

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT ANABİLİM DALI
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**SİNEMADA TRAGEDYAYA DÖNÜŞ: KURMACA KARŞIT
DİSKUR OLARAK DIONYSOS'UN ÇAĞDAŞ GÖRÜNGÜLERİ**

Gözde Esmâ AŞKIN

Danışman
Doç. Dr. Hülya KAYA

İZMİR – 2021

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT ANABİLİM DALI
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**SİNEMADA TRAGEDYAYA DÖNÜŞ: KURMACA KARŞIT
DİSKUR OLARAK DİONYSOS'UN ÇAĞDAŞ GÖRÜNGÜLERİ**

Gözde Esmâ AŞKIN

Danışman
Doç. Dr. Hülya KAYA

İZMİR – 2021

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Sinemada Tragedyaya Dönüş: Kurmaca Karşıt Diskur Olarak Dionysos'un Çağdaş Görüngüleri” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

....../....../2021
Gözde Esmâ AŞKIN
İmza

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Sinemada Tragedyaya Dönüş: Kurmaca Karşıt Diskur Olarak Dionysos'un

Çağdaş Görüngüleri

Gözde Esma AŞKIN

Dokuz Eylül Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

Karşılaştırmalı Edebiyat Programı

Bu çalışmada Antik Yunan tragedyalarında konu edilen kültürel dağılma durumu üç çağdaş sinema filmi üzerinden incelenmiştir.

Antik Yunan tragedyasının Sinema sahnesine yansıması arkaik mitosun hareket eden yapısı olduğunu kanıtlar. Bu yüzden mitolojik figürlerin sanat eserlerinde kullanılışı kültürel bir regresyon göstergesi değildir. Çünkü yeni olanı yaratabilme kökleri anlamakla mümkündür. Kültürün krizi sonucu yaşanan kargaşa ortamında çağdaş sanatçı dengelenmek ve uzlaşmacı ortak paydayı kurmak için karşıt diskur yaratır.

Bu çalışmanın amacı parçalanma durumuna dikkat çeken anlatılar sayesinde, mitosa yöneltilen kültür tarafından yönlendirilen yargıların bir fantezi ve ıstırap ürünü olduğunu kanıtlamaktır. Bu kültürel yanılgıdan kurtulmak adına Yorgos Lanthimos' un *Kutsal Geyiğin Öldürülüşü*, Pier Paola Pasolini' nin *Teorema* ve Reha Erdem' in *Kosmos* adlı filmlerindeki, kurgulanmış üç karşıt diskur tragedyanın özündeki Dionysosçu çoğulculuğa işaret eder.

Anahtar Kelimeler: Mitoloji, Tragedya, Ekoloji, Sinema, Karşıt Diskur

ABSTRACT

Master's Thesis

The Return to Tragedy in Cinema:

Modern Versions of Dionysus as a Counter-Discourse

Gözde Esma ASKIN

Dokuz Eylül University

Graduate School of Social Sciences

Department of Comparative Literature

Comparative Literature Program

In this study, cultural disintegration that was a subject of ancient greek tragedy is analyzed through three contemporary cinema films. Reflection of ancient greek tragedy in cinema, proves that archaic mythos has a moving structure. Thus, application of mythologic figures is not a sign of cultural regression. Since creating the new is possible with the understanding of the roots. In the chaotic environment, that is being experienced as a result of cultural crisis, the contemporary artist creates counter discourses in order to find a common ground and establish balance.

The aim of this study is to prove that through narratives that put emphasis on cultural disintegration, culture-led judgements through mythos are results of fantasy and suffering. In the name of finding recovery from cultural illusion, three fictional counter discourse narratives in Yorgos Lanthimos' *The Killing of A Sacred Deer*, Pierre Paola Pasolini's *Teorema* and Reha Erdem's *Kosmos*, indicates the Dionysian pluralism core of tragedy.

Key Words: Mythology, Tragedy, Ecology, Cinema, Counter-Discourse

SİNEMADA TRAGEDYA'YA DÖNÜŞ KURMACA KARŞIT DİSKUR OLARAK DİONYSOS'UN ÇAĞDAŞ GÖRÜNGÜLERİ

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	iii
YEMİN METNİ	iv
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DİONYSOS' UN PARÇALANAN VE BİRLEŞEN KİMLİĞİ

1.1.	KIRSAL DİONYSOS VE İSİMLERİ	4
1.2.	DİONYSOS'UN HAYVANLARI	7
1.3.	DOĞA TANRIÇALARI İLE ANILMASI	9
1.4.	DİONYSOS'UN ATEŞİ	13
1.5.	DİONYSOS'UN SAF ÖFKESİ	18
1.6.	DİONYSOS' UN ALEVLİ TAPICILARI	24
1.7.	UYGARLIĞA KURBAN OLARAK DİONYSOS	27
1.8.	ERGİNLEME TÖRENLERİ	30
1.9.	DİONYSOS'UN KALBI	32
1.10.	AYSAL – AY PARÇASI DİONYSOS	33
1.11.	YABANCI VE GÖÇEBE	38
1.12.	ŞARAP VE DİONYSOS	40
1.13.	DİONYSOS' UN TÖRENLERİ	42

İKİNCİ BÖLÜM

TRAGEDYA KURAMI

2.1.	KLASİK TRAGEDYA KURAMI ELEŞTİRİSİ	52
2.2.	MODERN TRAGEDYA KURAMI	60

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

UYGARLIĞIN HUZURSUZLUĞU

3.1.	GÜNAH KEÇİSİ KAVRAMI	74
3.2.	KÜLTÜREL EKOLOJİ KAVRAMI	87
3.3.	MODERN İNSANIN PARÇALANMA HALİ	95
	3.3.1. Parçalanmışlığın Sanatsal Yaratım Üzerindeki Yansıması	102

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMA VE MİTOLOJİ

4.1.	MİTLER VE RİTÜELLERİN ANLAMI	106
4.2.	SİNEMA VE TRAGEDYA İLİŞKİSİ	109

BEŞİNCİ BÖLÜM

FİLM ANALİZLERİ

5.1.	TEOREMA	116
	5.1.1. Bağımlılık ve Dönüşüm Korkusu	119
	5.1.2. Cinsellik Teması:	120
	5.1.3. Tanrı Misafiri	122
	5.1.4. Odetta	122
	5.1.5. Hizmetçi Kadın Emilia	125
	5.1.6. Evin Babası Paolo	128
	5.1.7. Evin oğlu Pietro	130
	5.1.8. Evin Annesi Lucia	132
	5.1.9. Hermes – Postacı	133
	5.1.10. Koro Olarak Halk ve Gazeteci	133
5.2.	KOSMOS	134
	5.2.1. Neptün ve Battal	138
	5.2.2. Yabancılık ve Bölünme	139
	5.2.3. Şifacı Teması	145
	5.2.4. Battal’ ın Aşkınılığı	151
5.3.	KUTSAL GEYİĞİN ÖLDÜRÜLÜŞÜ	160

5.3.1. Yorgos Lanthimos' un Öze Dönüşü ve Anlatım Tekniği	160
5.3.2. Steven Murphy	166
5.3.3. Kim Murphy	171
5.3.4. Bob Murphy	174
5.3.5. Anna Murphy	177
5.3.6. Martin	182
5.3.7. Ellerin Semboliği	186
5.3.8. Kalp Sahnesi	187
5.3.9. Ödül ve Ceza	189
SONUÇ	193
KAYNAKÇA	195

GİRİŞ

Dionsysos' un parçalanarak bileşmesi onun ebedi döngünün sembolü haline getirir. İlerici olanın Apollo ve kültür ile eşleştirirken Dionysos' un regresif olan ile eşleştirilerek demonikleştirilmesi son derece ideolojik bir tutumdur. Öte yandan kültür içinde yaşayan hiçbir canlı doğanın veya kozmosun parçası olmaktan çıkamayacağı için bu ayrımın olduğunu düşünerek Apolloncu bir tarafgirlik ile doğaya yabancılaştırmak teknik olarak imkansızdır. Bu yüzden Dionysos, Apolloncu ahlak ve felsefenin uğraştığı iyinin ve kötünün ötesindedir. Kültürün, merkezi bakış açısından mütevellit oluşturduğu Apollo – Dionysos ayrımı bir yanılısamadır. Bu yanılısma hali sadece ıstırap verici bir çatışma alanı yaratır.

Tez boyunca göstermek istediğim; sanat eserlerinde kurmaca karşıt diskur olarak Dionysos'un çağdaş görüngüsünün kötücül ve yıkıcı bir etki yaratmadığıdır. Aksine bu kafa karıştıran figürün kargaşanın ve dönüşüme direnilen ortamlarda kozmik düzeni sağlayabilmek için dağılmaların kökenine işaret ettiğini vurguladım. Kültür, kendi korkuları ve demonları tarafından her ele geçirilişinde Dionysos veya doğa onu yeniden başlatmak ve doğurmak üzere yardım etmeye gelecektir.

Tragedya metinleri ve çalışmam incelediğim üç sinema filmi kültürün dönüşme dönemlerinin belirteci olarak Apolloncu baskı altındaki sanatsal düşüncenin dışavurumudur. Bununla birlikte karşıt diskur anlatısına yer veren yıkıcı eserler toplumu ve kendi bireysel alanlarını dönüştürebilecek güçtedir. Çünkü hali hazırda sahip olunan Apollo – Dionysos ortak paydası sonucu ortaya çıkmıştır. Dionysos, her zaman dinamik ve dağılmayı kapsayan birleştirici bir unsurdur. Yıkımı veya korkunç suretlerde kendisini göstermesi ve bu gösteriyi kültürün günah keçisi avına dönüştürmesi, kültürün Apollonik yetilerini Dionysosçu duygularından ayırmasından dolayı işlevsiz hale getirmesinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda Dionysos – Apollo ayrımı yapmaktansa Apolloncu – Apollonik ayrımı yaparak Dionysos' un temsil ettiği bilgeliğini kullanabilmenin ve anlayabilmenin önü açılabilir. Sanat eserlerinde karşıt diskurun gösterdiği farkındalık hali ile Dionysos' un temsil ettiği doğa, kadın, dişil, özgürlük, bilinçdışı, olgunlaşma, süreç, yabancı, ölüm ve doğum gibi konular ile uzlaşmaya çağrı yapar. Esasında ideolojik merkezci bakmak yerine pek çok perspektife saygı göstermeyi ve ortak paydanın kurulduğu

ilişkiler içerisinde direnç unsurları ortadan kalkacaktır. Ancak uyumla ve Apolloncu bir biçimde gelecek kaygısına girmeden, Apollonik yetiler ve teknik bilgiler; bireyin kendisi ve çevresinin faydası için kullanılabilir.

.



BİRİNCİ BÖLÜM

DİONYSOS' UN PARÇALANAN VE BİRLEŞEN KİMLİĞİ

Dionysos' un her türlü görüngüsü parçalanmaya ve birleşmeye işaret ettiği için birincil basamak olarak Dionysos anlatılarındaki parçalanma, ayrılma, boşanma, birleşme, bütünleşme sığma, genişleme unsurlarını inceledim. Dionysos mitlerini takip ederek bütünlüklü bir imaj çıkarırken pek çok parçayı ve örüntüyü bir araya getirmek zorundayız. Çünkü Dionysos kültüne ait bulgular parça parçadır ve birleştirmeye insanlığa bilgeliği sunacak bir palimpsest yaratılır. Çalışmamızın birinci bölümünü, Dionysos'un parçalı kimliğini parçalara ayırıp incelenecektir; bu bölümde onun parçalı kimliği üzerinden kültür ve doğayı bütünleştirmek için gereken çoğulcu anlayış incelenmiş olacaktır. Çünkü Dionysos bereket törenleriyle eşleşen biçimde çokluk, bolluk ve çoğulculuğu ve geniş alanları kapsar. Camille Paglia' nın ifade ettiği gibi “Dionysos çokluktur, bütünüyle kapsayıcı olan ve kesintisizce değişendir. Hayatın bütünlüğü; yaz ve kış, çiçeklenme ve yıkımdır.”¹ Dionysos' un yaşamın ve ölümün temsili olarak kozmostaki her bir zerreyi içine alan sonsuz genişlemedir. Dionysos etkisi ile yaratım sürekli bir dağılma ve toparlanma içerisinde. Bununla birlikte Dionysos sürekli birbirine dönüşen formların bütünlüğüne, formların birbirine dönüşmesine ve birbirini beslemesine tekabül eder. İnsan aklının hayal edebileceği bütün zıtlıkları içerisinde barındırdığından ve kültürün tanımlamalarının dışında şaşırtıcı ve aniden olaylardan sorumludur. Dionysos etkisi ölçülemezdir; sessizlik ile kakofoni gürültü arasındaki dönüşüm halini kapsar. Bu yüzden kültürün kurduğu yasalar, kurallar, ölçümler onu kapsayamadığı için onun kültürü kapsadığını söyleyebiliriz. Bu durumda doğa – kültür/Apollo – Dionysos ayrımı yapılmaz hale gelir. Bu durumda kültürün krizinin sebebi ayırım çıkmazı yerine Apollo – Dionysos işbirliği ile yaşam alanları düzenlenmenin önündeki engeller kalkmış olur.

¹ Paglia, Camille Paglia, **Cinsel Kimlikler**, çev. Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci, Epos yayınları, İstanbul, 2004, s, 112.

1.1. KIRSAL DİONYSOS VE İSİMLERİ

Dionysos, hem doğa anayı olarak işaret edilen dünya üzerindeki canlılığı kapsar dem de onun bir parçası olduğunu gösteren bir figürdür. Bu yüzden mikro kozmostan makro kozmosa geçişi gösteren doğal etkinliklerle anılır. Orman, dağ, tüm kırsal alanlar, tarım etkinliği yapılan alanlar ve bitkilerin çeşitliliği ona işaret eder. Baharın canlılığını getiren diğer doğa tanrısı görüngülerinde olduğu gibi – Attis gibi – her şeyden öte bir ağaç tanrısı olarak kabul edilmelidir.² Dionysos bu yüzden kaotik gibi gözüken doğanın esasında kozmik bir düzen içerisinde işlediğini gösterir. Çünkü ağaç, pek çok kültürde dünya üzerindeki kozmik dengenin sembolü olarak kabul edilmiştir. Ağaçlar, kültür tarihi boyunca aktarılan mitolojik anlatılarda yer ve göğün birleştiricisi; güçlü, bilge ve yaşamın güvenilirliğinin sembolü olarak anılmıştır. Bunun yanında doğanın döngüsünü ve nesillerin aktarım bilgisini de sembolize eder. Ağaçlar, dışarıdaki ulaşılmaz içerdeki bilinemez bilginin arasındaki ulaşılan ve sahip olunan bilgiyi bir arada tutma bağlamayı gösterir. Antik zamanlarda tüm Yunanistan’da “ağacın Dionysos’ u” adına kurbanlar verilmiştir. Boiotia’ da ağacın içindeki Dionysos unvanıyla çağrılırdı.³ Bu yüzden Dionysos doğanın, kültürleşmeye göre bilinmezliğin ve kırsal bölgenin bağrından kopup gelen bir imajdır. Dionysos, yapısı itibariyle bir arada durarak, insanın – ruhun – aklın beden gibi unsurların çokluğuna ve detaylarına rağmen birleşmesine ve birlikte çalışan dinamik bir yapı oluşturmaya işaret eder. Böylece ağacın tanrısı olarak anılmasıyla doğanın sırlarının, bitiş ve başlangıcın - dışarıdaki ve içeridekini arasındaki bilgeliği temsil eden bir figürdür. Bununla birlikte kırım ve bitkilerin tanrısı olarak öne çıktığı için bol meyveli, doğurtan, patlatan, çiçekli Dionysos, yeşil meyvenin tanrısı, meyveleri büyüten şeklinde anılırdı.⁴ Bu ifadeler onun sürekli patlak vermek üzere sonsuz olasılığın ve heyecanını, gösterisini anlatmak için kullanılmıştır diyebiliriz. Bunun yanında bu çiçek açan çokluğuna uygun şekilde Bakkhos, Bromios, Euhios, Zagreus, İakkhos ve İobakkhos, Dithrambos, Eleuthereus, Lyaos gibi çoklu yüzüne ve geçişlerine uygun olarak pek çok isimle anılandır. Bununla birlikte Campbell’ in aktardığına göre “eski Yunanlar, ölen ve dirilen Dionysos’un takma adı olan

² James George Frazer, **Altın Dal- Dinin ve Folklorun Kökleri**, çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016,s.191.

³ Heskyhios, Endendros maddesi, aktaran Frazer, s. 191

⁴ Pausanias, i. 31, 4; ve vii.21,6 (2) aktaran Frazer, 192

“Dithyrambos” sözcüğünün kendisinin, “çift kapının adamını,” ikinci doğuşun mucizesinde sağ kalan adamı belirttiğini düşünüyordu.”⁵

Sophokles Antigone adlı oyununda, Eleusinalı Deo’ nun şenliğine katılan herkesin toplandığı ovaların hâkimi bin bir adlı Bakkhos!⁶ ‘dur.

Dionysos’ la ilgili en net bilgiler, MÖ 5.yy’da yazılan Euripides’in "Bakkha'lar" adlı tragedyasından edinilmektedir. İsminin Lidyalı Bakkhos isminin kökeni olarak “*bakivali*” kelimesi gösterilmektedir. Aynı zamanda Dionysos isminin köken olarak türediği düşünülen “Tuwarsa” kelimesi ise Hititçe şarap anlamına gelmekteydi ve ikincil olarak dio – nysos olarak son halini almış thyrsos kelimesi ise doğu dağı anlamındaydı. Bu yüzden Dionysos, hiçbir şekilde tamamen Yunanlı değildir ya da kırsal olmasına rağmen yerel değildir.⁷ Bunun yanında Dionysos’ un insan vücudunun içinde bir figür olarak bilinişinin kökenine dair kanıtlar geç bronz çağına kadar gitmektedir. Dionysos zamansız ve mekânı olmayan bir oluşturdur; bu yüzden insan hali ve sembolize eden figürlerin çeşitliliği ile kültürel sınırları aşar. Çünkü şehrin ortasında çılgın tapıcıları, dağ başında çiğ et yiyen insanlar ile şehrin karşısındaki dağı işaret eder. Bununla birlikte sert kayalıkları ve vahşi doğayı gösterdiği gibi kırsalın besleyici ve büyütücü pastoral manzaralarını da içerir. İphigenia’ nın ağzından aktarıldığı şekliyle “dağda yetişmiş ineklerin sütünden, Bakkhos’ un şarabından ve sarışın arıların ürettiği baldan yapılmış karışım ölümlere huzur verir.”⁸ Doğa ananın besleyiciliğini ve cennet tasvirine benzer huzur veren tarafını da ortaya çıkarır. Bu yüzden hem huzursuz bir dağ hem de yeşillikler içinde bir ovayı onun için eş zamanlı olarak düşünmeliyiz. Böylece Dionysos’ un kapsayıcılığı ile bütünsel bir gözle doğaya ve kozmosa bakabiliriz.

Genellikle Nysa, Dionysos’un doğum yeri ve ilk evi olarak kabul edilmiştir. Bununla birlikte Thebai’ de yaşadığı veya Thebai’ nin onun tekinsiz şehri olarak eserlerde geçer. Buna örnek olacak şekilde Antigone karakteri şu şekilde aktarır:

⁵ Campbell, s. 107.

⁶ Sophokles, **Antigone**, çev. Ari Çokona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, İstanbul, 2017, s. 44

⁷ Ian C. Storey and Arlene Allan, **A Guide to Ancient Greek Drama**, çev. Gözde Esma Aşkın, Blackwell Publishing, 2005, Victoria, s.26

⁸ Euripides, **Iphigenia Tauriste**, Çev. Ari Çokona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017, s.51

“Azgın drakon’un dişlerinin ekildiği Ismenos çayı’nın yakınlarında bakkahaların ana yurdu Thebai’ de yaşarsın. Korikialı nymphelerin oynadığı Kastalia pınarının kaynağında iki tepeli kayada yanan çıranın parlak dumanı selamlar seni sarmaşıklarla kaplı Nysa’nın dağları bağlarla yeşermiş sahiller ve Thebai sokaklarında dolaşarak ilahi şarkılar söyleyen kalabalıklar eşlik eder sana Yıldırımınla çarpılarak seni doğuran kadınla birlikte onurlandırılmazsın hiçbir kenti bizim kentimiz kadar.”⁹

Safkan bir Yunanlı olamamasının bir diğer göstergesi olarak ise Olimpiklere her zaman yabancı ve onların dışındaki etkinliklerde bilinen bir tanrı olmasıdır. Bu yüzden 12 tanrıdan biri olarak şehirli ve olimpik bir yapıya dönüşmesi ve bir yere aitlik onun kapsayıcı özünü yansıtmaz. Bunun yanında yerelliği ve aitlik hali kesinleşemediğinden her yere ait olması söz konusudur. Böylece şehirlere ait olmasa da şehrin içindeki insanların canlılığında ve ölümünde; döngüsel oluşlarını gösteren kan akışında devam edendir. Bu yüzden ölümsüzlüğe ve sabitleşerek dönüşmeden kalmaya çalışan kültürel yaklaşımlar Dionysos’ u sınırlamak isteyebilir; fakat yaşamın döngüsü olarak o sınır tanımaz. Böylece kültür doğayı karşısına alarak, can alma ve can vermeyi tek başına – doğadan bağımsız olarak başaracağını düşünür; fakat Dionysos veya doğanın kendisi eylemlerin geçici olduğunu bildiren bir şekilde; patlayan çiçeğin bir döngü tamamlayarak toprağa karışmasında görülebilir. Bu döngü takip edildiğinde Dionysos ve doğa ile çatışıp onu yabancı kabul etmek yerine onun içinde ve onunla birlikte bulunduğu anlaşılabilir.

Bu yüzden Dionysos, bütün varlıkların coşkuyla harekete geçişini sembolize etmesinin yanı sıra çok çeşitli fauna ve florayı birbirine bağlamaktadır. Verdiği meyve ile kültürel değişimleri sağlayan ve insanları delirterek iyileştiren asma, çam, zeytin ağaçları ve sarmaşık bitkileri özellikle olarak Dionysos’ u belirtmek için kullanılır. Tarım ve bitki tanrıçalarında olduğu gibi döngüsel oluşun yansıtıcısı olarak; ölür, doğar, mateme girer, neşelenir, coşar, yakar, saldırır, ansızın gelip gidişi sebebiyle sınırları aşması sebebiyle tecavüze uğrar ve uğratar, gezer, dolaşır, her şeyi bütünlükte kaybeder, donar, elektriklenir, gümbürder ve yeniden doğar.

Onun kırsal ve doğaya ait sınırları aşan bilgeliğini en çok taşıyan asma ağacıdır. Çünkü onu yanında taşıyarak bilgeliğini dağıtmıştır. Bunun yanında ölüp dirilme, dağılma ve toparlanma temasını sembolize edecek şekilde en çok asma ve meyvesi üzüm öne çıkarılmasına rağmen; incir ağacı, yeraltı dünyasına ait Dionysos

⁹ Sophokles, s.46

figürlerinde kullanılarak yer altına giriş ve yer altından çıkış temasını gösterir. Dişil bir sembolik olan incir, döngünün gösterisini yapar şekilde yeniden dirilmeye işaret eden bir başka semboliktir. Bunun yanında incir ağacı, ona ait ritüellerde bir öte âlem ruhu veya yer altından gelen gölge karakteri oynamak için takılan maske yapımında kullanılmaktaydı. George Thomson' ın aktardığına göre: “Yunanlılar arasında bir incir ağacının altında uykuya dalmaktan korkma batıl inancı, günümüze kadar var olagelmıştır. Vahşi incir ağacı Eleusis’ den başka yerlerde de yeraltı dünyasına girişi belirlemiştir.” ¹⁰ Bu noktada Dionysos birbirinden ayrılan âlemler iken hem de bu âlemlere giriş kapılarını sembolize eder. Şarabın bilinçdışını harekete geçiren etkisinde olduğu gibi incir ağacının şekerli ve mayalanmaya müsait, dişil üreme organına benzer yapısı ile yer altına inilebilen ve oradan dönüşüm sonucu çıkabilmek için kullanılan pencere gibi düşünülmüş olmalıdır.

Bunun yanında diğer bereket tapımlarında görülen, yer altından yer üstüne çıkışı ve kanlı ölüm ve doğumların simgesi nar gibi incir de içinde bir sürü üremeye müsait çekirdek – tohum veya olasılık barındıran bir tekliğe işaret eder. Bunun yanında yaşamın önü alınamayan gücü olarak doğadaki tüm içi dolu, taneli ve egzotik meyvelerin, Dionysos’ un sembolliğine tekabül ettiğini söyleyebiliriz.

Dionsysos’ un geçiş zamanlarını ve mekânlarını aşması – temsil etmesiyle; iki farklı âlem arası geçişte kimliğe ihtiyaç duymayan bir kimliksizlik ve sürekli birleşme - birleşmek için yer altına geri dönerek sahip olunanı feda etme halini yansıtır. Bu yüzden Dionysos bir köprü olarak ve çoklu yüzlerin dönüp dolaşıp aynı öze çıkma halidir. Kültür ve doğa ayrımının temel de imkânsız olduğunu gösteren bir yaşam, üreme ve ölecek birbirine dönüşme bilgisinin aktarılma biçimidir.

1.2. DİONYSOS’UN HAYVANLARI

Dionysos, kapsayıcı kimliği bağlamında bitki tanrısı olarak bilinmesinin yanında hayvanın ve doğanın et yiyen ve saldırgan vahşiliğini de temsil eder. Dionysos, Zeus’ un şekil değiştirebilir özelliğinde görüldüğü gibi, onu temsil etmesi için düşünülmüş sembol bir hayvan yerine her hayvanın kılığına – insan da dâhil – girebilmiştir. Fakat özellikle vahşi ve dizginlenemez yabancı görünüme uygun

¹⁰ G. Thomson, **Aiskhylos ve Atina**, çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, 1990, s. 174

olarak Asyalı egzotik hayvanlar; aslan, panter, leopar, çita ve dağ kedisi, vaşak gibi özellikle evcilleşmesi mümkün olmayan avcı özellikleri ile öne çıkan hayvanlara dönüştüğüne dair hikâyeleri vardır ve ikonografilerde bu şekillerde tasvir edilir. Genellikle benekli büyük, gözlerinin şekli ile değişikliğini gösteren primordial ve süslü hayvanlara ile anılır. Bunun yanında anaerkil mitolojik unsurlarda ve örüntülerde şifa veren ve bilgelik sembolü yılan da zehir ve panzehir arasındaki ilişkinin bütünleştirme bağlamında Dionysos' a işaret eder.

Bunun yanında Hera (Juno)'nun sembolü olarak bilinen tavus kuşu kanatlarında birçok gözü taşıyan egzotik imajıyla Dionysos olarak da kabul edilir. Burada hem doğanın esrarengiz süslü yapısına hem de beneklerin ve gözlerin çoğulculuğu işaret eder şekilde çokluğu taşıyan görkemli bir varlık olduğuna dair bir vurgu yapılmaktadır. Bir diğer süslü, bir kovan içerisinde birlikte hareket ederek mucizevi ürünler yaratan ve dünyayı dolaşan arı ve balı da Dionysos' un olmazsa olmaz simgesidir. Hatta şarap ve onun başkalaşımı zehirleyebilirken, bal ve ballı şarap şifa veren sakinleştiren, güzelleştiren ve arıttır. Carl Kerényi' nin aktardığına göre Ovid' in dizlerinde Bacchus balı icat etti şeklinde geçmektedir.¹¹ Bunun yanında genel olarak bölgelere göre değişen hayvan sembolü çeşitliliğine sahiptir; Makedonya'da parça parça edilen bir yılan iken Girit'te bir boğa, başka yerlerdeyse bir geyik yavrusu halini alabilir.¹² Hem avcı hem avlanan olarak hayvan âlemindeki birbirini yiyerek birbirine dönüşmeyi temsil eder.

Vahşi hayvanlara tekabül etmesinin anlamını; yaşamın ateşinin uyanması sonucu ortaya çıkan bilgelik bağıntısı üzerinden anlayabiliriz. Kültürün belirlediği evcilliğin anlamı gerçek evi kapsamaz; gerçek evcillik bu dünyayı tüm unsurları ile ev görerek ve kendine yeten olabilmekten geçer. Ormanlardaki vahşi ve süslü – renkli dramatik görünümlü egzotik hayvanlar kendine yeten bir gösteri düzenlemekte oldukları için bir performans sanatçısı gibidir. Dionysos ekosistem içerisinde bir gösteriye işaret eder. Bu yüzden her türlü hayvan ve kültürün sınırlandırmaları dışında hayvani sınırsızlık Dionysosça tabirini yansıtır. Vahşi olduğu gibi zapt edilemeyen doğasıyla eş zamanlı olarak kültürel değerlerin bir parçası olmuş Boğa ise Dionysos' un hayvan biçiminde en çok bedenlenmiş halidir. Bakkhalar tragedyasında şöyle geçer; “Seni önümde yürüyen bir boğa gibi görüyorum.

¹¹ Carl Kerényi, Dionysos Yok edilemez yaşamın Arketipi, s.59.

¹² Thomson, s. 170

Boynuzların da çıkmış. Demek ki sen vahşi bir hayvandın, şimdi de bir boğa şekline girdin.”¹³ Bu yüzden Dionysos’ tan boğa alınlı, boğa boynuzlu, boynuz taşıyan, iki boynuzlu diye söz edilmektedir.¹⁴ Boğanın yanında dağlarda ve zorlu şartlarda akrobatik bir hayvan olan ve tekinsiz kavramının karşılığı haline getirilmiş keçi veya oğlak da kendisine atfedilir ve eş zamanlı olarak da onun için kurban edilen hayvanlardan biridir.

1.3. DOĞA TANRIÇALARI İLE ANILMASI

Dionysos eril insan formunda bir tanrı olarak tasvir edilse de, doğa ana özelliklerini bünyesinde barındırır ve yukarıdaki başlıklarda incelediğimiz gibi toprağın bolluk ve bereketini taşıyarak bitkilerin ve hayvanların enerji kaynağına tekabül eder. Hem eril hem de dişil prensibin ya da hem bolluk hem de bereketin aynı anda bir bedende buluşması ve zıtlıkların buluştuğu bir bağlamdır. Bu yüzden cinsel kimlik olarak da şekil verilemeyen bir yapıyı temsil eder. Dişil prensibe özgü olan şekilsizliği taşıyor olması, bulunduğu kabın şeklini alabilecek bir akış halini yaratabilmesini sağlar. Bu da sonsuz yaşama, sınırların aşılmasına, aşkınlığa, tarafsızlığa, kendi parçacığının anlamını tam olarak yansıtmaya, yaşam hakkına ve ölümden korkmamaya işaret eder. Parçaları birleştiren dişil enerjinin akışkanlığı ve eril enerjinin erekte oluşu ona başkalaşmayla eşleştirir ve bu yüzden kimliği genişleyen sınırsızlığı gösterir. Camille Paglia onun akışkanlığını şöyle ifade eder, “Dionysosçu akış, nemli kadınsı bataklığın içeriğidir. Dionysosçu başkalaşım, doğanın aşırı enerjisinin sonu gelmez hareketinin yarattığı ışıldamalardır.”¹⁵ Bununla birlikte Doğumuna dair karışıklıklardan dolayı, Dionysos’ un bedeni şekilsiz veya kristal yapıda olmayan anlamına gelen *amorfe* olanı temsil etmektedir. Bu yüzden kültürün merkeziliğinin ve belirleyiciliğinin dışındaki *amorfe* olan mitolojik varlıklarla ve dönüşümü eril bedene göre daha aktif bir şekilde yaşayan beden olan dişil olanla birlikte anılır. Dionysos, kadının yumurtası içerisine aldığı yabancı sperm

¹³ Euripides, **Bakkahalar**, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Yayınları, 4. Basım, İstanbul, 2016, s. 43.

¹⁴ Plutarkhos, **Isis et Osiris**

, s. 35; Quaest. Graec. s.36; Athenaios, xi. s. 476 A; Clemens Alexandr., Protrept.ii16; Orphica, Hymn xxx. Vv. 3,4 xlv. I, Iii. 8; Euripides, Bacchae,s.99; Schol on Aristophanes, Frogs, s.357; Nicander, Alexipharmaca,s.31; Lucian, Bacchus,2. aktaran Frazer, s. 194.

¹⁵ Paglia, s. 111.

ile birleşmesini ve bunun sonucu ölebilen bir yaşam doğması sürecine ve bu ürüne tekabül eder. Dışarıdan içeriye giren yabancı madde olarak kum tanesinin bir değerliye ve kendi özgü şekli olan yapıya dönüşen bir inci tanesidir. Athena'nın babası Zeus'un başından doğarak eril niteliklere sahip bir kadın figürünü temsil edişi ile doğa – kültür arasındaki dengeyi savunurken, Dionysos 'da uyluktan doğarak dişil özelliklere sahip erkek figürü olarak yine bir denge unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Aiskhülos' un Oresteia üçlemesinde desteklendiği üzere Athena'yı ataerkiyi temsil eden denge anlayışı ile eşleştirebiliriz Dionysos' u da anaerkiyi savunan ya da onun değerlerini taşıyan arkaik dönem dengelenmesini gösterir.

Bununla birlikte beden ve doğanın canlanmasından; kanının kaynamasından sorumlu olan bir etkiyi taşıdığını göz önüne alarak diyebiliriz ki kadınların anne olması veya anne olmadan önce/sonra süreklilik halinde yaşadıkları erotizm ve baştan çıkarıcılık temalarıyla ilintilidir. Çünkü kadınlar tıpkı Dionysos gibi hem yaratım hem de yıkım enerjisini taşıyan bir dönüşüm bedeni olarak doğmuşlardır. Tamamlanmışlık ve tamamlanamamışlık arasında bir yapıda aysal varlıklardır. Belirsiz ve mağara yapısında rahmi ile kadınlar ve Dionysos; doğum ve doğurma temalarıyla ilişkili olarak döngüsel olana uyum itibarıyla birbirini besler. Bununla birlikte Dionizyak ritüeller her yaştan kadını bir araya getirirdi. Ona tapan kadın toplulukları esime törenlerinde çok önemli bir yere sahiptir. Uyanmış ya da kültürün sınırlarını aşan kadınlar onu çağırır ve nereye giderse gitsin ona eşlik ederdi. Hatta Dionysos kültü Yunanistan'da ilk kadınlar arası yayılmıştır diyebiliriz. Tarım tekniği gelişmeden önce, tohum yetiştirmekte öncelikli olarak kadınlar sorumluydu. Çiftçilik ve tarım ile ilgilenmeye, yerleşik düzene geçince erkeklerde başlar ve böylelikle tohuma yaşam vermeyi sağlayan tarım büyüsü alanı paylaşılmaya başlanır. Böylelikle çiftçi erkekler arasında da Dionysos' a tapım yaygınlaşmaya başlamıştır.¹⁶Bu bağlamda Dionysos tapımı ile Antik Yunan'da kültürün doğa üzerinde hükmünün gerçekleşmeme halini sembolize eden Anne Kız olan Demeter ve Persophone mitleri iç içe geçmiştir. Rhea, Persephone, Demeter ile gerek acı çekmelerinden gerekse faaliyetlerinden benzeşir. Böylece kültürlerinin birleşmesinden kaynaklı ortak anlatıları oluşmuştur.¹⁷ Demeter ve Persophone mitlerine özgü bir

¹⁶ Banu Kılan Paksoy, **Tragedya ve Siyaset**, Mitos – Boyut Yayınevi, 2011, İstanbul, s.22.

¹⁷ Walter F. Otto, Dionysos, Myth and Cult, çev. Robert B. Palmer, Indiana University Press, 1965, New Jersey, s.19. çev. Gözde Esma Aşkın.

biçimde yer altından veya ölümden dönme teması Dionysos için oluşturulmuştur. Bununla ilintili şekilde Dionysos bütün doğumlarında yeniden doğması beklenendir; bahar mevsiminin gelişini müjdeleyen Persophone gibi o da Bahar mevsiminin canlılığı ve coşkusudur. Her bir coşkulu durum öncesi ve sonrası yaşanan ise acımasız bir ölüm veya parçalanarak toprağın en küçük yapı taşlarını oluştururcasına dağılmadır. Demeter ve Persophone' nin birbirinden ayrılması gibi Dionysos da annesinden ayrılmıştır. Bu önemli örüntüdür; Dionysos büyümeyen bir bebeklikten herkesin annesi bir erkek bedenine dönüşmüştür. Bu dönüşümün bağıni kuran Orfiklerin ve Eleusis gizemlerinin oluşturduğu mitler ve ritüeller onun ya da doğanın yaşadığı döngüleri açıklamaya yöneliktir. Öte yandan Antik Yunan'da Dionysos, Demeter' den farklı olarak büyümenin ve gençliğin tanrısı olarak görülürdü. Dionysos' un bahar getirişi daha nemli bir haldedir ve Persophone ile benzeşir. Bakkahalar' da toprak ana olarak Demeter kuruyken, Dionysos bereket getiren olarak nemli ve yaştır. Çünkü tarım için gerekli olan akışkanlık, sıvı prensip ve hayat gücüne işaret eder.¹⁸

Kültürün kategorilere sığdırmaya çalıştığı dişil prensip hem yıkıcı anne rolüne girebildiği gibi başka bir yüzüyle sonsuz şefkattir. Dionysos' un dişil prensibi kapsayan yapısını bu anlamda değerlendirmek gerekir. Dionysos üzerinden dişil prensibi düşünmek, ataerkil kabullerce pasif bir dişil veya korkulan bir canavar dişil gibi uç örneklerin içinin açılmasına yardımcı olur. Kültürleşmeye göre Dionysos' un eşlikçisi kadın tanrıçaların ve varlıkların parçalandığını görürüz; Nysa dağında periler Dionysos' u asma yaprakları ile sarıp sarmalar ve saklarken, evlilik birleşme temalarını tanrıçası Hera ise onun parçalanmasını düzenleyen komplocudur. Bu durum bir çelişki ve parçalanma yaratır ki böylesi durumlar kültürün yaşadığı dağılmayı gösterir ve doğaya yönelik ortaya çıkan olanı olduğu gibi kabul edememe direncine işaret eder. Erich Neuman'ın The Great Mother adlı kitabında, ataerkinin kategorileştirerek oluşturduğu dişil yapıların paradoksal olarak birleşimini ele alır. Bu noktada Neumann' ın dişilik dairesine göre, negatif ve pozitif kutuplara dağılan kadın arketipi söz konusudur. Kültüre göre demonik figürlerle eşleşen kadınlar; Kalima, Circe, Medea ve Lilith gibi dönüştürücü ve yıkıcı dişilin kapsadığı alandadır. Neumann, ölüm ve kıyametin öyküsünü anlatan kadın figürlerinin

¹⁸ Storey and Allan, s.25.

dönüştürücü gücünü bilinçaltından gelen ve regresyona eğilimli bir yapıda gerçekleştirdiğini ifade eder.¹⁹ Dönüşüm için gerekli olan aşamaları kötücül gören kültürleşme süreci, Tanrıçaların ve Dionysos' un yıkım getiren, zorlayan ve deliliğe sürükleyen karşıt söylemin demonik veya zararlı hale getirmiştir. Böylece birleşmenin önünde ayırmayı ve yargılamayı koyarak döngüsel olanın bilgeliğini kategorilere ayırmıştır.

Dairesel anlayış ile birbirinden ayrılmayan parçalar; her bir kadın birlikte hareket ederek bütün bir sistemi sergiler. Kültürleşme sürecinde insan, yıkım, negatif ve gerileyen olarak işaret edilen unsurları bütünün bir parçası olarak görmez ve bunun yerine daireyi tek bir parçadan veya ikili karşıtlıklardan ibaret kabul etmektedir. Negatif ruhsal – bedensel değişim yaşatan yıkıcı delilik hali ile Apolloncu bir şekilde oluşturulmuş kapalı bir sistemde dıştan bağımsız ve içte parçalı/ çürümüş yapı, kendi büyümesini ve etkileşime geçme ihtiyacını yıkım olarak adlandırır veya bu yüzden amorf olmak işlevsizlik ve kargaşa olarak korkutucudur. Oysa bu durum kuş bakışı bakıldığında kozmik düzene işaret eder. Bütün parçalar birlikte çalışarak pozitif ve yapıcı olarak işaret edilen parçanın idealize edilerek çürütülmesinin önüne geçer. Böylece parçaların birbirine karışarak döngü işler ve yaşamın oluşması sağlanır. Yaşamın döngüsüne göre yeni gelen hayat her zaman tazedir ve canlılık potansiyeli ile doludur. Oluşan yeni yaşam eskisinden daha çok bilgiye sahip bir potansiyeldir. Bunun için değişime ve dönüşüme açıklık hali ve ölüm yaşam döngüsünün amacı bu potansiyelin süreli devam etmesidir; bu da amorf ve karışan Dionysos' tur. Bununla birlikte kadın bedeni, dönüşüm göstermeye açıklığı, doğurganlığı ve cinselliği ile evrenin ve doğanın bilgisine daha çok açık olabilir. Bunun yanında tüm doğa tanrıçaları ve Dionysos mitleri, köklenerek toprağın altına ve üstüne daha iyi hakim olabilmek için yer altında ve dar alanlardaki her bir yapı taşına sızmış akışkanlığı ile besleyici, büyütücü ve kapsayanı da gösterir. Sonuç olarak amorf olan bir kargaşa olmak yerine tüm uçların birbiriyle hem aynı ve hem de farklı olabileceği işleyiş halini veya denge halini gösterir. Bu yüzden kozmosu anlaşılır kılmak için kategorileri her şeyin önüne koyan bir bakış açısından kadınlık, arada bedenler ve Doğa tanrıçalarının çeşitliliği ve Dionysos, kargaşa olarak kabul edilmektedir. Oysa kargaşa hali bu döngünün işleyişine direnç

¹⁹ Erich Neumannn, **The Great Mother**, çev. Gözde Esma Aşkın, 2. Baskı, Princeton University Press, 1974, s. 81.

göstermekten ileri gelmektedir. Kültürün dar bakış açısına göre kozmik düzenin parçalarının birleŖeceėi bilgisi görülmez haldedir. Bu yüzden gelecek kaygısı ile var olan potansiyeli parçalı algılar ve aktaramayacağını d Ŗ nd ė nden yetersizlik duygusu ile korkması söz konusudur. Bu yüzden doğa anadan ve maddeden daha fazla isteyerek doymaya  alıŖmaktadır. Doğanın besleyiciliği ile kadınlığın ilintisi açıktır. Öte yandan Dionysos' un bir erkek bedenine yerleŖtirildiėi k lt rleŖme sürecinden bu yana doyurma ve besleme iŖlemi kurban giden hayvanlar ve yabancılar temelinde ger ekleŖmektedir.

1.4. D NYSSOS'UN ATEŖİ

Dionysos baharın getiricisi güçleri temsil eden bir figür olarak yaŖam ateŖini yanında taŖıyan Prometheus gibi anlatıları yeniden dirilme temasını içerir. Prometheus ve Dionysos bedenlerinde gördükleri zulüm, insanlara cesaretin ateŖini sunmaları açısından eŖleŖir. Bu yüzden diyebiliriz ki zincirlerine rağmen karŖıt söylem olmayı hedeflemiş yaŖama isteği Dionysos adır. Prometheus' un hik yesine baktığımızda, onun arada kalmıŖlıėı – tanrılar ve insan- ve zincire vurulmuŖ yeri Prometheus' un kendi seçimidir. Tıpkı Dionysos' un hem kurban olan hem de kurban eden karakterinin teslim olması gibi. YaŖadıėı çıkmaz gibi gözüken durum, onun yaŖam ateŖinden ya da yaŖam ateŖinin yok edilmezliğine olan güveninden kaynaklanır. Bu iki figür de yaŖamın yok edilemez döngüsünü ve yeniden diriliŖi gösterirler. Bunun sonucunda Prometheus, yeniden parçaların birleŖmesi umudunu taŖır; bu Dionysosça parçadan – bütüne ge iŖ ya da bütünden parçaya ge iŖ sağlayan bir bilgeliğe iŖaret eder. Dionysos ve Prometheus, yaŖam ateŖini taŖıyan olarak ölümün ve insanın kurbanlığının katili ya da yok edicisidir. Yeniden yaŖama gelebilmek için d n Ŗ mden geçmeyi temsil ederek ölümün bir son olmadığını anlatırlar. Bununla birlikte Dionysosça canlılığın bedene sığmaması ve kurban edilmesi veya parçalanması gibi kendisi insanın eŖik atlaması uğruna kurban olmuŖ kurtarıcıya d n Ŗm Ŗt r. Yeniden döngüye katılmanın ge iŖ noktalarında; en kötü zamanlarda ve çaresiz kalıp d Ŗ len her türlü trajik durum içinde bile diyecek son sözü olan bir iyimserlik ve kozmik - kutsal adaleti simgeler. Dionysos' un veya Prometheus' un yaŖam ateŖi, sistemlerin kuruluŖ ayarlarına dönmesi için ateŖten geçme ve ateŖten gömlek giyme yöntemiyle insanın ve sistemin yeniden doğarak olgunlaŖması

anlamına gelmektedir. Trajik kahramanların entrikalarını ve ölümle yaptıkları savaşı düşündüğümüzde; Prometheus ve Dionysos' un yaşam ateşinin taşıyıcısı – sunucusu olarak hem trajik hem tanrısal olması onun idealize edilen tanrıyla çatışmasından kaynaklanmıştır. Bu bağlamda diyebiliriz ki Prometheus ya da Dionysos' un ateşi kültürün kendisini donduran ya da ateşini söndüren fantezisiyle savaşıdır. Prometheus, trajik insan gibi kötü hareketleri sonucunda ölüme doğru gidişinde haklı olduğunu iddia etmez ve bir mirastan ya da aşk duygusuyla karıştırılmış bir ihtirastan bu duruma düşmemiştir. Bu yüzden taşıdığı ateş insanı çıkmazlarından kurtarabilir veya kendine yeterlilik duygusunu göstermektedir.

Yaşam ateşi için kullanılan tüm mitolojik figürler, her koşulda kendine yeterlilikten gelen bir adalet duygusu ile yaşamayı gösterirler. Kültürleşme sonrası anlatılan gezgin şifacı gibi düşünülen Dionysos görünüşü ya da şarap tanrısı olarak kabul edilen Dionysos gibi Prometheus herkesi teknik bilgisi ile iyileştirebilir ya da alacakaranlıktan aydınlığa çıkarabilir; fakat bu figürler doğa tanrıçalarında olduğu gibi kendi acısını dindiremeyen bir yapıya sıkıştırılmıştır. Herkese yeten ama kendine yetemeyen ya da insanlara kendine yetmelerini öğretirken inisiyasyondan geçiren ve anne karnından mağaradan çıkaran Prometheus miti gibi parçalara ayrılan Dionysos, kendini kültürel esaretinden kurtaramaz hale getirilmiştir. Bu örüntü kültürün yaşam ateşiyle olan çatışması ve onu kavzamakta yaşadığı sorunlara işaret eder. Prometheus, Dionysos' un doğum hikâyelerinde olduğu gibi parça bütün ilişkisi bozulmuş veya bozulmak zorunda kalmış bir beden anlatısına sahiptir; o da zor bir titan geçmişi yaşamıştır ve tekniğin, bilgeliğin, ışığın uzak kaldığı ya da hapis edildiği zamandan gelmesiyle uyum sağlama ve içerdiği bilgeliği aktarma bağlamında bedeninden parça koparılmıştır. Kültürleşme süresi çatışmasını aktarır biçimde Dionysos ve Prometheus' un bütünlüğe dönme aşaması sürekli devam eder. Yaşamın ateşini taşıyan bu iki figürün başına gelenlerden okuyabileceğimiz; tanrısallık - inanç duygusunun ve kendine yetebilme hissinin insanlar arasında zarar görmüş olduğudur. Bu yüzden kurtarıcı ve yaşamı sağlamlaştıran ateş zincirlenmiştir ya da bu sebeple Dionysos kurban kılığında kendisini parçalatır diyebiliriz. Bu iki figürün acıları ya da bedeninin acıları anlatısıyla tragedyanın ölümü ve ateşin saklanması dönemi ortaya çıkmıştır. Trajik düşüşünde kimsesiz kalan kahramanın bedeninin çaresizliği ve kimsesizliği üzerinden doğa – kültür çatışmasında izleyen ve

yargılayan diğerk herkesin de kimsesiz kalışını izleriz. Bu da tragedyanın, ritüellerin, mitlerin içindeki ateş sembolizmi olarak canlandıran sözlerin, dansların, tekniğı performansa dökmenin sonucu aydınlanmanın ortadan kaybolmasıyla; kültür kendine yetemez hale gelmiştir bu yüzden tanrı figürleri ve yaşam taşıyan tanrı figürleri acı çekmektedir. Böylece acı çeken beden yaratımıyla yeniden dirilme ve doğanın döngüsünün bilgisini unutulmuştur. Bu teorinin uygulanması için gerekli olan yaşam ateşinin sönüşüne tekabül eder.

Zincire Vurulmuş Prometheus adlı tragedya oyununda, tanrısallığın ve kendine yeterliliğın zincirlenmesi sonucu bedenlenmenin çektiğı acı gösterilir. Çektiğı acı yasaların üstünde değerdendirilmesi gerekmektedir ve onun acısı kültürün öz ünü cezalandırmasını yansıtmaktadır. Bu konuşmasında tam bir karşıt söyleme dönüşmüştür:

*“Nasıl biri olduğumu biliyorum. Yasaları keyfince yorumladığından da haberdarım. Ancak biraz önce anlattıklarım keyfini kaçıracaktır. Bak o zaman nasıl da değışecek. O zaman öfkesi geçecek ve benimle dost olmaya çalışacak. Kurtulmak istemesi bana olan öfkesinin önüne geçecek”.*²⁰

Kültürleşmeyle insanların içlerindeki yanan ateşini unutarak ya da sadece kendinde var zannederek; kendine yabancılaşması sonucu Dionysos ve Prometheus’un sembolize ettiğı özgürlük ve otonomi zincirlenmiştir. Öte yandan Prometheus’ un teknik bilgilerle kendi kendine yeten insana yardım etmesi gibi Dionysos’ da yaşamın ve canlılığın başlatılmasından sorumludur; toprağı ısıtan, hareketlendiren bağrını yaran ve tohum yeşerten teknik bilgiden sorumludur. Yukarıda amorf yapısıyla dişil tarafından bahsetmiştik. Bunun yanında yaşam ateşinin hem eril hem de dişil prensibe ait olduğunu gösterircesine Dionysos tören geçitlerinde de erilliğın bereket sembolü olan Phallus ile kullanılırdı. Egon Fidel’ şöyle ifade eder: Tragedya sahnelenirken kırmızı deriden yapılmış olan, gereğinden fazla büyük phallos da müstehcen bulunmuyordu muhtemelen, çünkü phallos Dionysos’ u ve bereketi simgeliyordu. Phallos dişil karakterlerin de aksesuarıydı.²¹ Bu noktada kırmızı fallusun Olimpiyatlarda taşınan Prometheusçu ateşe olan

²⁰ Aiskhülos, **Zincire Vurulmuş Prometheus**, çev. Furkan Akderin, Mitos Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 32

²¹ Egon Friedel, **Antik Yunan’ın Kültür Tarihi**, çev. Necati Aça, Dost Kitabevi yayınları, Ankara, 1999, s. 208

benzerliği düşünmeliyiz. Böylece ateş taşıyan figür üzerinden Dionysos' un özünde dizginlenemez özgölük savaşı vermeye işaret eder. Euripides' in Hekabe tragedya oyununda geçtiği gibi o bir savaşıdır ya da savaşı, yakıp küle çeviren ateş elementidir. Orada Gözcü şöyle ifade eder: “Bu adam vecde ermiş bir Bakkhos gibi ruhu Ares' le dolu savaş naraları atmaktadır!”²²

Bunun yanında Dionysos' un Trakya'da Ares gibi bir savaş tanrısı olarak görölmesi kadınların ve erkeklerin içindeki sonsuz istek ve gücün bedenlenmesinin dışa vurumu olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü çiftleşme, savaşma ve harekete geçirme gibi durumların altından Dionysos' un harekete geçirici etkisi çıkar. Bu yüzden ona tapınanlar kültürün perspektifinden çıldırmış ve uygunsuz olarak görülebilir. Çünkü ona tapan vecd hali kültürün delileri, tam bir oluş haline geçme aşaması olarak içindeki gücü fark edip benim canlılığım burada diyen ve leopar veya aslan gibidir; böylece karşımıza zihnin sesini susturarak gürültü yapan bir ateşli tapım karşımıza çıkar.

Ateş taşıyan veya canlılık ateşinin kendisi olduğunu iddia ettiğimizde, buna uygun olarak savaşı ve yırtıcı kimliği ortaya çıkarmış oluruz. Bu durumda birbirine dönüşen eril ve dişil ile sınırların yok oluşunda, canlılık ateşli ortak alanı oluşturur. Böylece yırtıcı olanın kültürün kurgularının tersine cinsiyetsizliğini ve titanların zamanına özgü dizginlenemez yapısını buluruz. Dionysosçu veya Prometheusçu kadim Aydınlanma doğayı ve çevreyi ehlileştirme eyleminden gelmediği ortaya çıkar; bunun yerine uçları birleştirmeye elde edilebilir bir durumdur. Parçaların bütünlenebilme yeterlilikleri göz önüne alındığında; canlılık ateşini taşıyabilme durumu, dayanıklılık ve döngüye saygılı bir şekilde kendine yetebilen olmakla ilintilidir. Öte taraftan Euripides'in Ion adlı oyununda, geçen savaşı vurgun ve ateşli kullanma teması, savaşın ve ateşin gücünün kötüye kullanılmasından ortaya çıkmıştır. Bu durumdan anlaşılacağı üzere Dionysos' un ele avuca gelmez enerjisini olgunlaşmadan kullanınca; içindeki yaşam ateşli ile başkasını yakma isteğini ya da durumunu ortaya çıkarır. Oyun da şu şekilde geçmektedir: “O Hırçın Minas yanıyor alevler içinde Dionysos, gürültücü tanrı savaşı yakışmaz görünen o sarmaşık asasıyla öldürüyor Gaia' nın bir başka oğunu”²³ Burada yaşam ateşini veya kudretin yanlış

²²Euripides, **Hekabe**, çev. Yılmaz Onay, Mitos- Boyut Tiyatro Yayınları, 2013, s. 37.

²³ Euripides, **Ion**, çev. Ege Kandemirli, Mitos Boyut Yayıncılık, 2018, s. 12.

ellerde felakete dönüşmesinin eleştirisi yapılmaktadır. Bu çatışma ortamında kendini gösteren bir yakıcı ateş olarak Dionysos 'tan bahsedilmiştir.

Dionysos' un ateş ve şimşekle ilişkisi; yeniden doğum, erginleşme – arınma mitosları ve ritosları bağlamında kendisini gösterir. Dionysos' un güçlü doğuşu, kendini dizginsiz bir şekilde ortaya koyuşu ve hırçınlığının sonrasında ölümü gelir ya da ölümden dönendir. Canlılık olarak yeniden doğumu beklenir; bu yüzden erginleme törenlerinin sonucunda olduğu gibi yaşam ateşinin kudretinde yanan ve sonrasında parlayan olmaya işaret eder. Onun hırçınlığı ve gürültücü korkutuculuğu ortamın - kültürün aynası veya geline ruhsal sıkışmanın gürültüsü ve rahatlama isteği olarak okunmalıdır. Çünkü erginleşme ve yeniden doğum için gereken, anne karnında sıkışma performansı ile deneyim oluşur. Tarım etkinliğinde olduğu gibi içinde aktarım bilgisini taşıyan tekil bir tohum sonucu çokluk üretilir. Tüm bu süreç yaşam ateşinin sınırları aşmasıdır. Tanrısal olanın dar alanlara sıkışması ve daha sonra yeniden yaşama gelerek geniş bir alana çıkmasıyla rahatlama söz konusudur. Fakat bu mutlak bir rahatlama değildir oyun bir başka düzlemde yeniden kurulur. Böylece yeniden doğumun rahatlığına ulaşma süreklilik gösteren bir istektir. Yaşam ateşine sahip olmadan ona sahip çıkma savaşçılığında olimpiyatlarda taşıma yaşamın hem gücüne hem de geçiciliğine işaret eder. Bu yüzden Dionysos' un işaret ettiği ateş, içimizdeki ehlileştirilmeyecek güçtür ve sürekli yaşamı ve canlılığı isteyenidir. Trajik bir biçimde ateşten gömlek giyerek erginleşme ritüelini performansını yaptığımızdan haberimiz olsa da olmasa da deneyimleyen insan, kendine yeten olabilmek için verdiği savaşta tanrısallığa ulaşılma isteğiyle dolu doğmuştur. Dionysos' un parçasının titanlarla insanlara geçişi hikâyesinde olduğu gibi insan; Dionysos gibi hem kurban hem de ona kurban sunulandır.

Bunun yanında Dionysos şimşek/ateş sonucu doğmuştur; hem de iki ayrı kutbun buluşması sonucu kutsal evlilik göstergesi olarak birleşme sonucu olgunlaştıran ateşin ortaya çıkmasının sebebidir. Dionysos ve annesi ateş ile ölümsüzleştirmeye çalışılmadan evvel yaşama ve canlılık verme isteği ile ateşin kendisidir. Doğumuna dair okunan ilahilerden biri: “Büyük ateş altında sahabe kutsal bir çocuk dünyaya getirmiştir, Brimo Brimos'u dünyaya getirmiştir!” şeklindedir.

Fakat ateşte yanma yoluyla olgunlaşmaya girmenin ortasında ölümlü olduğunu bilmesi için annesi karnında Dionysos ile ölümsüz babası Zeus' un ya da

göklerin ateşine maruz kalmıştır. O, annesinin kendine yetebilen gücüyle erginlik meyvesidir; toprak ananın bağrından çıkan meyvenin Güneş'te olgunlaşması haliyle dönüşmenin bitmediğini gösterir. Ateşten çıkarak erginleşmiştir ve bu yüzden Dionysos ve doğayla uyumlu insan ateşin gücünü ustalıklı kullanabilir. Bu yüzden Dionysos' un anlatılarında kahraman arketipine uygun olarak ateşte yanıp pişmiş ve acı çekerek olgunluk geliştirme öne çıkar. Çünkü ateş arındıran ve küllerinden yeniden doğma gücünün saklı olduğu yaşam enerjine tekabül eder. Dionysos bir kahraman gibi eskiyi ortadan kaldırmak üzere yeniye getiren kahramanın coşkusu, deliliği ve taşkınlığı bu ateşten ileri gelir. İnsanın veya kültürün de içinde bulunan bu ateş ile “ölümü öldürme veya kafa tutma” teması söz konusu olduğundan tekinsiz ve ehlileştirilmesi gereken bir unsur olarak kabul edilir. Hareket edebilmeye ve dönüşmeye odaklanma hali gözden kaçırıldığı için özgürlük ateşi zincire vurulur ve ayrılıkçılık ile doğa - kültür ayrışması, merkez - kıyı gibi buluşlarla bu ateş kontrol edilmeye çalışılır. Böylece ehlileşen ana oğul bir şekilde Olimpik sayılır.

Kendine yetebilen sonsuz yaşam enerjisini göstermek için Dionysos ateşte yanarak veya ateşte kazanlarda pişer; tek seferde ve bütünlüğü olmayan doğumlarla doğmuş olması sonsuza kadar süren bir var olma sürecine işaret eder. Yaşayabilmek için ölmek – dönüşmek - yanmak zorunda olduğu bilgisini ortaya çıkarır.

1.5. DİONYSOS'UN SAF ÖFKESİ

Dionysos' un Demeter ve Persophone ile anne – çocuk mitleri olduğu gibi zorla sahip olunma ve tecavüz mitleri mevcuttur. Bu anlatılar kozmik düzene işaret etmek için yaratımın tekrarlanmasını ve sınırların aşılmasını gösterir. Bu anlatıların özü zıtlıkların veya insanın zihnindeki en karanlık ile en aydınlık potansiyelin birleşmesi sonucu oluşan yaşamı anlama çabasıdır. Doğanın bilinmez işleyişinde saf öfke, canlılık ateşi, birleştirme tutkusu ile her şeyi birbirine dönüştürmesini söz konusudur. Tecavüz mitlerinde Dionysos ya çocuk ya da tecavüzü gerçekleştiren olarak Ploutos adıyla anılır. Demeter ve Persophone mitlerindeki zenginlik getiren Pluton olarak da anılmaktadır. Bununla birlikte Dionysos görüngüsünün dizginsiz bir boğa olarak cinselliği ve delirmesiyle kendisini dışarı vuruşu doğanın dönüştürmek üzere performansını yaptığı saf öfke halidir. Bu bağlamda Dionysos, yer altını, oraya yer üstünden sızarak ve demlenerek yeniden yüzeye çıkan başlangıçta sessiz ama

sonrasında gürültüye dönüşen gücü temsil eder. Yerin altında saklı olanın tekinsizliği, bu tekinsiz maddenin yeryüzüne çıktığındaki korunmasızlığından ve çıktığı şekliyle daha önce görülmemiş oluşu üzerinden vahşi – saf öfkeyi içerir veya gösterendir. Diğer bir deyişle saklı olanın gün yüzüne çıkması gibi dehşet verici bir durumu içinde barındırır. Antigone, Pluton - Dionysos’ un saf öfkesi üzerine şöyle ifade eder: “Yollar tanrıçası ile Pluton’ a yakardık öfkelerine hâkim olup bizi affetmeleri için.”²⁴

Dionysos, bilinçdışındaki işlenmemiş dışarı vurulmamış öfke gibi yerin altında bekleyerek değer kazanan bir mineral veya işlenmemiş ham madde kaynağına da tekabül eder. Dünya üzerindeki ham maddenin çok daha ötesinde yıllarca bekletilerek dönüşüme uğramış olanın yeryüzüne çıkması öfke benzeri bir hareketlenmeyle yapılmaktadır. Bu yüzden sınırların ihlali ve tecavüz teması kullanılır.

Kerenyi şu şekilde ifade etmiştir:

“Eleusis söylencelerine göre Demeter tecavüze uğradıktan sonra Ploutos adında zenginliği doğurmuştur. Aynı şekilde Hades tarafından Persephone’ nin zorla kaçırılışından sonra bir çocuk dünyaya geldi, Latince Pluton olan tecavüzcü Plouton’ a benzeyen, küçük Ploutos dünyaya gelmiştir. Aynı zamanda Persophone Pluton ile kutsal evlilik gerçekleştirmiştir.”²⁵

Bununla birlikte sınırların aşımının iç içe geçmişliği gösterir biçimde Girit mitlerinde yılan şekline girmiş Zeus’un, kışlarını yeraltında Hades ile geçiren Persephone ile birleşiminden, Dionysos – Zagreus’ un doğduğuna dair anlatı bulunmaktadır.²⁶ Kutsal kız çocuğu gibi bahar getiren Persophone ile ilahi babanın ensest ilişkisinden doğan kutsal bir çocuk veya seçilmiş olan doğar. Masumiyetin, doğanın kendi halinde duruşunun bozulmasında vahşiliğin ve avcılığın doğumu söz konusudur. Bu anlatı canlılık başlaması için ihtiyaç duyulan ve tasarlanan cennet tasarısının sarsılmasına işaret eder. Herakleitos şöyle dile getirmiştir: Hades Dionysos ile aynıdır. Yeraltının şarap tanrısı tecavüzcüdür ve şarabı her zaman

²⁴ Sophokles, s. 47.

²⁵ Carl Kerenyi, **Eleusis: Anne Kızın Arketip İmgesi**, çev. Tuba Bayraktar Yaşar, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, s.65.

²⁶ Kerenyi, s. 97.

canlılık getirmez ve zehirleyebilir.²⁷ Cennetten Dünya' ya düşüş anlatısında bulunan baştan çıkarıcı ve zehirleyici yılanı da benzediğini söyleyebiliriz. Konfor alanından ve durağanlıktan aniden çıkaran bir zorlayıcı güç olduğunu gösterir.

Hades olması bağlamında ölüm de tecavüz etme eyleminde olduğu gibi saf öfkeli bir şekilde tehdit eder ve yerin altındaki gizli kapaklı saldırgan bir mafya gibi dilediği canlılığı alıp götürebilir. Bu bağlamda Dionysos, sınırları aşan ve perdeleri yırtan misyonu ile girilmemiş ormanlara girme cesaretini taşır. Bu bağlamda Pluton – Dionysos ölümün ve yaşamın eş zamanlı olarak iki yüzünü birden temsil eder. Armstorg yenilenen - dönüştürücü tanrı mitosu hakkında şu şekilde ifade eder:

“Ölümler tanrısı aynı zamanda hasat tanrısıdır, ölümle yaşamın iç içe girdiğini gösterir. Ölen tanrının yeniden canlanması, mevsimlerin büyüyip küçülmesi gibi evrensel bir süreci temsil etmektedir. Yeni bir yaşam başlayabilir, ancak ölen bitkilerin tanrılarının mitosu ve kültürünün ortaya çıkış noktasında hep bir felaket yaşanır, kan dökülür ve yaşamın itici güçlerinin zaferi hiçbir zaman tamamlanmaz.”²⁸

Bu iç içe geçiş doğanın akış halinde önünde hiçbir engel tanımayan taşkınlığını sembolize eder. Bastırdıkları deliliklerinin yüzeye vurmasıyla ele geçirilmiş bir şekilde dağlara kaçan Bakkhanteslerin kurban parçalaması gibi libidoya kaynak olan varoluştan yüzeye çıkar. Sakin ve gürültüsüz düzenden aniden çıkışı gösteren biçimde bir başka dağa kaçırılan kadın ise “Kuzey Rüzgârı Boreas olarak Dionysos tarafında Atina kralının kızı Oreithyia’ dır. Bu ismi “dağlarda hiddetlen kız” anlamına gelir.²⁹

Bu noktada kadınlara benzeyen kadınların tanrısı, onları delirten ve tecavüz eden kimliği ile birleşir. Bunun yanında saf öfke ve gücün kötüye kullanımı sonucunda gelen yaşamın canlılığı ile bir bağ kurma örüntüsü karşımıza çıkar. Toprak ananın rahminden çıkabilen tehlikelere ve oradan çıkanın ölümden dönen olduğuna işaret eder. Böylece oradan çıkanların bir gün öleceğinin korkusu tecavüz olarak kendisini göstermiştir. Bu yüzden Demeter ve Persephone canlılığın nadasa alınması bağlamında matem ve yas tutarlar. Bir canavar gibi korkutucu ve öfkeli olan

²⁷ H. Diels'de (ed.), Vorsokr., fr. 15 (6th edn., I, 154 f.); krş. K. Freeman, Ancilla to the Pre-Socratic Philosophers, s. 25 aktaran Kerenyi, s.76

²⁸ Armstrong, Karen, **Mitlerin Kısa Tarihi**, çev. Dilek Şendil, Merkez Kitapçılık Yayıncılık, İstanbul, 2005. s. 51.

²⁹ 13 Stephanus Byzantinos, s.v.,aktaran Kerenyi, s.86.

tanrı figürü veya doğanın yıkan fakat daha büyük zenginlikleri sunan kontrolü söz konusudur.

“Erken mitolojide ekme biçme işleri şiddetle iç içedir, yiyecek elde etmek uğruna ölüm ve yıkımın kutsal güçlerine karşı sürekli savaşmak gerekir. Tohumun toprağın içine girmesi, meyve vermeden önce ölmesi gerekir, ölümü acılı ve sancılıdır. Tarım araçları silahlara benzer, mısırdan un elde etmek için öğütülmesi, üzümlerden şarap yapmak için ayaklar altında çiğnenip özlerinin çıkarılması gerekmektedir. Bütün bunları, eşlerinin hemen hepsi ekinlerle birlikte yeniden dünyaya gelmek üzere ayağa kalkmadan önce paramparça edilen, uzuvları koparılan, hunharca sakatlanan ve öldürülen Ana Tanrıçayla ilişkili mitlerde görürüz. Bu mitlerin hepsi ölüme karşı meydan okumaktan söz eder.”³⁰

Dionysos’ un veya diğer doğa olayları sonucu hiddetlenen tanrıçaların – tanrıların gösterdiği; doğanın yıkımı ve evrensel büyüklüğünü gösteren şekilde egemenlik alanını hissettirmesidir. Tiran-canavar figürü dünya mitolojileri, halk gelenekleri, efsaneleri ve hatta kâbuslarında tanıdık bir olgudur ve özellikleri temelde her yerde aynıdır. Genel çıkarın toplayıcısıdır o. “Benim ve benimkinin hırslı haklarına hevesli olan canavardır.”³¹

Dağa kaldırma, kaçırma, tecavüz etme, zorla ele geçirme temaları genellikle Zeus ile ilintilidir. Boğa sembolünün Dionysos’ a Dionysos ile anılıyor olması üzerinden Girit kökenli Minotaurus mitinde de Zeus ile aynı yıkıcı dönüştürücü eril - tanrısal iradeye sahip olduğunu görürüz.

“Söylentiye göre kral Minos ticari yolları korumak üzere önemli savaşlarla meşgulmüş ve bu arada Pasiphae denizden çıkan muhteşem, kar beyazı bir boğa tarafından işgal edilmiş. Bu Minos’un kendi annesinin başına gelenden daha da kötü değildi: Minos’ un annesi Europa’ydı ve Girit’e bir boğa tarafından kaçırıldığı iyi bilinmektedir. Boğa, tanrı Zeus’tu ve bu kutsal birleşmenin saygıdeğer oğlu, şimdi herkesin saygı gösterip hizmet ettiği Minos’ un kendisiydi. Öyleyse Pasiphae kendi hatasının meyvesinin bir canavar – kaçırılma dağa kaçırma - insan gövdeli fakat boğa başı ve kuyruğu taşıyan küçük bir çocuk olacağını nasıl bilebilirdi?”³²

Zeus’ un Persophone ile birleşmesinden Dionysos’ un doğduğunu göz önüne aldığımızda; bu baba oğul benzeşmesi ve iç içe geçiş hali, kültürün karmaşık ve

³⁰ Armstrong, s. 21.

³¹ Joseph Campbell, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, , çev. Sabri Gürses, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul, 2013. s. 54.

³² Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, Campbell, s. 56.

birbirine bağlanan mitolojik örüntülerinden öfkeyle çıkarılması gereken mirasa işaret eder. Saf öfke ve zorla açığa çıkarma teması, canlılığın, çocukluğun ve masumiyetin yitişinin acılı olması sonucunda veya dışarıda ürün dağıtarak gezme halinin bitişini gösterir. Sonsuz bir şekilde dışarıda ürün dağıtıp üreyecek olan yaşam enerjisini içe dönmeyi sağlayan saf öfke halidir. Sınırların ihlali, hapsolme, ele geçirilme teması ile yeniden kurtulabilme anlatılmıştır. Bu durumda ölüm ve yitim doğumun ve kazanımın ebesi gibi davranır.

Sparagomos, ritüeli Dionysosça öfkenin en bilinen gösterisidir; bu ritüelde tıpkı Dionysos gibi parçalanarak kurban - seçilen öldürülür. Dionysos festivallerinde veya coşkusunda bir araya gelerek eğlenme amacı güdülerek başlanır; fakat adeta kötü ruh kendini gösterir ve onun etkileri ile sonlanır. Festivale katılanların iç seslerindeki gürültü dışarıya taşar. Bu ayini anlatır şekilde Pentheus' un baştan çıkmış kadınlarca parçalanarak öldürülüşü, Euripides'in Bakkhalar tragedyasında görülür. Pentheus, kentin başına gelen beklenmedik felaket hali olarak insanların yaygınlaşmış çılgınlığına, uymayıp teyzesinin oğlu Dionysos' un tanrılığını kabul etmez; fakat bu direncin sonucu olarak topluluğun içlerindeki kötücül olanın rahatlaması için kurban edilir. Pentheus da kendisini imha edecek şekilde direnç gösterir ve içindeki Dionysos' un özgürleştirici etkisini parçalanan olarak deneyimlemek istediğini okuyabiliriz. Akrabası olmasına rağmen Dionysos'u dışlaması onun kimseyi kabul etmeyen davranışı onun içten içe kendisine duyduğu saf öfkesini saklayan yüzeydeki tepkiselliğidir. Tepkiselliğinin ardında kendi iç çatışması ve bunu bastırmasından dolayı oluşan özüne duyduğu öfkedir. Dionysos' un yerle bir eden öfkesi ile onun üzerinden kültürün değer verdiği bedeni ile ölümden herkesin eşit olduğunu gösterilir. Ona kudretli ve kontrolcü olmayı bıraktıran bir şekilde ölümünden önce sınırlarını aştıırır ve oyun oynamaya davet eder; Pentheus kendisini deliliğin ve kadın kıyafetleri içinde buldurur. Bu yüzden diyebiliriz ki Dionysos' un dünyası ötekileri ve karanlıkları yansıtan bir aynadır. İnsanın kültürleşme öncesi öfkesini, korkusunu ve ölüm karşısındaki reaktifliğini taşır.

Bir diğer göz dönmesi sonucu deneyimlenen saf öfke örneği ise kültürün bekası için savaşılan her türlü azgınlık, öfkeli aslanlar, üç gövdeli canavarlarla ve devlerle boğuşan kudretli Herakles' tir. Gözü dönerek çocuklarını parçalar ve kendi çıplak

elleriyle geleceğini öldürür.³³ Dionysos' un deliliği, kültürleşme sürecinde bölünmüş kimlikleri öfke ile yüzeye çıkarır; bu şekilde Herakles' in Paleolitik avcı özü ya da parçasıyla birleşmesini sağlar. “Herakles'in avcılık döneminden yadigar kaldığı neredeyse kesindir. Mağara adamı gibi hayvan postlarına bürünür, elinde sopa taşır. Herakles hayvanlarla başa çıkmakta gösterdiği ustalıklı ünlü bir şamandır; yeraltı dünyasına gider, ölümsüzlük meyvesini arar ve Olimpos Dağında tanrılar âlemine çıkar.”³⁴

Şefkatli ve geleceğini düşünen baba ve gölgeli maskesi düşer; aslında kendi iç çatışmasını dışarıda kahramanlık yaparak durdurmaya çalıştığı ortaya çıkar. Herakles de deli ve şiddetlidir; fakat kültür bunu kalıba sokarak onu canavarları ve tekinsizleri öldüren asker olarak kullanır ki kendisine dönebilecek zararı faydaya çevirsin. Bu bağlamda Herakles, saf öfkesini bastırması sonucu trajik sonunu getiren olarak hem kurtarıcı ve hem kurban kimlikleri arasında gidip gelir. Bu yönüyle Dionysos' un insanlar için forma girerek sürekli parçalanmasında olduğu gibi Herakles de saf öfkesini bastıran ve kültürün kahramanına dönüşmesiyle kimlik olarak ve seçimleri adına parçalanmıştır. Tıpkı geçiş dönemleri krizleri gibi kültür bastırdığı saf öfke canavarıyla karşılaşır ve dağılır. Odağın kendisine dönmesiyle yeniden yaşamaya başlar ve içindeki zenginliği (Pluton) u fark edebilir.

Saf öfkenin ve melankolinin kültürün içinde kaynaması gibi tragedya metinlerinde saf öfkenin dışarıya kendisini vurmaya beklemesi gibi karakterlerin içinde kötüye giden lanetli olayların sembolizmi olan kara şarap, köpüren şarap veya zehirleyici şarap kullanılır. Genellikle kadın karakterler yaptıkları büyüye veya kontrol etme açıklıklarına, cinsellikle ilgili dışavurumlarının sonuçsuz kaldığı durumlarda buna girer. Dionysos' un tecavüzünü veya sınır aşmasını performansını yaparak; elde edemediğini ölüme göndermek üzere karanlık şarabı ya da zehirli şarabı kullanır. Onun özütünde ölüm ve zehirlenme eşiğine getiren karanlık vardır. Sahip olamadığını dönüşüme göndermek isteyen bir öz yıkım dürtüsü vardır. Buna örnek olarak:

Kreusa: Biliyor musun ne yapacağını? Al bakalım elimdeki Athena'nın hediyesi altın bileziği, Git kocamın gizlice ziyafet verdiği yere, yemeği bitirip de başladılar mı tanrının şarabını dökmeye, elbisenle saklarken koy bir damla

³³ Euripides, Herakles, çev. T. Yılmaz Ögüt, Mitos Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2018, s. 32

³⁴ Armstorg, s. 76.

*genç adamın bardağına. Ver soyumun varisi olarak o çocuğa içti mi son damlasına kadar o şarabı, Ölmüş olacak burada, asla göremeyecek Atina'yi.*³⁵

Ölüm ile yaşam, haz ve acı arasında gidip gelişiyle Dionysos, dönüşüm gücünü temelini oluşturur. Böylelikle kozmik düzeni kurmak üzere ya da dengelemek için kargaşa yaratır; kurtuluşu ve acıyı tetikler. Dionysos, canlılığın göstergesi olarak neşenin olduğu kadar öfkenin de beden bulmuş halidir. Böylece kültürün tasarılarının dışına çıkarak cennet ve cehennemin evliliği veya iç içe geçişini gösterir.

1.6. DİONYSOS' UN ALEVLİ TAPICILARI

Antik zamanlarda Orfik kadın gizemleri düzenlenirdi; kadınlar tarafından yönetilen kült eylemlerinde kadınlar tanrının – Dionysos' un ayrıcalıklı sahipleri gibi gözükmekteydi; Doğanın yok edilemezliğe katılmak için Dionysos cümbüşleri (gizem eylemleri) düzenlenirdi.³⁶

Dionysos' a tapanlar onun gibi ateşli ve fevri bir yapıya sahiptir. Dionysos' un dinsel törenlerini kutlayan kadınlara Bakkhalar veya Maenadlar adı verilirdi. Bu kadın alayı önüne geleni sürükleyen ve alıp götüren bir sunamı dalgası veya doğal felaket olarak karşımıza çıkar. Maenadlar ve Bakkha kadınları anlamına gelen Lenaeler, festivali Dionysos' un bereket şenliği değildir. Kadınların çılgınca dans eden esrik kadınlarının bayramıdır.³⁷ Performans sanatçısına benzer şekilde hareket eden çıldırmış kadınlar, Dionysos' un etkisini bedenlerinden ileterek tanrının tıpkısı gibi davranırlar. Buradan hareketle dithyramboslar kadınların deliliğe yakın yaratım gücünün bir eseri olarak düşünülebilir. “Açıkça görünen odur ki, Dionysos, dininin bitki ritüellerine ilişkin bileşenleri değil, akıldışı esrik – coşkunluk bileşenleri tiyatronun ortaya çıkışını beslemiştir.”³⁸ Çünkü kadınlar bağları çözülmüş kadınlar kırlarda başıboş dolaşarak içlerinde sakladıkları gücü, yaratımı ve eğlence yoluyla açığa çıkarırlardı.³⁹

³⁵ Euripides, Ion, s. 49.

³⁶ Kerenyi, s.222.

³⁷ Antik Yunan Tragedyaları, Joachim Latacz, s. 29.

³⁸ Latacz, s. 30.

³⁹ Thomson, s.158

“Çıplak bedenlerini nebris adı verilen benekli ceylan postlarıyla “örter, başlarına sarmaşık çelenkleri sararlar ve ellerinde thyrasos, ucunda çam kozalağı bulunan değnekleri ve Prometheus’ un insanlara ateşi taşıdığı narteks kamışıyla tanrının peşinden koşarlar, geceleri dağda, bayırda, ormanlarda, kendilerinden geçerek tanrıya karışırlar.”⁴⁰

Çıldırma ve yaratım enerjisinin iletkenliğini sonuna kadar yaşayan bu kadınlar, Dionysos yıkımı adına onunla birlikte korku saçabilirdi. Dionysos’ un sınırsızlığına direnenler onun çılgınlar ordusuna katılarak çılgınlığın ve iç dönük olamayan ve işlenmemiş dişil enerjinin yataylığında dağılarak genişlerdi. Yaratım gücünün ateşiyle vahşi bir hayvana dönüşürlerdi. Böylece içlerindeki vahşi - evcilleştirilmemiş cevherleri ortaya çıkardı.

“Geldi Bacchus, kırlar çınladı törenlerle. Kızlar, bacılar, gelinler, analar gelmiş topluca, bilinmeyen bir dine girmiş hepsi. Nedir ey Dragon oğulları Mars’ın Torunları, sizi çıldırtan bu delilik? Dedi Pentheus, Büyük tunç bir kavalın büyüğü böyle büyük mü?”⁴¹

Ovidius Dönüşümler’ den bu dize çılgınlık atmosferinin kişilerini ve şaşkınlığı aktarır şekildedir. Dionysos zaferlerini ve savaşlarını delilikle veya delileriyle verir. Çünkü kültür ateşi ehlileştirme çabasıyla ve korkuyla yaşarken, insanın içindeki ateş ve kendi otantik kimliğini yaşayabilme korkusunu yakmak üzere yüzeye çıkmak zorunda kalır. Bu yüzden Bakkhalar kontrolcülerini öldürmek üzere uyanır veya onunla birlikte belirir. Aiskhülos ’un Eumenidler tragedyasında Delphi rahibesi dua ederken onları şu şekilde anlatır: “Bakkhalarıyla gelip zafer kazandıktan ve Pentheus’u tavşan gibi ölüme kıstırdıktan sonra, O memlekette tanrı Bromios’un hükmü yürür!”⁴²

Böylelikle kültürün yaşadığı karmaşayı durdurmak ve yeniden kozmik düzenin başlaması için ehlileştirilemeyen gücün yüzeyde yürüyeceğini ve ezip geçeceğini göstermektedirler. Çünkü olanı saklayan ve ötekileştirerek deli olarak gösteren kültürün ehlileşmiş Apolloncu gözüdür. Apollonik yapılarını kendisi için kullanmayan kültür kendi ihtiyaçlarını karşılamadığında sistemin yenilenmesi ve çalışmayan parçaların dönüşüme katılması için Dionysos’ un yıkım tarafı insanların

⁴⁰ Musa Kadioğlu, “Sinop’tan Lebes Ganikos”, Argos Gemicileri Dergisi, Sayı:1, Mart – Nisan 1997, s.12.

⁴¹ Ovidius, **Dönüşümler**, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Payel Yayınevi, 1994, İstanbul, s.525.

⁴² Aiskhülos, **Eumenidler**, çev. Yılmaz Onay, 2. Baskı, Mitos Boyut Yayıncılık, 2016, s.118.

bedenlerinde deneyimlenir. Çünkü yaşamın doğabilmesi bir kozmik düzen içindeki cesaret halidir; bu yüzden bedenin içine kendisini göstermeden ya da performansa çıkmadan sığması mümkün değildir. Yaşamın yüksek potansiyeli sığdırılmaya çalışıldığında delilik ve delirtme halleri ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden Dionysos deli tanrı olarak anılır. Bu delirme hali kültürel maskelerden ekstatik bir şekilde kendinden geçmeyle ortaya çıkar; önüne geçeni kapıp götüren bir fırtına gibi kendisini gösterir. Bu yüzden Dionysos medeniyetsizliktir ve kültürün son çizen algısını tedirgin eder ve acımasız gelen her şeyi içinde kapsar. Ona adanan bütün ritüellerle, bahar ve doğum kutlamalarıyla Dionysos daha medeni hale getirilmiştir.

43

Çıldırmanın eşiğinde olan kültür kendi kaynaklarına ve cesaretine, değişebileceğine inanamaz; bu durumda o güne kadar karşılanmamış ihtiyaçları ve toprak – ekonomi özgürlüğü ile simgeleştirilen Dionysos yeniden başlatıcı etkisi olarak izlenir. Doğanın bereketi ile karnını – isteklerini doyurma isteği olağanüstü seviyeye gelince Dionysos’ un kızları kültürün açlığına başkaldıran, karşıt söylem olarak kültürün kendisini imha etmesine yardımcı olur. Örneğin: Euripides’ in yarattığı Hekabe karakteri, akıl ve duyguları arasındaki çaresizlikte Güneş’ i bilinci arar ki yaşadığı gölgeli halden veya karanlıktan çıkabilsin. Bu onun trajik durumunu yansıtır. Çıldırma sınırlarında bir trajik durumdayken Helios’ dan (Güneş) iyileştirme bekler; fakat aksine içerisindeki açlığı bastırarak bozduğu duygularıyla intikam peşine düşer. Nereye sürüklendiğini bilemez bir şekilde annelik, kadınlık ve toplumsal baskı altında ezilmiştir. Kültür onun kimliğini parçalara ayırmıştır ve trajik karakterin parçalanmaya veya yeniden doğmaya olan korkusunu yansıtırken Ateşli tapıcıları görerek şöyle der:

“Hekabe: Ah yandım aman! Nereye gitsem nerede dursam ki ya da bir liman bulsam alıp götürseler beni, dağlarda gezen dört ayaklı vahşi hayvanlar gibi yönümü değiştirsem mi bu yana yok şu yana? İllion’ un erkek öldüren kadınlarını ele geçirmek için nasıl yanıp tutuşuyorum mahvettiler beni! Korkunç vahşi Frigyalı karılar, lanetlikler benden sakınıp bir yerlere gizlenmek için nereye kaçtı bunlar ah ey Helios beni iyileştirebilseydin açabilseydin kanlı gözlerini bu körlükten kurtulabilseydin beni! Aman aman susun! İşte kadınların sessizce sıvışan adımlarını duyuyorum! Nereye saldırsam da etlerini kemiklerinden ayırıp yırtıcı hayvanlar gibi bir karnımı doyursam evet sakat kalmanın ve bu utancın intikamını alabilirim ancak. Nereye, nereye

⁴³ Otto, s. 138

sürükleniyorum? Çocukları öylece bırakıyor muyum cehennemlik Bakkhalar' a ki o öldürdüklerini bir de küçük küçük doğrayıp köpekler için kanlı bir tıknimalık yapsınlar sonrada şeytanlar gibi dağlara fırlatıp atsınlar, ha? Nerede dikilsem nereye otursam.”⁴⁴

Kültürleşme sürecinde insanın canlılığının ve Güneşten gelen canlılık enerjisinin önüne geçilmiştir. Bireyler sağlıklı büyüyemeyen tarım ürünleri gibi köklerinde olanı inkâr etmektedir. Bu yüzden Hekabe karakteri de bunu gösterir şekilde bilinçdışının veya Ay' ın tekinsizliğinde Güneş' i aramaktadır. Bu yüzden anlamsız bir intikamın peşine düşmüştür; trajik hale gelen kültürel birey saldıracak yer aradığında önüne geleni seçer ve onun içinde kendi ortaya çıkaramadığı vahşiliği ve özgürlüğü arar. Trajik kahramanın intikam gibi habis durumlara düşmesinin sebebi kendi alevli gücüne güvenmeyerek, dışarıda canlılığı için taze kan veya hayat arayan bir parazit – bağımlı ilişki yaratır. Bu yüzden her intikam halinin ardında yeniden dirilemeyen ve dönüşemeyen Dionysos' tan korkan bir yapı vardır; çünkü trajik kahramanın parçalanmış, delirmenin eşiğinde kendini tutan ve yoğun duyguları dizginleyen zihnine göre “yalnızca kurbanın ölümü, onun etiyle ve kanıyla temas eden herkese taze hayat verir.”⁴⁵

Hekabe kendi olma cesareti gösterememiş ve potansiyelini yaşayamamıştır; bu noktada trajik kahramanın gördüğü veya dönüştüğü deliren Bakkhalar, içine sinmiş kadınlığı ya da yaratım gücünü güçlü bir şekilde sınırları yıkmak üzere uyandırma performansı gerçekleştirir.

1.7. UYGARLIĞA KURBAN OLARAK DİONYSOS

Dionysos ile bir olmanın esime ritüelleri dışında öncelikli olarak kurban ve adak verme yoluyla gerçekleşirdi. “Ciddi törenlerde insanları ezen boğa Dionysos ile neşeli törenlerdeyse günah keçisi veya kurban edilen Dionysos ile karşılaşılır”.⁴⁶

Ona tapanlar onu yeme yoluyla içlerinde taşır ve onu içererek, aşkın olan içkin olması deneyimlenir. Hem hayvan türünde hem de bitkisel halinde tüketilerek yaşamın gizemleri elde edilmeye çalışılırdı. Agrionia festivalinde Dionysos' u

⁴⁴ Euripides, s.53

⁴⁵ Thomson, s. 170

⁴⁶ Carl Kerényi, **Dionysos: Yok Edilmez Yaşamın Arketip İmgesi**, çev. Bahar Çetiner, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2013, s.184.

kaybetme ve bulma oyunu kuran genç kadınlar, onu bir bilmeceye çevirirdi ve tanrıyı – aşkın enerjiyi bulmak için Dionysos’ u sembolize eden sarmaşığı yiyerek bu bilmeceyi çözerlerdi.⁴⁷ Onu içselleştirme ve ondan güç – yaşam enerjisi alabilmek adına kurban ayinleri gerçekleştirilirdi. Bununla birlikte tarım etkinliği ve doğanın vericiliğini devam ettirmesi için ona adanan adakların amacı; topraktan daha iyi verim alabilmektir. Onunla etkileşime girmek onun için yemek, içmek ve kan akıtmak hayatta kalabilme dürtüsüyle ilintilidir.

Frazer şu şekilde aktarmıştır:

“Ağaçları büyütsün, geliştirsün diye dualar edilirdi ona. Özellikle de çiftçiler, en çok da meyve yetiştiricileri tarafından yüceltilirdi, meyve bahçelerine onun doğal ağaç kütüğü şeklinde bir simgesi dikilirdi. Onun, elmanın ve incirin özellikle adının geçtiği bütün meyve ağaçlarının bulucusu olduğu söylenirdi; bir çiftçinin işini yaptığından söz edilirdi. “bol meyveli”, “yeşil meyvenin tanrısı”, “meyveleri büyüten” gibi sanları vardı.”⁴⁸

Topraktan verim almanın sonucu şifalı sayılan ürünlere ulaşılabilme; kültürü yaşanabilir ve sürdürülebilir bir yapıya dönüştürmektedir. Dönüşüm teması için alma – verme, içselleştirme – dışa yansıtma yöntemleri ona ve doğaya tapımın özünü oluşturmaktadır. Hem kurban verilen hem kurban edilen olması ya da olgunlaşmış meyvelerin ve ürünlerin elde edilmesi ile onların dönüşüme bırakılmasını içermesi; Dionysos’ u büyümeyen ve yaşlanmayan; zamanın bölümlerini birleştiren çocuk – bilge haline getirir. Kültürün Dionysos’ a yaklaşımında kurban edilen küçük bir çocuğun ve tohumun geliştikten sonra içselleştirmek ve yaşayabilmek için parçalanması ve yenilmesine benzer bir durum görülür.

Kurban ayini verilen festivallerde Ditiramp söylendiği sırada bir boğa kurbanı verilirdi, bununla birlikte bir diğer kurban verilen hayvan teke ise çocukların oyun arkadaşı olarak gösterilirdi. Fakat bu ikilinin ortaklığı tekinsiz bir ortaklıktır; köpek ve çocuk arkadaşlığına benzer bir şekilde değildir. Atina bölgesine ait tekeye binmiş çocuk tasvirlerinde, çocuklar tekeye üzüm uzatmaktadır: bu resmedilme/sahne mit haline gelmiştir ve tekeye binen çocuk Dionysos’un kendisine dönüşmüştür. Aynı şekilde geyikle oynayan çocuk tasvirlerinde de Dionysos’a eşlikçilik teması söz konusudur. Tekeler ve kurbanlık hayvanlarla çocuklar Dionysos’ un eşlikçisi ve

⁴⁷ Thomson, s. 173.

⁴⁸ Frazer, s.92.

ortaklarıdır.⁴⁹ Ona adanan kurban ayinleri tasvirlerinde küçük çocukların olması Dionysos' un kendisi doğumunda ve küçük bir çocukken kurban giden ve parçalanarak oluşturulmuş mitlerle ilintilidir. Böylece kurbanlık hayvan, Dionysos ve çocukluk üçgeninde görülen o şudur ki; tanrının suretinin veya yaşam enerjisinin en yüksek potansiyeldeki haline ulaşma ve onun gücüne sahip olma isteği ile kurban ayini düzenlenmektedir. Frazer'ın aktardığına göre “Zeus Dionysos'u Hera'dan korumak üzere oğlağa çevirmişti. Bundan dolayı ona tapınanlar canlı keçiyi parçalayıp çiğ çiğ yerlerdi.”⁵⁰

Öte yandan kurban ediminin tarım etkinliğini kolaylaştırmak ve doymak için gerçekleşmesi Dionysos'u bir çoban tanrı imajında kırsal toplumun onu canlı tuttuğu sonucuna varırız. Doğa karşısında kurallara takılmaktan aciz hisseden insanlar, doğanın işleyişini taklit ederek doğanın dilini konuşur. Böylece kırsal toplumun totemlerine ve ritüellerine bakarak toplumsal geçişleri okuyabiliriz. Dionysos, kırsal olanın ve doyurucu etkinliğin oluşması için feda olana ve feda edilene yükselme hali olarak kullanılır. Buna örnek olarak ineğin totem haline gelişini inceleyebiliriz. Yerleşik hayata geçişten sonra göçebeliliğin bitimiyle daha rahat doyabilmeye birlikte, topluluk kuralları bu rahatlığı bozana caydırıcı koymayı gerekli kılmış olabilir.

Özellikle boğa sembolünün yukarıda bahsettiğimiz işlenmemiş çiğ enerjiye ve azgınlığa tekabül edilişi sınırlanmıştır. Çünkü yerleşik hayatla birlikte artık tek bir tarla tohumlanacaktır ve tarımın sabrına ve emeğine ters düşen şekilde dolaşmaması gerekmektedir. Bu yüzden çoban- tarım toplumuna geçildiğinde sığır, eti için değil sütü için beslenir; bu yüzden de evcil hayvanların eti, özellikle dişilerinin, çoğunlukla tabu olduğu bilinmektedir.⁵¹ İnek evcil bir yapıdadır; fakat bayramlarda boğanın kurban edilmesi ve parçalanmasının anlamı her türlü yerleşik kuralların benimsenmedir. Çünkü boğanın azgınlığı ve dizginsiz durumu yenilerek içselleştirilir ve dışarıdan içeriye Dionysos' un gücünün alınması söz konusudur. Bu durumda İnek dişil bir canlı olduğu için kültürün erkekliği sınırladığını ve şekil verdiğini Dionysos göstergesi üzerinden okuyabiliriz. Yerleşmek ve yerleşmemek arasında kalan erkeklik tanrının etini ya da kendi etini yiyerek güçlenir. Böylece daha fazla

⁴⁹ Kerenyi, s. 284

⁵⁰ Frazer, s.195.

⁵¹ Frazer, s.93.

toprak sahibi olabilir ve belirli bir şekilde üreyebilir. Üremenin ve kızgınlığın kurban ayinleriyle içselleştirilmesiyle tarım ve toprak onurlandırılır ve böylece yılın karanlık zamanlarında kıtlık yaşamının önü engellenmiş olur.

1.8. ERGİNLEME TÖRENLERİ

Dionysos, erginleme ve kutsal evlilik törenlerinde de kendisini gösterir ya da bu törenlerin yapabilmek için ihtiyaç duyulan güçtür. Temsil ettiği dönüşüm kavramı sonucunda yeni bir kimliğe ulaşılır. Antik Yunan'da erginleme yöntemi olarak üç aşamalı gerçekleştirildi. Bu üç aşama şöyledir; kırsal alana çıkarak kutlama yapma, kurban kesimi ve eve yeniden doğmuş kişi dönme.⁵²

Dionysos'un canlılık ateşini taşıması yoluyla gerçekleşen dönüşümün yanında erginleme törenleri için su elementinin de ona yardımcı bir unsur olduğu görülür. Suyun arındırma, koruma ve şifa veren özellikleri bağlamında değerlendirirsek; Dionysos'un ateşinin mekânlar arası geçişine yardımcı unsura tekabül eder. Dionysosça dönüşüm bulunduğu kabın şekline alabilmekten geçer. Bu yüzden Anne karnındaki bebeğin içinde yüzdüğü sıvı, vajinal sıvılara, sperm ve çaba sonrası terleme gibi insan bedeninden çıkan her türlü sıvı Dionysosça yaşam enerjisine tekabül eder ya da ateşin yanarak sıvı haline geçişidir diyebiliriz. Dionysos'un Yunanistan'a denizden gelen anıldığı mitler söz konusudur. Bu yüzden suyun karşı tarafına geçebilme teması bağlamında değişimi ve kültürel kaynaşmayı sağlayan aracı sudur; sudan geçebilme yöntemi sonucunda tıpkı ateşte olduğu gibi olgunlaşma ve dönüşüm elde edilir. Deniz aşarak gelen Dionysos' un denizi, karalar arasındaki geçiş için bir engel ve aynı zamanda besin ve açılma kaynağıdır. Dionysos, karadan çıkarak denize açılma cesaretini ve maceraya atılma hevesini taşıdığı gibi deniz ötesi durumlardaki bilinmezliği riskleri, hayalleri ve yanılsamaları da taşır.

Bu durumda Dionysos, etkileşimde olup eş zamanlı olarak otantik bir kimliğe veya bireyselliğe kavuşabilmek için kültürel bir form içerisinde formsuzluğun deneyimlenmesine işaret eder. Diğer bir deyişle formun dağılabilen ve dönüşebilen bir yapı olduğunu gösterir.

⁵² Thomson, s,170.

Buna örnek olarak “Trakyalı Bakkhalar’ ın Orpheus’u parçalayarak ve başını deniz atarlar.⁵³ Orpheus, tanrısal ilham için yeniden doğmak üzere kendi parçalarını birleştirilmesi beklenen sanatçıdır ve yaratım enerjisini kullanmak isteyendir. Kültürün formlarını bozan Bakkhaların ona saldırmış olması, kültürün arayışını gösterir; kafa – beden, yer – gök bağlantısını kurabilecek bağlantı noktasından kesilmiştir ve denize atılarak yeniden doğmaya ve dönüşmek üzere Neptün – Poseidon’ un ilhamına doymak üzere bırakılmıştır. Ulaşabildiği ilham ona yetmemektedir bu yüzden sonsuz ilhama parça olarak deliliğin gücüyle bırakılmıştır.

Bunun yanında Dionsysos’ a tapan kadınlar arınma törenleri veya yenilenmek niyetiyle nehirlerde yıkanır. Aynı zamanda Yunan gelinleri onu anarak evlenme banyoları yapardı ve buna hayat verici adını verirlerdi.⁵⁴ Bu noktada Dionysos mitos ve ritüellerinin doğanın elementleriyle birleşmeye dair bilgiyi taşıdığını söyleyebiliriz. Elementlerin faydasını ve zararını gözeterek nasıl kullanacağına dair örüntüler barındırır. Bedenin sınırlarına takılmakla meydana gelen delilikten dönüşmek için suya atlama ve bırakılma örüntüsü Orpheus’da görüldüğü gibi Dionysos’un Yunanistan’a geçişine dair anlatı da görülür. Homeros, Ilyada destanında Dionysos’dan bir yetişkin gibi bahsetmez; orada ödü kopan bir çocuktur ve halen Yunanistan’a alınmamıştır. Bu yüzden denize sığınma temalı bir erginleme törenine tabi tutulur. Lykurgos’un Dionysos’u kovalaması üzerine delirmesi sonrasında Dionysos’un da denize sığınması çocuğun eve dönmeden evvel geçirdiği arınma törenine tekabül edebilir. Ayrıca dağdan inen yabancılığın, yersiz yurtsuzluğu ve çocukluktaki belli bir yere ait olamayıştan mütevellit yaşanan arada kalmış kimliksizliği de okuyabiliriz.

“O bir gün, kutsal Nysa Dağı’nda kovalamaya kalkıştı Dionysos’un sütinelerini, sütineler hep birden yere attılar değneklerini, dayak yediler yiğit öldüren Lykurgos’ un övendiresiyle, o vakit Dionysos’un ödü koptu, denizin dalgalarına attı kendini, Lykurgos’ un homurtusundan bir titreme almıştı Dionysos’ Thetis de hemen çekti onu içine. Rahat yaşayan tanrılar kızdılar o zaman. Kronos’ un oğlu kör etti Lykurgos’ u”⁵⁵

⁵³ Thomson, s, 173.

⁵⁴ Thomson, s,174.

⁵⁵ Homeros, **Ilyada**, çev. Azra Erhat ve A. Kadir, Can Yayınları, 24.basım, İstanbul, 2008, s. 179.

Dionysos'un parçalanmasında ve yeniden bir kimlik oluşturmaya dönme olduğu için çocukluğun yitimi vurgusu vardır. Frazer bunu gösteren biçimde şöyle aktarır.

“Jupiter (Zeus) Olmpos'tan ayrılırken tahtını ve asasını çocuk Dionysos'a bırakır, fakat karısı Juno'nun (Hera) çocuğa karşı kıskançlık dolu bir nefret beslediğini bildiği için Dionysos'u başlıklarına güvенеbileceğine inandığı muhafızların gözetimine emanet eder. Ama Juno muhafızları Rüşvetle kandırıp çocuğa eğlenmesi için oyuncaklar verir; ustaca yapılmış bir ayna, çocuğu çalılığın içine çeker, emrindeki Titanlar burada çocuğun üzerine saldırır, bacaklarını, kollarını koparır, bedenini çeşitli otlarla kaynatıp yerler.”⁵⁶

Aldığı bu saldırıdan sonra Dionysos, parçaları bir araya getirilerek yeniden doğar. Titanların parçaladığı hikâyede Dionysos'un kalbini çalmayı başarabilen ise Athena'dır. Kalbinin kurtarılmasıyla yeniden hayata gelebilen Dionysos için akıl yardım etmiştir. Burada erginleme ritüellerinin kökeninde kalp ve akıl dengesi - birlikteliği vurgusu olduğunu söyleyebiliriz. Aklı ve savaş stratejisini temsil eden Athena'nın doğanın yaşamın atan kalbini kurtarmak isteği ile ortak payda sağlanmıştır ve yeniden doğum gerçekleşmiştir. Akıl, kalp için girişir veya savaşır olunca yeniden doğum ve erginleme mümkün olmaktadır. Bununla birlikte Dionysos festivallerin tekinsiz yapısının ve dönüşümünün getirdiği sonuçlarla tiyatro oyunları sergilenmesi Atinalı gençliğin inisiyasyon törenlerinde ve tam yurttaşlık kazanmasında önemli bir rol oynardı.

“Topluma kabul törenlerinde tragedya, seyircileri dile getirilmeyenle yüzleşmeye ve aşırılığı yaşamaya zorluyordu. Bu yaklaşım kurban ideolojisine yakındır, çünkü sonu arınmaya, (katharsis) yüreğe ve zihne akın eden şiddetli acıma ve korku duygularının sonuçlarından kurtulmaya varır.”⁵⁷ Böylece Dionysos tohumun erginleşmesini sağlayan güce tekabül etmiştir.

1.9. DİONYSOS'UN KALBI

Dionysos' un kalbinin mitlerinde önemli bir sembolüğü vardır; hayata gelmesi için kullanılır. Bir diğer kalbinin canlı kaldığı mit; Semele' nin onu ikinci kez doğurması aittir. Bu yüzden Dionysos' un kalbi durmaz ve onun dirilişinin

⁵⁶ Frazer, s. 192.

⁵⁷ Armstorg, s. 43.

anahtarıdır. Kalbi sayesinde yeniden hayata döner ya da döngüsel zamanı sağlayan onun kalbidir.

*“Gömülüştünden kısa bir süre sonra dirilip ayağa kalktığı ve yatarken ayağa kaldırıldığı; ya da Dionysos’un kalbini Zeus yuttuğunu ve ortak söylencede Dionysos’un anası olarak görülen Semele’nin onu canlı olarak yeniden doğurduğu. Bir başka anlatıda da kalp ezilmiş ve bir ilaca karıştırılarak Semele’ye verilmişti, o da bu yolla ona gebe kalmıştı.”*⁵⁸

Kalp organı, dönüşümü sağlayan ve dönüşüm için çalışan yapısıyla Dionysos’ un kendisidir. Kalbin aynı kanı tüm sistem içerisinde temizleyerek dolaştırması gibi Dionysos da sistemin işlemesi için dönüşüme katılması gereken parçaları ezer, parçalara ayırır ve yeniden doğmalarını sağlar.

1.10. AYSAL – AY PARÇASI DIONYSOS

Doğumuna dair anlatılara göre de iki anneli (dimetor), üç kere (trigonos) doğan ismi verilmektedir. Bunun yanı sıra bitki tanrıçalarına özgü anlatılarda rastlanan şekilde acımasızca ve kanlı bir şekilde tam olarak doğmadan ölümü deneyimler. Gelişim aşamasına geldiği anda çok kısa bir süre sonra ölümü deneyimlemesi gibi örnek anlatılar mevcuttur.⁵⁹ Ölümlü anne Semele ve ölümsüz tanrı baba Zeus birleşimi hikâyesini ele alırsak; bu hikâye iki ayrı ucun birleşmesidir ve genellikle bu şekilde doğumlar Antik Yunan mitolojisinde tanrı yerine kahraman olarak kabul edilirdi. Fakat o, ölümsüz hale getirilerek tanrılaştırılmış bir yabancıdır. Giritlilere göre tanrısal doğum karanlık derinliklerden alevlenir.⁶⁰

Dionysos’ un ölümlü bir kadın olan “Thebai kentinin kurucusu Kadmos ve Harmonia’nın kızı prenses annesi Semele,”⁶¹ çocuğu doğurmadan cennetin ışığı ile yanmıştır. Bu durumda Semele bir fani olarak ölümü ve zihni kemiren düşünceleri öldürmek üzere maceraya atılan ve değişimden korkmayan bir davranışta bulunur. Zeus’ un ışıldamasını görmek ister; zihinden kalp merkezine çekilen Semele ölümsüz olmak isteyen bir ölümlüdür. Yunanlılar için semavi tanrının alevlenmesinin yeri göklerdir ve daha sonra “aydınlanmış kişi” anlamında kullanılan Zeus ışıldamak

⁵⁸ Frazer, s.193.

⁵⁹ Frazer, s. 192.

⁶⁰ Kerenyi, s. 56.

⁶¹ Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Yayınevi, İstanbul, 1996, s.874.

anlamına gelmektedir.⁶² Bu durumda aydınlanmak ve bilgeliğe ulaşmak isteyen Semele, aydınlanmayı yeryüzüne insanların arasına indirmiştir. Çünkü yeniden doğmak istercesine tanrısal ışıkla ilişkiye girmiştir ve ölerек kendini ve birleşmenin meyvesini doğurmaya doğru adım atmıştır. Zeus'un, Semele'nin yatağına kavuşmak için nasıl yanıp tutuştuğunu, Eos' un o harika sabah kıızıllığı gösterir.⁶³

Böylece diyebiliriz ki Semele' nin Zeus' u görüşü yeni bir gün doğuşunun ya da şafak halinin verdiği taze başlangıcı ve onun ışığını yakalayabilmek için trajik olma cesaretini saklar.

Bilincin ışığını görmek isterken, Semele eril ile birleşir ayrı bedenlerde değil; artık onun rahmindeki yumurtadan olma bir parçası olarak bir erkeğin bedenine ilişmiştir. Esasında burada doğan sadece Dionysos değildir; Semele kendisini tanrılaştırmak için tanrının bedenine ateşlerde yanarak kendi bedeninden sıyrılmıştır. Dionysos'u kapsayan sonsuz üretim kaynağı olan rahmi, kendisini yeniden doğuran ya da dönüştürendir. Semele, tanrının elinde veya bir aldatmacanın elinde kurban değil, kendi içinde eril ve dişilin evliliğini sağlayarak irade göstermiş ve bu uğurda ateşte yanma sembolüyle yeniden doğacağı günü bekleyen bir figürdür. Dionysos büyüdüğünde, Semele'yi yer altından kurtarır; hem o dişil olanı hem de dişil olan Dionysos'u meşrulaşmasını sağlar. Semele, Olympus' da *Thyone* adı verilen bir tanrıça olarak yerini bulur ve orada Zeus tarafından bir köşk verilir. Annesi kutsal bir kurban veya şehitlik mertebesine ulaşmıştır ve bu yüzden yeniden ışığa çıkmakla kalmaz yücelir. Bunun yanında bu hikâyedeki ayartıcı – yaşlı cadı arketipine uygun bir şekilde sunulan Hera' nın Dionysos gibi boğa, inek ve tavuskuşu ile sembolize edilişi üzerinden diyebiliriz ki Hera köken olarak Dionysos ile mücadele halinde değildir. Burada tanrısal kıskançlık parodisinin altında; evlilik tanrıçası olarak Hera, Semele' yi iteklediği konum; esasında bireysel özgürlük ve tanrısal irade arasındaki insanın ulaştığından dönüşme uğrayacağı alandır ve yeniden doğma halidir.

*“Thebai'nin kutsal kenti ve Dirke'nin suları, sizler, Belki Afrodite'nin izini tutarak Zeus'tan olma Bakhos'un annesinin nasıl gök gürültüsü ve şimşekler içinde Dionysosla aynı yatağa, ölüm yatağına düştüğüne tanıklık edersiniz. Evet, aşk böyle korkunçtur ve tatlıdır işte, ariya balı iğne ile verir.”*⁶⁴

⁶² Kerenyi, s. 55.

⁶³ Euripides, **Hippolitos**, çev. Yılmaz Onay, Tem Yapım Yayıncılık, İstanbul, 2015, s.34.

⁶⁴ Euripides, Hippolitos, s.38.

Burada Semele'nin yaşadığı aşk, gerçeği bilmeye ve tanrının veya ilahi olanın sırlarını öğrenerek kendi bireyselliğini ve özgür bir dişil enerjiyi tamamlama isteği olarak okunmalıdır. Çünkü o Dionysos'un annesi olarak bir araya gelemeyen iki zıt kutbun birleşmesini başaracak ve bundan bir sonuç elde edecektir. Bu durumda yeniden doğma ve altın bir çocuk doğurma mitlerinin bir parçasıdır diyebiliriz. Bu yüzden Dualitenin hâkim olduğu Dünya'da Dionysos'un bu kadar zorlanması ve insanları zorlaması anlaşılır bir durumdur.

Dionysos'un varlığı her şeyin bir olduğu bir kozmik gösteriyi yansıtır; kadın ve erkek, iyi ve kötü, karanlık ve aydınlık, yeryüzü ve yeraltı hepsinin iç içe geçebilir. Böylelikle Dionysos'un ölümsüz bedeniyle oynadığı rol tıpkı cinsel kimliğindeki belirsizlik vurgusu gibi bütünleşmedir. Dionysos, yer altından yeryüzüne çıkışı temsil eder şekilde Ay ve Güneş'in ortaklığıdır. Doğumu da buna uygun olarak bir araya gelmeyecek olan iki âlemin bir arada olması veya olamaması üzerine bir performansı taşır. Bilinç eril bir alandır; Güneş ile sembolize edilir ve bilinçdışı ise dişil bir alandır ay ile sembolize edilir. Güneş aydınlık ve yüzeydeyken, Ay'ın karanlık bir yüzü ve döngüleri vardır ve sıklıkla değişim gösterir. Kafa karıştıran bir yapıya sahiptir; fakat Ay, bilincin ışığını yansıtır. Yansıtmadığı tarafında ve döngülerinde ise tekinsiz ve neler olup bittiği kestirilemez.

Güneş, gösterdiği değişim hali olarak gün doğumu, batımı ve günün bölümlerini oluşturması gibi mevsimsel geçişleri ve dönüşümleri tetikler. Fakat Güneş yapı itibarıyla her zaman aynıdır ay gibi yüzeyinde veya bedeninde performansını göstermez. Ay, Güneş'in ışığını yansıtır Dünya üzerindeki tarımsal faaliyetlerden ruhsal durumlara kadar pek çok konu üzerinde etkili olurken, Güneş bunları yapabilmesi için Ay'ın maskesi ve itici gücü gibidir. Çünkü birbirleri arasındaki bu etkileşimde Ay, bilincin maskesini takar ve aydınlanır. Karanlık tarafı ile birlikte aydınlık tarafı bir bütünlük oluştur ve Dünya üzerindeki canlılık etkilenir; buradaki yaşam kozmik düzenin parçası olur. Dionysos ise hem karanlık hem de aydınlık – hem fani hem ölümsüz olanı taşımasıyla dinamikliği oluştur; gölgedeki – aydınlığa çıkan alanların ve çıkaranın birliktelik performansını ortaya koyar.

Aysal - dönüşen bakış açısıyla ölümün devam etmesi gereklidir ki ayın "yeniden doğumu" gerçekleştirebilsin. Diğer bir değişle yeniden doğabilmek ve yenilenmek için ölüm gereklidir. Bu yüzden ikili karşıtlık zemininde düşünen kültür

için Dionysos' un canlılığına rağmen karanlığı, yer altını, sırları ve ölümlülüğü barındırması dolayı kafa karıştırıcıdır. Dionysos' un âlemler arası varlığında, cennet anlatısıyla yıkım anlatısının birliktelik göstermesi dualitenin aşılması veya uçların birbiriyle ilişkisi anlamına gelmektedir. Bu yüzden Dionysos ayinleri ve drama tekinsiz olaylar aracılığıyla suçlunun suçsuz ve bilen bilmeyen olduğunu göstermek için iki ucu birleştirir ve üçüncü olanı yapılandırılır. Hatta birçok bakış açısının performans dâhilinde olduğunu göstererek dönüşümü ve döngüyü hatırlatır.

Güneş ve Ayın bileşiminde ortaya çıkan kutsal evlilik ve kutsal çocuğa işaret eder. Bu yüzden Dionysos' un kendisi içimizdeki ve evrendeki her şeyken insanın içindeki kutsal evliliğin oluşması halidir. Bunun yanında Dionysos' un annesinin tanrının ışığını görmek isteyen tarafı aceleye ve ani harekete işaret eder. Bu yüzden Dionysos' un ilk doğumu bir erken doğumdur ve başlangıcın kendisidir. Bu onun manik ve iki uç arasında giden karakter oluşuna işaret eder. Baharın başlatma gücüdür. Dionysos, babanın kendi kutsal bedenine yerleşen tamamlanmamış sonsuz yaratım potansiyelidir

Diğer taraftan eril kudrete şefkat göstermek zorunda kalışında kültürün bir dengelenme arayışını okuruz. Bu isteğin sonucunda çıkmış olması muhtemel erginleme törenleri gibi Dionysos aşamalı olarak Zeus'un oğlu olmuştur. Zeus bile bu altın çocuk için oyun alanına girer ve oynamak zorundadır. Çünkü tanrıların tanrısı ve baba rolüne anne olmayı eklemek zorunda kalır ve oğlunun erimesine izin vermeyerek sarmaşıklarla onu sararak kurtarır. Euripides' in Giritliler adlı tragedya oyununda şu şekilde geçmektedir:

“Gel, ey Dithyrambos, Gir bu erkek rahmine. {190} Zeus'un, Şimşek Fırlatan'ın, çocuğa, oğlu Dionysos' a bu çağrısı, erginleyici ikinci doğuşa ilişkin eski Yunan mysteria'larının ana temasını yankılıyor. “Ve boğa sesleri ruhlar dünyasına ait korkunç görünümlü bir yerlerden uğuldar ve bir davuldan bir imge sanki yeraltının gök gürültüsü gibi havayı ürpertiyle ağırlaştırır.”⁶⁵

Bu yüzden O insan formuna girdiğinde ortamda baştan çıkmamak, delirmemek ve kendinden geçmemek mümkün değildir. Böylece kültürel sınırlar koyan ve birleşmeye açık olmayan ı sürükleyen ve her şeyle birleşmek isteyen bir yapıdır.

⁶⁵ The Cretans, Euripides, akt.Campbell, s.

Bakkhalar' da şu şekilde kendi açık eder:

*“Dionysos — İşte ben, Zeus'un oğlu Dionysos, Kadmos'un kızı Semele'nin yıldırım dolu şimşekler içinde doğurduğu tanrı, Thebai toprağına ayak basıyorum. Tanrılığımdan soyunup insan suretine girdim...”*⁶⁶

Bununla birlikte Dionsysos' un Ariadne ile olan beraberliği de kutsal birleşme ya da evlilik olarak okunabilir. “Ariadne labirentin sahibesidir. Martyriai sözcüğü ile anılır; bunun anlamı hata yapıldığında tanıklık etmesi için çağrılana tekabül eder.”⁶⁷

Boğa başlı insan yiyen canavar Minotaurus, ötekinin korkunçluğunu taşır ve onunla karşılaşmak erginleme törenine tekabül eder. “Dolambaçlar ve sarmallarla anlatılan labirent - ölüm yeri de olsa da – bir tören alanıydı, umutsuzluk alanı değil.”

⁶⁸ Bu yüzden kaybolmadan çıkanı içindeki canavarı yendiğine işaret edebilir. Bunu yapabilecek zekâya sahip olan ise Ariadne' dir. Mitosun ve bilinçdışındaki bastırılmış duyguların canavarlaştırılmasını çözmek için ihtiyaç duyulan dip daldıracak ipe sahiptir; yani yolunu kaybederek delirmemek için olaylar ve uğranılan yerler arası bağlantı yapmayı keşfedendir. Bir örümcek gibi kadim dişil anneyi hatırlatan bir yaratıcılığı gösterir. Dengelenme haliyle korkularla yüzleşme örüntüsü aşılr.

Dionysos, dişil, aysal, üremek isteyen arsız bir öz ile erkek olarak bedenlenmişken, Ariadne, kaderin örücüsü olarak analitik bir kadın olması ve logos etkinliğini yerine getirmektedir. Bu iki dengelenme unsuru beraber olmuştur ve birlikteliklerinden de üçüncü bir dengelenme yaratılır. Burada her bir parçanın biricikliği ve tekliği sayesinde beraberlik ve yoldaşlık sağlanabileceğini gösteren mutlak eşitlik temasını okuyabiliriz. Bu beraberlik ve denge hali sağlanabilirse Ariadne gibi taçlanmak ve kutsal paye almak alınır.

⁶⁶ Euripides, Bakkhalar, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul,2016, s.44.

⁶⁷ Carl Kerényi, **Dionysos: Yok edilemez Yaşamın Arketip İmgesi**, çev. Bahar Çetiner, İstanbul, 2013,s.112.

⁶⁸ Kerényi, 106.

1.11. YABANCI VE GÖÇEBE

Dionysos her şeyi kapsayan ve kimseyi yabancı görmeyerek herkes tarafından yabancı görülebilecek bir oluşturmaktadır. Canlılık veren gücüyle her şeyin merkezinde (nexus) olmasına rağmen; şehir yaşamında olası vahşilik korkusu sebebiyle sanrısı ile periferde ve uzaklarda gezen bir imaja bürünmüştür. Oysa Dionysos' un olmadığı yerde her şey donmuştur ve ne yaşam ne de ölüm vardır. Bunun imkânsızlığı sebebiyle periferde olması imkânsızdır.

Diğer taraftan Dionysos'un özgürleştirici olarak anılmasının koşulu olarak sisteme her koşulda yabancı ve sistemin içine dışarıdan gelen olması gerekmektedir. Şehirler, şehir merkezleri çevresine kurularak bir noktaya bağlılığı gösterir. Dionysos ise bunun aksine uçsuz bucaksız devam eden doğanın sürgünleri ve devamlılığı adına merkezleşmenin karşıtını temsil eder. Dionysos bir gezgin olarak yolunun üzerinde merkezleşmiş şehir yaşantısının içinden geçebilir; bu yüzden şehir de ona aittir.

Dionysos Yunanistan'a dışarıdan gelmiştir. Dionysos bir yabancı ve dışarıdan gelen bozguncu bir salgın etkisini taşıyarak değişimleri ve dönüşümleri yönetiyorsa, iç çatışması ve dış dünya korkusu çok olan Yunanlıların direnç gösterdiği bir nokta vardır ki Dionysos yabancı olarak görülmüştür. Bu bağlamda birlikte hareket etmekte ve aynı zamanda otonomiye sahip olmakta insanlığın yaşadığı sorunları aşmak için, halklara akışkan davranma, değişime açık olma, doğayı hatırlama ve onunla bir olmayı gösteren tetikleyici ve öğretici güçtür. Dışarıda olanı içeriye alabilme riski ve canlılığını gösterir. Azra Erhat Semele' nin geçtiği doğum hikâyesinin Dionysos'un tam kökenine dair bilgiyi açık etmediğinden bahseder ve Dionysos Thebai' de Semele' den doğmuşsa, Bakkhalar' da doğuyu dolaştığını açık edişini çelişkili bulur:

*“ Yunanistan'da doğduğu halde tanrının Uzakdoğu'ya bir yolculuk yaptığı - turistik bir gezi gibi bir şey - sonra da asma kütüğü, şarap ve kendisine tapınanların alayıyla birlikte yurda döndüğü ve dışardan getirdiği bu armağanları kendi yurttaşlarına (Pentheus Dionysos'un teyze çocuğu olur) bin bir zorla benimsettiği anlatılıyor. Oysa Euripides'in tragedyasından da Dionysos'un asıl kaynağı açıkça ve bütün ayrıntılarıyla belli olmaktadır.”*⁶⁹

Bu konuda Otto, Dionysos'un anavatanı Yunanistan olmadığını Trakya ve Frigya kökenli bir doğumu olduğunu belirtir. Trakya'dan geldiği üzerine olan

⁶⁹ Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 6.Basım, İstanbul, 1996, s. 298.

teorinin üzerinde durarak küçük Asya'daki tanrıların özelliklerinin ona modifeye edilmiş olduğunu ekler.⁷⁰ Göçebeliği söz konusu olunca, Dionysos'u farklı coğrafyalarda farklı annelerin ve kültürlerin bağrına basabilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü kültürün isimlerinden ve aidiyetinden özgür bir biçimde Dionysos sürekli sinerjinin peşindedir; bunu çoğunlukla benliğinde dağılma ve kendisinin yabancı görülmesiyle deneyimler; girdiği mekânda ve zamanda karşıt söylem olarak değişim yaratır. Bununla birlikte herhangi bir yabancı ve dışlama teması Dionysos'un canlılık ateşinin dışlanmasına tekabül eder. Dionysos yabancı oluşu üstlenerek kabul edilemeyecek durumların kendisine dönüşür böylece iç çatışma halindeki kültürü büyük dağılma korkusuyla içten birleştiren bir yabancı unsur olarak sarsıcı bir etki yaratır.

Doğu kökenli bir tanrı olmasından ötürü, ona dair mitlerde Yunanistan ve Mısır-Hindistan ya da doğu - batı kültürü arasında köprüyü kuran geçiş anlatıları söz konusudur. Dionysos görüngülerini ve ona dair temaları içeren tanrıları başka coğrafyalarda görmektediriz. Dionysos' un doğu kökenli görüngülerinin Mısır, Hindistan ve Frigyalı olduğunu söyleyebiliriz. "Temmuz, Adonis, Mitra, Virbius, Attis ve Osiris'in ve onların çeşitli hayvan temsillerinin (keçiler Ve koyunlar, boğalar, domuzlar, atlar, balık ve kuşlar) ölüm ve dirilişleri her karşılaştırmalı din öğrencisi için açıktır." ⁷¹Bu söylencelerinin ortaklığında; zamansız oluşları, kanlı ölümleri, parçalara ayrılma temaları vardır. Bu görüngüler Dionysos ve tarımla ilişkili diğer tanrıçalar gibi yılın belli bir bölümünü yer altında geçirir. Özellikle Osiris, Dionysos gibi insanlara tarımı öğretmiştir.

"Tahta göz diken erkek kardeşi Seth onu kallesçe öldürür, kız kardeşi ve karısı İsis onun bedenini aramak üzere yollara düşer. Cesedi bulunduğunda onu, ancak soyunu sürdürecektir Horus'a gebe kalmasını sağlayacak kadar yaşatmayı başarır. Daha sonra Osiris'in bedeni doğranır, her bir parça Mısır çapında farklı bir yere gömülür, tıpkı tohum gibi. Duat' ın, ölümler dünyasının hâkimi olur, ayrıca yıllık hasadın sorumlusudur, her yıl ekinlerin biçilip başakların ayrılması sırasında yapılan ayinler ölümüyle parçalanmasını yeniden sahneler." ⁷²

⁷⁰ Otto, s. 139.

⁷¹ Campbell, s. 107.

⁷² Armstrong, s. 51.

Bunun yanında onun adına düzenlenen yıllık şenlikler olması ve bir bitki tanrısı olarak anılması benzer veya aynı karakterde olduklarını gösterir.⁷³ Bununla birlikte Dionysos' un döngüsünü gösteren ve ona göre kutlamalar yapılan bir yılı 4 ana noktaya bölünen Güneş takviminin kökeni Nil hareketlenmelerini temel alan Mısır geleneğidir. Dokuz yıl boyunca Nil' in yükselişinde şafak vaktinde Sirius yıldızının doğuşuna denk gelmiştir ve Sirius' un erken yükseldiği ay başlangıç olarak kabul edilmiştir. Yunanlılar da bunu miras olarak almış ve devam ettirmiştir.⁷⁴

Dionysos içe dönme, gürültü, saldırgan dans eden kimlikleriyle Hindistan kökenli Şiva ile benzeşme yaşar. Şiva'da kendi içerisinde dışıl unsurunu Şaktiyi taşır. Şiva ve Dionysos yıkımın getiricisi olarak yeniden doğmak üzere ölen boğanın böğürtüsünü ortaya çıkarır. Her iki tanrı da hem içe dönmeyi hem dışarı karışmayı dengelemeyi temsil eder. Her ikisinin de kullandığı davul ritmi döngüsel olanın kalp atışıdır. Dionysos olan sınırları aşabilendir ve her iki ucu içinde barındıran olana kültürün kapalı yapısı direnç gösterebilir. Bu sebeple denilebilir ki Dionysos mitleri tepki ve direnç motifi üzerine kuruludur.⁷⁵ Böylece Dionysos bir taraf değildir; bütün tarafları içine almaya girişmiş bir yapıdır. Eski iyi ile yeni risklinin birbirine olan katkısını ve birlikteliğini gösteren Dionysos dinamizmi temsil eder.

1.12. ŞARAP VE DIONYSOS

Şarap tanrısı olarak kabul edilmesi Dionysos' un tamamen yabancılıktan göçebe biliniş haline getirmiştir. Şarap onun entegrasyonunu sağlamıştır. Oysa Dionysos, şarap tanrısından ve düzenin sınırlarını aşan partilerin tanrısı olmaktan daha fazladır ve hayatın yaratımının birincil gücüdür.⁷⁶ Yaratımın doruğu haline gelerek ve büyüdüğü mağaradan çıkması; erginleşmesi ve bilgisini yaymak üzere dolaştığında kabul edilmesi bunu gösterir.

Dionysos'u Nysa'daki mağarasını asma yaprakları gizlemiştir. Bu yüzden onun hem taneli hem de bir bütünsel yapılı üzüm meyvesinden yapılan şarap onun yeniden doğum, olgunlaşma ve inisiye olma iksiridir. Şarabın çıkış hikâyesinde Dionysos, saklandığı mağaranın asmalarından üzüm suyunu çıkarır ve altın bir kupa

⁷³ Frazer, s,182.

⁷⁴ Kerenyi, s.53.

⁷⁵ Paksoy, s, 20.

⁷⁶ Storey and Allan, s, 25.

içinde perilere sunar. Periler de bu içkiyle çılgın bir kutlama yaparlar. Buradan erginleşmek üzere veya yetişmiş halde ayrılır ve şarabı insanlara öğretmek üzere yollara düşer. Doğal bir olgunun mayalanması ve çürümesi, onun dayanıklılığını ve dönüşümünü gösteren bir şekilde yaşamın canlılığı anlatan mitlerde kullanılmaktaydı.⁷⁷ Mayalanmak ve çürümek arasındaki bağıntıyı düşündüğümüzde, Dionysos yine bir dengelenme ve olgunlaşma süreci sunmaktadır. Şarabın oluşabilmesi için mayalanması, beklemesi ve olgunlaşması gerekmektedir. Fazlaca beklediğinde veya uygun koşullar sağlanmadığında ise çürüme, ekşime ve köpürme gözlenir. Bütün bu kimyasal tepkimeler koşulların ve maddelerin birbirine verdiği yanıtı gösterir; bu etkileşime geçme durumları Dionysos' un alanıdır.

Dışarıda duran anlamına gelen *ekstasis* kelimesi Dionysos kültündeki ayinlerde kendinden geçiş hallerini ifade etmek için kullanılmaktaydı. Bu yüzden kutsal olan âleme yolculuk kapsamı açan bir anahtar olarak görülebilir. Çünkü tarımın yapıldığına işaret etmektedir. “Tarım logos ve mitos birlikteliğine tekabül eder; “tarım logosun, gerçeği dile getiren sözün ürünüydü, bunun yanında günümüzdeki teknolojik devrimlerin tersine, laik bir girişim olarak görülmezdi. İnsanlara kendileri ve dünyalarıyla ilgili yeni anlayışlar kazandıran büyük bir ruhsal uyanışa yol açmıştı.”⁷⁸

Şarabın uyanışa çağıran ekstatik etkisiyle Euripides'in Bakkahlar adlı tragedyasında geçtiği üzere Dionysos şarabı ile insana bu dünyanın acısını unutturdu.⁷⁹ Çünkü sarhoşluk insanlara doğal işleyişin bilincinde kültürü var edebilmek adına deneyimledikleri parçalanmışlığı, gerilimi ve panik halini unutturur. Teslimiyet haline geçen insanlar kuralların etkisinden sıyrılır ve gevşer. Dolayısıyla şarap hem görü açar hem de kültürel yüklerden bir anlığına aşmaya vesile olur. Böylece baskı altından çıkılarak daha berrak düşünebilme sağlanır.

Esriğin kendisi ve şarap Dionysos'un kendisidir; çünkü esrime hali bireylerin içlerindeki özgürleştiriciyi açığa çıkarmaktadır. İçlerindeki tanrısal enerji aktive etmek ve performansı hatırlamak için ekstatik bir kendinden geçiş ve benliğin erimesini deneyimlenir. Böylelikle bireyler kendinden geçme halinde içlerinde bulunan ve anlam – zenginlik arayan derinliğe ulaşabilir.

⁷⁷ Kerenyi, s.61.

⁷⁸ Armstorg, s. 46.

⁷⁹ Euripides, Bakkahlar, s, 32.

Bununla birlikte Göçebe Dionysos, gittiği yere dengeyi götürmek üzere hangi ölçülerde şarap içilirse neler olabileceğini anlattığı söylenir. Şarap içince üç aşama vardır; birincisi keyiflenme ve coşku, ikincisi dertlenmek ve kederlenme ve üçüncü olarak kendini kaybederek coşma halidir. Dionysos'un tanrısallığındaki coşku ve keyifli anlar, sınırların aşılması bağlamında dehşet içeren bir eşleniğe sahiptir. Bununla birlikte hayata eşlik eden ve sağlıklı kılan bir armağan olarak görülmüştür.

Dionysos'un kabul edilmesiyle ya da yabancı görülmemesiyle ilintili olarak üzüm tarımını ve şarabı öğretmesinin yanında arıcılığı da öğrettiğini düşünebiliriz. Çünkü bal şarabı yapımı ve kullanımı da Dionysos kültlerince kullanılmaktaydı. Şöyle ki vahşilikten kültürün yararlandığı bir ortak alan haline getirilen ve aracı olan şarap, bakım isteyen topraktan alınan üzümle yapılır. Bu durumda “bal elde etmek için de vahşi arılar yerine evcilleştirilmiş arılardan kullanılmaktaydı. Arıların evcilleştirilmesini öne çıkaran bir Akdeniz kültürü dönemi ve aynı zamanda asmanın yetiştirildiği dönemine aittir.”⁸⁰

Taş devrinden beri insanlığa hizmet eden ballı şarap sağlık veren ve iyileştiren olarak görülmektedir. Kötüleşen sarhoşluktan ziyade coşmak ve dolup taşmak - aşka gelmek için kullanılırdı. Bunun yanında arılardan üretilen şarap, asmadan üretilen şaraptan daha öncesine tekabül etmektedir. Ayrıca Orfik şairler ve Ovid'in aktardığı şekliyle “Bacchus balı icat etmişti.”⁸¹ Böylece Arılarla ve arıların çalışmasındaki kutsallıkla eşleştirmek üzere Dionysos'un bal şerbeti hazırlanırdı. Bal, Antik Yunan'da Eski mısır geleneklerinden geçmiş şekliyle kutsal kanla bir tutulurdu ve temelde Zeus'un mağaradan kutsal doğumu ve aydınlanması alabilmek için bu iksir içilirdi.⁸² Bununla birlikte bal şarabı ya da şerbeti Yunan kültüründe şarap üzerinde önceliğini korumuştur.

1.13. DIONYSOS' UN TÖRENLERİ

Kültürel yaşantı koşullarında kendinden geçmek, içkinde bulunan aşkına ulaşmak ve derinleşerek yayılmak uygun değildir; gün yüzüne çıkarılamayarak yadsınan davranışlar ancak içgüdüsel tarafa yönelik yapay çabalar sonucunda ortaya çıkmaktadır. Maske olarak Dionysos'un çılgınlığının dışarıda tutulmasıyla insanlar,

⁸⁰ Kerenyi, s.61.

⁸¹ Kerenyi, s. 59.

⁸² Kerenyi, s. 61.

kendi içlerindeki suretleri bir gölge hal gibi deneyimler. Gölgelelerin arkasına geçiş ve birleşme ya da rahatlama için bir tören anahtarına ihtiyaç duyarlar. Antik Yunan’da Dionysos kültüründe görülen maskeler, prehistorik zamanlarda, dünyanın ruhunu temsilen dans eden maskeli insanlar ile aynı amaçla aktarılmıştır.

Maske, Dionysos’ un göstergesiyken, keçi onun temsilcisidir.⁸³ Bu yüzden bu maske – gölge – tekinsiz suretler aracılığı ile gölgede, Plutonik âlemde, ayın (bilinçdışının) karanlık tarafında olanlar sergilenir. Böylece dengelenmek adına kötücül enerjiler ortaya dökülerek fark edilir. Bunun yanında neşelenmek ve bolluk - bereketi çağırmak için de maske kullanılarak doğa ruhunun etkisi altına girilir ya da yapay bir uyarılma ile girmiş gibi davranılır. Diğer bir değişle yeraltının Dionysos’una incirden yapılma maskeyle ciddi törenler düzenlerken, asma ağacından yapılan maskeyle neşeli şöenler düzenlemeleri kolektif bilinçdışının derinliklerine daldı. Komedi ve Tragedya olmak üzere drama türlerine işaret eden bu maske ayrımı ile kültürün dengelenmenin yollarını arayışının sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Aynı zamanda maskeleme eylemi bilinçdışının, şiddetin ve yaratım enerjisinin saklanmasıdır. Gölge karakterleri ve tarafları görünür kıldığı gibi gizlenenlere de işaret eder. Bu bağlamda tanrıyla bütünleşmek isteyen insanın hem coşku arayışı hem de görünmeyi merak eden yapısı, ilkel esrime ayinleri sonrasında daha tumturaklı hale gelmiş tiyatro şenliklerinde kendisini bulmuştur. Dionysos’un pharmakos – ilaç uyarıcı – olduğu için onun etkisini uyandırmak üzere müzik, dans, ritim ve tiyatro sahnesi, sanatsal etkinlikler oluşturulmuştur.

Dinamizmin sembolü Dionysos ve dans ilişkisi onun anne karnında başlamıştır. Çünkü dans ve performans onun hiçbir yere sığmayan yaşam enerjisini sembolize etmektedir. Aktarılmayı ve yaşama gelmeyi bekleyen büyük bir potansiyel olarak onu taklit eden insanlarda dans etme, sözsel ifadeler ile duyguyu aktarma ve performans sanatları gerçekleştirmektedir. Otto’nun aktardığına göre:

*“Semele hamileliği boyunca karşı konulmaz şekilde dans etmiş. Ne zaman flütün sesini duysa, dans etmek zorundaymış ve rahmindeki çocuk da dans ediyormuş. Bununla birlikte Semele’ nin karnı kutsal ruh ile dolu olduğundan ve ona dokunan kadınlar kutsanır ve dans edermiş.”*⁸⁴

⁸³ Kerenyi, s.95.

⁸⁴ Otto, s.96.

Dionysos'un ayinlerinde flütler, davullar çalınır, çılgın gürültüler eşliğinde kendini hayatın ritmine unutulmuş canlılığa bırakılırdı. Böylece bir nevi kan dökmeden yeniden doğuş ve silkelenececeği yaşanırdı. Müzik ve dansla nefes almak önemli olduğundan nefes alarak içindeki saklı kalanı dışarı atmak, sıkıntılardan kurtulmak adına arınma ritüeli havasında müzik eşliğinde Maenadlar kendinden geçerlerdi.⁸⁵ Buna örnek olarak gizemci topluluklar Orpheusculuk ve Eleusis gizemleri için çılgınlıktan çıkan müzik, dans ve kehanet edebilme diyonizyak olanın mucizeleridir.

Tanrısal olana ulaşmak veya onu yeniden canlandırmak üzere eğlenilir, kurbanlar verilir ve tanrısal kudret kendisini gösterişi gösteri haline gelir. Bu bağlamda Camille Paglia, Dionysos'u özdeşleşme ile eşleştirirken eşleştirmiştir. Ayrıca dini inançların da üzerine kurulan özdeşleşme veya tanrıyla bir olma duygusunu sağlayan arzu ve coşkudan (enthasiasmos) geldiğini vurgular.⁸⁶

Bu bağlamda coşkulu bir şekilde tanrıyla birleşme isteği benliğin ve bireyliğin yok oluşuna tekabül etmektedir. Bir olma isteği doğrultusunda kültürel yaşamın sınırlarından kurtulma isteği ile aniden yükselen kaçış isteğine tekabül edebildiği gibi ruh ve beden dengesi arayışı anlamına da gelir

Fiedel Dionysos törenlerini şu şekilde özetleyerek aktarmıştır:

“Karanlık çöktüğünde meşalelerin alevleri etrafında toplanırlar, omuzlarında tilki kürkleri, başlarında boynuzlar, inleyen zillerin, gümbürdeyen davulların ve haykıran flütlerin sesi eşliğinde havaya yılan ve hançerler savurarak vahşi ormanlarda ve çıplak bayırlarda çılgınca dans ederlerdi. Uyuşturucu sıvılar vecdin derecesini artırıyor, ta ki ruh bedenden ayrılınca ve tanrıyla, yani Trakyalı Dionysos' la bütünleşinceye kadar. İşin en ilginç yanı, bu psikoz salgınları düzenli bir biçimde tekrarlanıyordu: Üç yılda bir kutlanan Dionysia şenliklerinde, kışın tam ortasında.”⁸⁷

Diyonizyak olarak kendinde geçme haliyle kitleler, dışarıdan bir hastalık veya anomaliye tutulmuş bir biçimde aşırı hareket ederler. Diyonizyak delirmeler kültürün uzak kalmak istediği değişim rüzgârlarını estiren bir havalandırma yaratır. Örneğin: kültürün maskesini çıkarmayan ve gölge karakterini gizleyen Pentheus büyük babasına şöyle der: “Çek elini! Git sen de Bakkhaların, cümbüşlerine karış, deliliğini bana da geçirmeye çalışma. Sana bu saçma sapan şeyleri öğreten adama gelince ona

⁸⁵ Otto, s.94.

⁸⁶ Paglia, s.110.

⁸⁷ Fiedel, s.78.

ne yapacağımı bilirim!”⁸⁸ Kültürün normlarının dışından bakan Dionysosçu delilik, herhangi bir yargıyı düşünmeden o anki kendin olabilmektir. Bu yüzden Dionysos, bastırılmış ve kontrol altına alınmış arzulara sahip insanların ihtiya ı olan yenilenme ve özgürlüğü verdiği için özgürleştirici anlamına gelen Eleutherios ya da *Liber* olarak anılır. İçten gelen davranışları sans rlenmeden gösterilebilmesi sebebiyle diyonizyak içerikler kültürel hiyerarşiyi yerle bir edici özelliğe sahiptir. Böylece doğanın, barındırdığı yaratım- yıkım enerjisinin önünde hiç bir canlının farkı olmadığı görülür.

Dolayısıyla diyonizyak etki farksızlaştırmaya yönelik bir dağılma hali yaratır. Böylece doğanı gücüne teslim olunur. Bu noktada bireyin başına gelecekler veya tanık olacağı olayların korkutucu, acı dolu veya belirsizlikler dolu olma ihtimali yüksektir. Bu yüzden zincirlerinden boşalma etkisi Pentheus gibi o ana kadar kendisi olamamış insanların felaketi olarak kendisini gösterir. Çünkü Dionysos’u karşısına alan Apolloncu bir fanatiklikle davranan kültür baskıcı ve sınırların belirlenmesine dair takıntılara sahiptir. Karşıt söylem olarak da karşısında tanrısal gücün fanatikliği ile gözü dönmüş delileri bulmuştur.

⁸⁸ Euripides, Bakkahalar, s, 18.

“Seni kategorize etmeye çalışırlar, seni kendi kafalarındaki resme uydurmak isterler ve uymazsan çok bozulurlar.” W. Burroughs

İKİNCİ BÖLÜM

TRAGEDYA KURAMI

Bu ikinci ana bölümde Tragedya’ nın köken bilgisi, klasik tragedya kuramı olarak kabul edilen Aristoteles’in Peri Poetikasındaki yaklaşımı tartışılacaktır.

Klasik anlayışı göre drama koral şarkıların performansının yapılmasıyla evrimleşmiştir. Bu performanslarda şarkı söyleyerek dans etme yoluyla Dionysos’ un onuruna dans ediş olan dithyramblardan trajedi, dans eden satirlerden satry oyunları ve bunun yanında çeşitli hayvan koroları, fallik dansçılardan da komedi evrilmiştir. Toplumsal değişimler sonucu -toprağın paylaşımı ve klan anlayışının değişiminde sonra- dini ritüeller gizli olmaktan çıkıp dağılmaya başladı. Dionysos için düzenlenen cümbüş alayında söylenen şarkı, bir ilahi oldu. Tragedyada dithrambos şiirleri bir koro şarkısına *khōrikon*’a dönüşür aktörün şarkı ve konuşmaları ise korodan bütünüyle ayrılacaktır.

Aristoteles şu şekilde ifade eder;

“Başlangıçta doğaçlamalardan doğan tragedya (hem tragedya hem de komedya böyledir; ilk dithyrambos oyunlarından, öteki bugün bile pek çok kentte varlığını sürdüren phallos gösterilerinden gelir) gittikçe mükemmelleşerek yavaş yavaş gelişmiştir. Pek çok değişiklik geçirmiş ve gelişmesini kendi doğasını kazandığında tamamlamıştır. . satyr oyunlarından gelen gülünç dilin değişmesiyle de nihayet bir ağırbaşlılık kazanmıştır tragedya.”⁸⁹

“Felsefe tutkusu dördüncü yüzyılda güçlü kökler salmadan önce Atinalılar yeni bir kuttören türü, dinsel bir şölen ortamında eski mitlerin daha büyük bir ciddiyetle yeniden sahneye konduğu, aynı zamanda da onları yakından inceleyen tragedyanın taklidini (mimesis) geliştirdiler.”⁹⁰ Tragedyanın olgun bir yapı haline gelme sürecini sağlayan politik gelişmeler ve sosyal yapıdaki değişimlerdir. Bu sürecin çalkantılı ve ağır gelişim göstermesi sebebiyle tragedyanın en son halini

⁸⁹ Aristoteles, **Poetika (Şiir Sanatı Üzerine)** , çev. Nazile Kalycı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2005, s.20.

⁹⁰ Armstrong, s. 51.

alması bir süreç işidir. Sınıflar arası bölünme sırasında arada bağlantı kurabilmek adına müdahale edildiği gibi orta sınıf entelektüel seviyesini düşürürken, köylüler ise Dionysosçu özünü korumasından sorumludur.⁹¹

Diyonizyak güçlerin sergilenmesi ve aktarımı nesiller boyunca hayatta kalma ve yaşamı anlayabilmek adına oluşturulan bilgi zincirini muhafaza etmiştir. Bu muhafazakârlık esasında sürekli kendi içerisinde yenilenen bir yapıdadır. Böylelikle doğayı ve yaradılışlarının sebeplerini anlamak üzere ortaya koydukları sanatsal etkinliklerle insanlık kültürlerini onarabilme ve dönüştürebilme gücüne sahip olmuştur.

Sanatsal ifade hiç bir şekilde doğaya tapımlardan ve Dionysos'un coşkusundan ayrılmamıştır. Bu bağlamda tragedyanın kök türü dithyrambos şiirleri ve Prometheus oyunları doğa ile bağlanarak ortaya çıkan yaratıcılığın sonucu olarak doğmuştur. Bu türün coşkusu kadınların başını getirdiğinden bahsetmiştim. Dionysos tapımlarının ardındaki logosa tekinsiz gelen durumlar, insanlığın kadim sırları ve karanlıktaki eğilimleri, ölümün hatırlanması, acı çekerek doğup ölme halleri ile döngüsel zamanın yansıtılması içerikte bulunduğundan sahne de ve eserlerde de olgunlaşma süreciyle birlikte ciddi bir dil olarak ortaya çıkmıştır. Öte yandan ne kadar ciddi bir dilde olsa en karanlık zamanda hayata tutunabilme enerjisini taşıdığından alaycıdır. Ayrıca kıtlık zamanında daha dikkatli olmaya dair ortaklaşa sezilenmiş bir ölüm korkusunu taşıdığını söyleyebiliriz. Tragedyanın özü Halkın bir araya gelerek kötü, zorlu, verimsiz ve çok çalışma koşullarının hâkim olduğu ortamda bir araya geldiğinde birbirine tutunmasını yansıtır. Çünkü mitos – ritos kökenini düşündüğümüzde ateş başı hikâye anlatısının yapıldığı zamanlardan ve şamanik törenlerden türemiştir. Doğanın kalbinde yaşayan insan, Dionysos' un sert hava koşullarından Dionysos' un yaşam enerjisini gösteren yaratım tarafına sığınmıştır. Böylece bulunduğu sert koşullardan sağ çıkmak ve üstesinden gelmek için yaşadıklarını ifade etme yolunu seçmiştir. Dithyrambos korosunun coşkulu ezgilere sahip olan şarkıları ve ritimlerle hipnoz yaratılması aracılığı ile kendinden geçmişliğe ulaşıldı. Bu hipnoz ile korku, şaşırma, heyecanlanma, rahatlama gibi duygu geçişlerini kontrol etmeden ve edilebilecek bir şey oldukları düşünmeden ortaklaşa performansını yaparlardı. Dionysos' un ruhunu ve kültürünün etkisiyle henüz

⁹¹ Thomson, s.276.

polisin politika arenasına dönmeden önce tragedyalar içerik olarak büyük bir eşitleme sunardı. Hep birlikte acıma ve korku duygusu yaşanır ve ekstasis – esrime yaptıran bir eyleme girilirdi. Dionysos şenliklerinde ekstasis deneyimlenmeye devam edilmiştir. “Öyle ki Yunan tiyatrosu duygusal ve eğlendiricidir günümüzün tiyatro ve sinema dünyasının kapalı yapısında olduğu gibi değildir; açık havada 15.000 kişiye varan toplu izleme olarak gerçekleşebilirdi.”⁹²

Yunanistan’ın farklı bölgelerinden gelen ozanlar, Dionysos’u anmak için yazdıkları şiirleri bir koro aracılığıyla sunumunu yapardı. Korolar müzik ve dans eşliğinde kış mevsimin zorlu şartlarında, eğlenceli bir şekilde ölüm ve elem gibi konuları ele alınırdı. Dithyramboslarda, Dionysos’un parçalı doğumuna dair hikâyeler anlatılır. Ritüele katılanlar şarap ve esrimeyi sağlayacak olan bitki karışımları içerlerdi. Böylelikle doğanın kendisiyle bir olarak ve hem doğanın esrimesini dönüşümünü hem de onun bunu yaşarken Dionysos’un parçalanmasının acısını hissederlerdi. Tragedyadaki acı tanrının ya da Dionysos’un parçalanması sonucu çektiği acısını hissedebilmek içindir. Diğer bir değişle Dionysos’un veya doğanın – yaşam enerjisinin ölüm zamanını ve yeniden dirilişini bu yolda çektiği acıların canlanmasının temsildir.⁹³

Tragedyaların özü, günümüzdeki köylerde halen geçerli olan folk hikâye, masal anlatımları ve dini sembollere yapılan güzellmelerin köy odasında paylaşılmasının getirdiği rahatlama ile hayatta kalmanın verdiği mücadele ateşini ve isteğini taşır. Bu sebeple tragedya köken itibarıyla öncelikle halkın sanatıdır.

“Epik şiir monarşi, koral od’da aristokrasinin yansımasıyken, tragedya da halkın sanatı olarak bilinir. Atina polisindeki sınıflar arası farklılaşma, (üretim tarzındaki değişikliklere koşut olarak) aristokratik klan tapımları ile köylülerin yaşam biçimlerinin birer ifadesi olan ve daha eşitlikçi bir nitelik gösteren halkçı tapımların birbirinden ayrılmaları sonucunu doğurmuştur. Dionysos kültürünün önemli bir yer tuttuğu halkçı tapımlar, tragedyanın oluşumunu hazırlamada büyük rol oynarlar.” 94

Eleusis gizemleri ve Orpheusçuluk, Dionysosçu dithrambos şiirlerinin ve tanrının, toprağın acısı anlatıların ve kültün yayılmasında önemli bir yere sahiptir.

⁹² Thomson, s.398.

⁹³ Frazer, s.192.

⁹⁴ Banu Kılan Paksoy, **Tragedya ve Siyaset**, Mitos – Boyut Yayınları, İstanbul, 2011, s. 20.

Böylece tragedyanın olgun ve klasik forma ulaşmadan önce ateşli tapıcıları ateşli özünü aktarmaya yardımcı olmuştur. Daha sonra Eleusis Mysteria'ları ve Orpheusçuluk gibi gizli cemiyetlerin yürüttüğü Dionysos kültü polise taşındıktan sonra kırsal yaşamın bir parçası olmaktan çıkar ve bu festivaller üst sınıflar elinde düzenlenmeye başlanarak eski özelliklerini kaybedip Atina polisi içinde kutsal bir yer edinmişlerdir. Bununla birlikte olgunlaşmaya başlayan haliyle tragedya' nın başlangıcı Attika olarak gösterilir. Diğer bir deyişle "Dithyramboslar ve tanrının kutlanmasındaki karanlık, kan tüten ayınların - bitkilerin yenilenmesiyle, ayın yenilenmesiyle, güneşin yenilenmesiyle, ruhun yenilenmesiyle ilgili olan ve yıl tanrısının dirilme mevsiminde görülen- kutlanan Attika tragedyasının ayinsel başlangıcını temsil etmektedir."⁹⁵

Tragedya kelimesi köken itibarıyla "*sonradan türetilen "tragodia" kelimesi, "bir teke etkinliği üzerine şarkı veya teke şarkısı anlamına gelmektedir (tragos: keçi - oiddia: ezgi)"*"⁹⁶ Böylelikle tragedya kelimesini trajik olaylar sonrası felaket ortamındaki trajik kahramanın, Dionysos' un yaşam enerjisinin yitişine ve yaşam enerjisinin insanlar birlikte düşüşüne yakılan "keçi ağıtına" tekabül eder diyebiliriz. Dionysos, Demeter, Persophone mitlerinden bilinen matem tutma âdetinden gelen bir şekilde içi arındırma gücü, köklenme isteği ile döngüsel olanda çiçek açmaya doğru gitme halini taşıyan bir ruhu taşır.

Bu anlatının devam etmesi ve evrimleşerek kendisini sürdürmesi ağıt yakmanın, yas tutmanın ve ölüyü onurlandırma ile ilintilidir. Bu sebeple bu anlatıların devam etmesi veya ağıtın sürmesi bir toplumsal hafıza yaratır ki mitoloji bu şekilde oluşur. Bu hafızadan yararlanılarak yapılan ritüeller ve okunan şiirler öleni ve eskimiş olanı tasfiye ederek yeni olanı ve yaşamı onurlandırmaya kapı açma istediğidir.

Ortaklaşa bir yaşam biçimini benimsemek üzere kurulmuş Antik Yunan şehir yaşamında Dionysos 'a adanan festivaller kutsal bir önem taşımaktaydı. Fakat zaman içerisinde politik bir niyetin gelişmesiyle birlikte çalışma bayramı ve birlik bayramı olarak görülerek eski özellikleri törpülenmiştir.⁹⁷ Çünkü kültür ağıt yakmak istemez

⁹⁵ Campbell, s. 107.

⁹⁶ Kerenyi, s. 284.

⁹⁷ Joachim Latacz, **Antik Yunan Tragedyaları**, çev. Yılmaz Onay, Mitos Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2016, s.28.

çünkü bu onu yüzleşmek istemediği duygularla kırılğan ve aciz olduğunu kabul etmesi anlamına gelir. Kırılğan ve aciz olduğunu kabul etmek ise her türlü saldırıya açıklığa ve başkaları tarafından kontrol altına alınmaya tekabül eder. Oysa kırsal yaşamda bireylik o kadar çok kemikleşmediği için kontrol edilip edilmeme hissi hiç önemli değildir. Döngünün her bir parçası döngüye aittir. Öte yandan polisteki gelişim sürecinde tragedyanın zor zamanlarla baş edebilme dirayeti ve bilgeliğini taşıdığından; bu festivallerde bir yabancı tanrı olarak Dionysos' un veya yabancılaştırılan doğanın, ölümlüğün ve dışilin şehirden içeri alınması suretiyle izinli bir şekilde, sınır ötesi yabancılar da davet edilerek birlik performansları yapıldır. Bununla birlikte Antik Yunan'da hukuksal veya adalet anlayışında meydana gelen değişim, siyasal ve toplumsal değişimleri de beraberinde getirmiştir. Tanrısal adalet ile polis içerisindeki adalet anlayışı arasında gelişen çatışmada kutsal olan tamamıyla ortadan kaldırılamadığı için ağıt yakarak ve hırçınlaşarak dolaşmasını engellemek adına ehlileştirme yolu seçilmiştir. İnançlar ve kült pratikleri kültüre uydurulmuştur.

Tragedya tüm bu gelişmelerin oluşabilmesi için politik bir alan olarak kullanılmıştır Polisteki festivallerde tragedyalara izleyen insanların; şehir, suç ve çözüm üçgeni için toplanmayla başladıklarını söyleyebiliriz. Tragedya' nın bilgeliğini onurlandırmakla başlayan süreç daha sonra türün sebebini öldürmüştür.

Daha sonra bu birlik performansı, birlikte yargı dağıtma performanslarına dönüşünce tanrıya yolculuk performanslarının özüne ters gidilmiştir. Kültür tersine giderek ilerleme yerine içten içe gerilediği kriz zamanlarında da içinden bastırılan özün fıskırmasıyla yaratılan yargı arenasını silip süpürmüştür. İşte bu süpürme zamanında Antik Yunan Tragedyası doğmuştur.

Tragedya, döngüsel olanın reddiyle yaratılan doğa - kültür çatışmasında yaşanan toplumsal ve yapısal bölünmeyi dramatik ifadeyi kullanarak gösterilmiştir. Böylece mitos ve logos arasındaki çekişmede, tragedya bir sentezleme sunarak yaşananları gösterir. Prof. Nevzat Kaya'nın Antik Yunan'daki yaşanan sosyo kültürel değişimleri göz önüne alarak tragedyanın yükselişini bir geçiş dönemi olarak adlandırır. Kaya'ya göre

“M.Ö 5.Yüzyıl'da Antik Yunan Sophokles ve Aiskhülos, dönemleri insanlığın çok kısa süren yükselişini temsil etmektedir. İnsanlık Dionysos ve Apollo, arasındaki uyumu kısa süreliğine sağlamıştır. İnsanın yıldızının parladığı dönemi takip eden çöküş kısmını ise Euripides'in oyunları temsil etmektedir.

Geçiş dönemlerinde etkisini daha baskın bir şekilde doğanın dönüşü olarak gösteren, Diyonizyak alt üst ediş, trajik kahraman üzerinden denge unsuru yaratmaktadır ve bunun arayışı içerisinde. Euripides'in eserleri ortak payda ve savaşın çatışma ortamının bitmesini isteyen eserlerdir. Bu yüzden Dionysos'un yıkıcı dönüşlerini kullanarak şiddetin boyutlarını gösterir ve dengelenmeye olan ihtiyacı yansıtır.”⁹⁸

İnsanlığın bir baş etme mekanizması olmasının yanında tragedya türü; bütün bakış açılarını eş zamanlı olarak gösteren bir aynadır. Hem ağlayan hem gülen surat olarak yanılgılarını insanlara gösteren bir şölendir. Şölenler her zaman doruktaki neşeyle, tekinsiz, yüce ve aşkın olanın yarattığı korkunun dibinde gidip gelen bir alandır ve içinde saklaması gibidir. Tragedyanın evrimi de, komedinin ortaya çıkışı da toplumun dinamiği olan iç gerginliklerin etkileşimiyle doğrudan ilişkilidir. Kültürün amacı kendisini koruyabilmektir ve bununla baş edebilmek için bir takım değerler sistemi kurgular. Sanat ise ne kültüdüne ne de doğanın tam içindedir bütün bunlara bazen kuş bakışı bazen tam göbeğinde bulunarak bir ruh avcısı veya ruh taşıyıcısı olarak Dionysosçu çokluğu hisseden üçüncü alandır. Kültür ne kadar korkusuz ve canavarlarla yüzleştiğini zannetse de tragedya türünün başlangıcını çektiği, kriz zamanlarındaki sanat eserleri, *Memento Mori* halini hatırlatmasına ihtiyacı vardır. Çünkü ölümü hatırlamak ölüme tapmamayı ve hayatın devamlılığını gösterir.

Örneğin; Antik Yunan'da “*Spor yarışma galiplerine aşırıya kaçma, kendini bil, öfkene hâkim ol, orta yolcu ol, ne oldum deme gibi hatırlatmalar yapılmaktaydı.*”⁹⁹ Tacı takanın ölümlü oluşunu aklından çıkarmaması, onu dengeleyerek diyonizyak kudreti ehlileştiremeyeceğini hatırlatır. Çünkü Antik Yunanlılar, insanlığın mikro kozmosu olarak karmaşanın ve bölünmenin yoğun olduğu ilişkilere sahiptirler.

Fiedel bu dönemin hâkim psikolojisini; “*Biçimi Yunanlıların pleoneksia sözcüğünü kullanmak gerekir, yani “hep daha fazlasını istemek”, açgözlülük ve kibir, iktidar hırsı ve bencilliktir.”*¹⁰⁰ olarak ifade etmiştir.

Duygularını, ağrıtlarını dışa vurmamak öğretildiğinden kültürün kırılğanlığı onların dönüşüm gücünü yaratan kalplerini kırmış ve dondurmuştur. Bu noktayı

⁹⁸ Nevzat Kaya, “Post Modernizm”, <https://www.youtube.com/watch?v=dp-hedu5OKs>, Culture Club, 09.02.2020,(18.02.2020)

⁹⁹ Thomson, s.276.

¹⁰⁰ Fiedel, s.186.

Klasik tragedya kuramında incelemeye devam edeceğim. Bu noktada köken bilgisini toparlayarak sıradaki başlığa geçmek gerekir:

Çelişkili olana işaret eden tragedya konuları, birey ve toplum – geçmiş (gelenek) gelecek çatışmaları üzerine kurulur. “Çatışmaları da çözebilmek adına bir yasaya ve yasa koyucusunun görevini tartışmaya açar. Aynı zamanda adalet, yazgı ve özgür irade sorunsallarını gündeme getirir. Antik Yunan’da tanrıların koyduğu kurallar insanların oluşturduğu hukuksal sisteme geçişte”¹⁰¹ diğer bir değişle mitostan logosa geçişte, yaşanan değişimler tragedyanın söylemek istediği toplumsal sorunlardır.¹⁰² “Bireylerin, tanrısal olanın ve doğanın ve atadan aktarımın mutlak etkisi altındayken zamanın ruhuna göre değiştirilmesi gerekenlerin ifadesine dönüşmüştür.” Dionysos’a tapımlar, Dionysos’un özgürleştirici birçok yüzü ve dönüşebilme özelliğini kullanarak bu ihtiyacın ve çıkmazların gösterisini sunar. Kimin desteğinde ve hangi koşullarda olursa olsun bireyin kültür içerisinde yaşamak için ait olacağı alandaki yasa koyucu ile yaşadıkları onu erginleme düzeyine getirir ve trajik olanı sergiler. İnsanın tanrısal ve doğanın güçleri karşısında yaşadığı gerilim ve dönüşüm gerekliliği de itaatsizlik edebilme veya kendi kaderine gidebilme halinde yaşadığı güçlüğü sergiler. Aristoteles klasik bakış açısıyla politik olarak yaklaştığı estetiği yok eder. Yaşamın dinamiklerini trajik kahramanın acılarını mekanikleştirerek anlamaz ve mitlerdeki bilgelik yerine kültürün oluşturduğu ahlak kurallarını seçer. Yaşamın çatışma ortamına döndüren bu dar bakış açısıdır.

Tragedyanın kökenini inceledik. Sıradaki alt bölümde ise klasik tragedyanın ne olduğuna dair üzerine yazılmış en belirgin metin olan Poetika’ nın içeriği üzerinden eleştiri sunacağım.

2.1. KLASİK TRAGEDYA KURAMI ELEŞTİRİSİ

Raymond Williams klasik tragedyayı değerlendirirken sadece form değil içerik yönünden de olgun bir tür olarak tanımlar.¹⁰³ Williams genel çerçevesiyle klasik tragedyanın yapısının sistemli bir şekilde ortaya çıkmadığını ifade ederek; tragedyanın soyut öğretilerden ziyade pratikler ve hissiyatla bağlantılı inançların

¹⁰¹ Paksoy, s.160.

¹⁰² Paksoy, s.166.

¹⁰³ Raymond Williams, **Modern Trajedi**, çev. Barış Özkul, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 41

oluşturduğu sıra dışı bir ağ olduğunu belirtir. Bu tanımlamanın tersine Aristoteles, tragedyanın olgunluğunu soyut kavramlara bağlar ve tragedyayı adeta rafa kaldırıp yeni bir kitle kontrol aracı olarak propaganda sanatı fikrinin tohumunu atar diyebiliriz.

Aristoteles Poetika’ sında tragedyayı ya da şiir sanatını diğer yazım türleri ile karşılaştırarak onu ayrı bir yerde değerlendirir. Tragedya soylu, tamamlanmış ve belirli bir uzunluğu olan eylemin taklidi olarak tanımlamıştır.¹⁰⁴ Epik ve tarih gibi yazım türleri karşılaştırmasıyla da anlaşılabileceği üzere Aristoteles, şiir sanatını edebi bir kurgu olarak ele almıştır.¹⁰⁵ Bu yüzden yazdığı kurallar bütününe Klasik tragedya kuramı olarak adlandırmaktayız. Buradaki kurallara işaret eden bir tür veya buna göre oluşturulmuş bir eser yoktur. Bu Aristoteles’ in logosun mitos ve sanat üzerindeki kategoriye ayırma ve kontrol ederek inceleme durumunu yansıtır. Bu sebeple bu uygunluk kurallarının gerçek trajik akışla ve tragedya türünü besleyen damarla ve bunun Apollonik formda aktarmaya cesaret edebilmekle bir bağlantısı yoktur. Aristoteles, bağlantısını yitirdiği alanı düzenlemeye girişmiştir.

Tragedya ve epik şiirin okuyucu- izleyici kitlesine göre bir değerlendirme yapar ve tragedyadan daha aşağı zevkte insanların hoşlandığını belirtir.¹⁰⁶ Burada da kitlenin sınıflara ayırmada sanatı kullandığını görürüz. Kültürün doğa ile bir olabilmenin yolu olarak dithramboslarla ortaya çıkan, trajik kurguyu ve unsuru daha derli toplu hale getirerek yaklaşmayı tercih etmesi oldukça yaşamla tersine bir hareketsizlik yaratır. Aristoteles’ in motivasyonu sağlayan noktayı anlamak için tekinsiz duygulara kolayca açılmak ve kendini bırakmak istemeyen kültürün kendi oluşturduğu tehditlerden korkusunu düşünebiliriz. Bu yüzden Aristoteles’ in Poetika’ sında tragedyayı sadece biçim özellikleri üzerinden değerlendirmiştir. Korkmuş olan kişiyi korkmuş, öfkelenmiş olanı da öfkelenmeyi en gerçekçi biçimde verir. Bu nedenle şiir sanatı ya yetenekli kişilerin ya coşkulu kişilerin işidir der.¹⁰⁷

Burada Dionysos – Apollo çatışması kurar; coşkulu olanı reddettiğinde ortada kalmayacağını ve sadece politika, retorik, tarih kalır, bu yüzden Klasik bakış açısı çelişkili kontrol mekanizmaları kurar. Böylece olgunlaşan türle doğa ve

¹⁰⁴ Aristoteles, s.25.

¹⁰⁵ Aristoteles, s.21.

¹⁰⁶ Aristoteles, s.36.

¹⁰⁷ Aristoteles, s.61.

sanatçının özgürce coşkusunu ortaya koyduğu Eleusis - Orfik ritüellerinden tedavi edilmesi gereken taşkınlık halleri için tıbbi koruma yöntemleri üreten algıya geçiş yapılmıştır. Campbell, tragedyanın Apollonik tarafına işaret edencesine Tragedyayı biçimlerin sarsılması ve bizim biçimlere bağlılığımız olarak görür; Dionysos' un ve Pan eğlencelerinin coşkusunu içeren komedyaya ise yenilmez yaşamın vahşi ve aldırışsız, tükenmez neşesi olarak kabul eder. Öte yandan Dionysos' un hem neşe hem de hüznün veren gücü tüm drama türlerinin içindedir. Bu bağlamda klasik bakış açısına göre katharsis edimi bireyin, eğer günah (tanrısal iradeye itaatsizlik) ve ölümün (ölümlü biçimle özdeşleşme) yayılımından arınacaksa (katharsis = purgatorio) bilmek ve sevmek zorunda olduğu, iniş ile çıkış (kathodos ve anodos) olan iki terim” olarak görülmektedir.¹⁰⁸ Katharsis edimini bu şekilde değerlendirmek mitostan logosa geçişte yaşanan bakış açısı değişimine işaret ettiğini söyleyebiliriz. Aristoteles, acıma ve duygunun hangi koşullarda oluşacağını belirtmesiyle Katharsis' i birikmiş duygulanımların, zararlı sıvıların bedenden atılmasına benzer bir tür tıbbi arınma yöntemine indirgemıştır. Arınmanın soylu ve usturuplu yapılması gerektiğini koymuştur diyebiliriz. Aristoteles, kendilerini incelemenin duyularımızı incittiği yaratıklar için bile, onları tasarlamış doğa, nedenleri anlama yeteneğine sahip felsefi bakışlı birisine bir mutluluk verir... Yaşamın aşağı türlerini incelemek çocuksu bir tiksinti yaratmamalıdır ¹⁰⁹ demiştir. Klasik bakış açısı, öteki türleri ve insanları kendinden aşağı tür olarak belirledikçe/gördükçe bu şekilde kendi güçsüzlüğünden tiksime aynasıyla uğraşacaktır ve bunu yapmamak için kendi duygularını bastırarak eğitimden geçmeyi ve mutlak doğruyu verenlerce kontrol edilmeyi ve Apollonik – tıbbi tedavi edilmeyi çözüm olarak kabul edecektir. Çünkü doğaüstünde istediği iktidarı yakalayamadıkça inceleyen göz olmakta duygularını ve ait olma algısını dondurmaktadır. Ailenin yoğun iç karmaşasıyla ilgilenmedikçe aile lanetinin peşini bırakmayacağını görmezden gelir. Fakat tragedyalarda ne kadar form içine hapsedilmiş olsalar da en çok gösterdikleri durum güvenilen zeminlerin kayganlığı ve kuralların çözümsüzlük üretmediğidir. Aristoteles, trajik durumu, ne mutluluktan mutsuzluğa düşen erdemli insanları ne de mutsuzluktan mutluluğa yükselen kötü

¹⁰⁸ Campbell, s. 30.

¹⁰⁹ Cumhuriyet Ertekin, **Tıbbın Öyküsü**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2.Basım, İstanbul, 2019, s.60.

insanları, ne de mutluluktan mutsuzluğa düşen büsbütün kötü insanları konu edinir¹¹⁰ şeklinde belirler.

Böylece trajik kahramanı uygunluğu ile Aristoteles' in dünyasında sanatın gerçek gücüyle ve hayatla olan bağını kestiğini söyleyebiliriz.

Oysa mutlu ve mutsuz belirlemelerinin dışında Dionysos, iki uç arasında gidip gelen iki uçlu duygu durum bozukluğuna indirgenir. Bu noktada trajik olayla birlikte kendini tanımasıyla iyileşme ve iyi forma sokma birbirinden farklı şeylerdir. Hali hazırda duygu yoğunluğu ile önünü görememe yolunu toplumda gördüğünden bunu toparlayan çözüm olarak insanın yabancılaşmasına devam etmesini bekler.

Öte yandan klasik biçimde tragedya için belirlenen form ters “V” şeklinde ifade edilebilecek bir yapıdadır. Bu taşkınlığın ve olayın anlatılması için bir çerçevedir. Olay esasında sadece ters V'nin içinde ve trajik kahramanın içinde değil de değilmiş gibidir. Trajik kahraman, tırmanan olaylarla birlikte doruk noktasına ulaşır. Bu yüzden kaçınılmaz bir şekilde başına gelenler ile kültürün bireylik kodlamaları çözülmeye devam eder ve trajik düşüşü gerçekleşir. Klasik bakış açısına göre kültüre uygun davranmadığı ve uygunluk göstermediği için düştüğü ve tanrıların cezalandırdığı sonucu çıkar. Aristoteles tragedyanın olay örgüsü iyi düzenlenmiş olmalı ve rastgele ilerleyen metin olmamalıdır. Konuyla ilgili şöyle ifade etmiştir: Bir parça çıkardığında ya da yeri değiştirildiğinde bütünü de değiştirecek ya da farklı bir yöne götürecek şekilde düzenlenmelidir.¹¹¹

Bir bütünün parçası olmayan parçalara işaret ederek deneyselliğin önünü kapatır. Bunun ardında yatan düşünceye göre şiir aracılığı ile ahlaki bir ders verebilmek için bütün sistem kontrol edilmeli uymayan parça kendisini uyduracak şekilde eğitmelidir. Böylece Dionysosça yaşamın tadı ortadan kalkmalıdır; ne kadar çok bir orta yolculuğu savunuyormuş gibi gözükse de diyonizyak uyumsuzlukları ve olasılıkları kabul etmediği için dar bakmaya devam eder. Tragedyanın kökeni ise geniş bakabilmeye yöneliktir. Bu durumda bu kurallar sahne yoluyla kaynağa inmenin yerine zorla ruh çıkarmaya benzer ve duygulara dikte ederek onları kullanmaya benzer. Kahraman kültürün, uygunluğun ve bastırmanın kurbanı olmuştur.

¹¹⁰ Aristoteles, s.28.

¹¹¹ Aristoteles, s.35.

Tragedyanın duygusal etkisini geçirebilmesi ve seyircinin duygularını manipüle edebilmesi klasik tragedyaların yapısı gereği oldukça önemlidir. Kötü biri için bu duygular uyanmaz ve başına gelen felaket trajik hatası yani aklını kullanamadığı bir durumun içine düşmesi halinde yargı yeteneğini kullanamamasından ortaya çıkmalıdır. Öte yandan duygularla baş etme bilgisini kendi bedenini öne sürerek uyandırıcısı veya sözcüsü olduğundan, trajik kahraman makul surette erdemli olması beklenir; en klasik anlamda acıma ve merhamet duygularını uyandırabilmesi için bu durum bir gerekliliktir.

Klasik bakış açısı için acıma ve korku aynı anda hissedildiği takdirde bütün duygusal yaklaşımı törpüler ve beklenen dengeye getirir. İzleyiciyi trajik kahramanla yakınlaştıran veya özdeşleştiren acıma hali ile yakınlık kurulur. Aynı zamanda korku ise bizi ondan uzaklaştıran duygu olacaktır. Oysa uyum yerine ötekileştirmeden, merhamet yerine şefkatle dengeli olabilmek trajik olanın anlaşılmasını sağlar. Uyum daha çok verileni kabul etmektir; dengeli olabilmek ise kendini ve karşılıklı oluşturan unsuru tanıyabilmekten geçer ki bu da çoklu bakış açılarının sergilenmesinden ortaya çıkar ve bir bütünlüğün dağılma tehlikesini verir. Bu bağlamda Aristoteles aile üyelerinin arasında yaşanan çatışmanın ve tansiyonun seyirci üzerindeki duygulanım etkisini uyarması açısından önemli bulmuştur.

“Duygulanıma neden olan olaylar birbirlerine çok yakın insanlar arasında geçtiği sürece incelenmeyi hak ederler: Kardeşin kardeşi, oğulun babayı, annenin oğlu, oğulun anneyi öldürdüğü, öldürme niyetinde olduğu ya da bunlardan birinin diğerine karşı bu tür başka bir eyleme giriştiği durumlar örneğin.” 112

Aristoteles, dar bakış açısı ve ailenin sorunlarıyla yüzeysel bir biçimde ilgilenmeyi teklif eder. Çünkü ne kadar bize yakınsa acısını o kadar hissedebilirim mantalitesinde dünyayı dış etkilerin saldırısından sürekli ürken bir yapıya sürükler ve değişimin hem içten hem de dıştan direnci oluşturur. Bu Diyalogun ve tragedya sanatını yaratan ruhun ölümüdür. Evrensel değeri oluşturabilmek için evrenselde birçok parçanın görülmeye duyulmaya olan ihtiyacını göz ardı eden bir tutum yaratılmış olur.

¹¹² Aristoteles, s. 49.

Böylece acıma ve korkuyu benliğimizi dizginlemek için kullandığımızda katardık etki seyirciyi hastalıktan ve histerik ruh halinden arındırıcı bir şekilde kullanılır. Sosyal mesafe olarak evrensellik ve tumturaklı olma kullanılır ki seyirciye zehir ve hastalık, mânia sıçramasın veya nüfus etmesin. Bu yüzden Kùltürün duygularından utanması söz konusudur. Kaotik olanı klasik biçimlere uydurmak adına arıtma, arınma, saflaştırma, boşaltma anlamlarına tekabül eden katharsis edimini tragedyanın ahlaki işlevi olarak karşımıza çıkarır.

Klasik bakış açısına göre trajik kahraman yazgısıyla bir örnek ya da emsal olmayı seçmiştir. Onun için ağıt yakarak parçalanıp onunla bir olup beraber dönüşemeyiz. Bununla birlikte İdol olabilmek için hayattan büyük bir şekilde davranmak gerekmektedir; acıma ve korku duyguları ancak bu şekilde izleyiciye aktarılır. Acıma duygusu iyi bir adamın hak etmediğı bir acıyı çekmesi sonucunda izleyicide oluşur; aynı zamanda seyirci geleceğı dair kendi korkusunun perdeye veya sahneye yansıyışını izler.

Aristoteles şöyle ifade etmiştir:

“Tragedyanın konusu olan kişi ne erdem ve adalet bakımından öteki insanlardan üstündür ne de kötülüğü ya da acımasızlığı yüzünden mutsuzluğa düşmüştür; insanlar arasında büyük bir üne sahip ve mutluluk içinde yaşayan, ama bir yanlış yüzünden mutsuzluğa yuvarlanmış kişidir tragedyanın konusu.”
113

Aristoteles’ e göre trajik kahraman erdemlilik seviyesine yakın bir yerlere konumlanması beklenir. Tragedyanın konusunu belirlerken, her şey yolundayken ve ünlüyken bir anda küçük bir hata ile düşer. Dionysos’ un ruhu da bu kalıpları yırtmak için dışarıda bu karakteri bekliyor olacaktır. İzlenen metinde her şey uygunluk içindedir; ne çok iyi ne çok kötü bir olmalıdır ne çok mutlu ne çok mutsuz diyerek dinamizmi dondurur. Aristoteles trajik kahramanın hangi karakterde olduğunu belirleyerek duygularımızı kontrol etmek ister. Katharsis ile tutkulardan ve karanlık tarafın hükmediciliğinden arınma gerçekleşir. Fakat bu karanlığın ne olduğuna dair derinlemesine bilgi edinilmediğı için korkular tarafından yönetilen sistemler kurulur.

Öte yandan duygudaşlık için koşullandırmalar yaratılmıştır; koşul olmadığında bir başkasının yanına yaklaşamayacaktır. Her bir canlının koşulsuz

¹¹³ Aristoteles, s.45.

varoluşunun önüne kültürün kuralları geçer. Ayrıca gerekli mesafeyi alan izleyici ve oyun alanı ile kurgunun sergilenişi bu tedavi etkisi için kullanılır. Diğer bir değişle trajik kahramanın ne kadar erdemli olduğunu saptamaya çalışmak kozmetiklerle yapılan makyajla genetiğini saklamaya benzer. Aristoteles'in uyum anlayışı, çatışmayı bitiren bir nitelikte değildir. Çatışmanın taraflarını kontrol etmek ve canavarları ehlileştirmek yönünde bir sistem kurmak ister.

Bu bakış sanat ve estetiğin sağlanması ve bir şeye güzel diyebilmek için diyonizyak sonsuz olasılıklar yerine kültür tarafından belirlenmiş olanı kabul etme gerekliliğini yaratır. Bununla birlikte Aristoteles, tragedyanın kökenine dair verdiği bilgi sınırlıdır ve dini ritüellerden bahsetmez. Böylece inanç ve polise ait özelliklerinden bahsetmeyerek kültürü veya düzeni idealize etme yönelimde olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü klasik bir bakış açısına göre dağınık ve yerel değil, evrensel bir ölçü kazandırmaya çalışır.

Tumturaklı yazımı için öncelikle altı temel öge belirlemiştir. Bunlar öykü, karakter, dil, düşünce, dekor ve müzik olarak oyunun elementleridir. *“Bunların içerisinde en önemlisi olay örgüsüdür.”*¹¹⁴ Karakterin merkeze alınmadığı ve öykülerin merkeze alındığı bir anlayışını kabul etmesi; kitleleri yaratılan öykülerle belirli bir amaca yönlendirmenin önünü açar ve tragedyayı amaçlar için kullanma vurgusu yapmaktadır. Tragedyanın olgun form haline gelişiyle birlikte Antik Yunan'da didaktik bir amaç için izlenmeye evrimleşmiştir. Böylece bir değişim ve ağıt yakma anlatısını kontrol etmeye çalıştığında ortada bir kültür eleştirel güç ve sanat anlatısı kalmayacaktır ve propagandaya dönmüştür. Estetik yerine politikayı seçmektedir. Doğa kontrolsüz ve dizginlenmeyen taraflarıyla, klasik bakış açısına göre düzenlenmesi ve ihtiyatla yaklaşılması gerektirir. Bu yüzden Aristoteles için de ele geçirilme korkusu yaşamadan orta yolcu bir şekilde doğaya ve duygulara yaklaşırsak hayatta kalabiliriz bakış açısını taşıy diyebiliriz.

Bu sebeple Aristoteles'e göre sanatçı ve izleyicisi kontrol altında yaptıklarında hareket etmelidir. Tragedyanın kökeninde duygu aktarımı varken Demokrasi ile birlikte Demostan yani halktan gelen bu türe yabancılaşmıştır. Politik konuşma tarzı geliştirme yoluyla tragedyaya olgunlaşarak Dithyrambos ruhu

¹¹⁴ Aristoteles, s.27.

sakinleştirmiştir. Bu sebeple tragedyanın çöküşünü ölçülü olmayı öne çıkaran ve ikincil olarak da duruma göre insanları ikna etmesi gereken insanlar getirmiştir.

Aristoteles, kurallar ve duygularda uygunluk bekleyerek tragedyayı siyasal ve toplumsal dinamiklerden ayırmak istemiştir. Köken sorunsallarında bahsettiğim üzere Antik Yunan duygularını uçlarda yaşayan aşırı bir toplumdur. Bir Aristoteles öğütçüye ihtiyaç duyulmuş gibi davranır. Bu durum tragedyanın kültür eleştirel yapısına saldırmıştır.

Platon'un tanrısallığı ve kahramanları küçük düşürücü bir şekilde tasvir eden sanatçıları devletine almayışının ve eleştirisinin tersini yapmıştır. Aristoteles ve Platon arasındaki fark; baskıcı bir devlet ile devlet sanatçısı üreten kontrolcü devlet anlayışı gibidir diyebiliriz. Platon'un sanat eserini kurulu düzen karşısında bir tehdit unsuru olarak görmesine karşılık, Aristoteles onu düzenin koruyucusu olarak karşımıza çıkarmıştır. Çünkü bu kadar çok kuraldan bahsederken, sanatçı için ifade alanı sunmuştur:

İnsanların birbirini formlara sokmadan olduğu gibi kabul etmesi ise ancak ihtirasları ve paylaşım açlığını iyileştirir. Böylece Apolloncu iyilik ve form saplantı haline geldikçe etkisizleşir ve diyonizyak yıkım bütün bu sistemi temizlenmek üzere kendisini gösteriyor gibi gelir. Oysa olup biten formlara uydurmaya çalıştığımız ve kabul etmediğimiz ötekiler ise trajik unsurların kendisidir. Başkasının acısında kaybolma korkusunu aşabildiğinde ve karanlıktaki ötelenen canavarları kabul edebildiğinde kitle kontrolüne ihtiyaç kalmayacaktır. Aristoteles başka perspektiflere girmekten imtina eden kurallarıyla, tragedyanın ruhunu öldürür. Freud' a göre, Uygarlık bir yandan kültürel yaşamı kısıtlamaya çabalarken öte yandan da kültürel çevreyi genişletmeye çalışır. Kültür bu bağlamda cinselliğe, öteki olana, yabancıya, anarşiye, karşı; düşmanlarını hezimete uğrattıktan sonra yağmalayan bir kabilenin veya toplumun bir kesiminin davranışlarına benzer davranışlar sergileyerek ezilenlerin ayaklanması endişesi ciddi tedbirler alınması için bir sebep oluşturuyor. Bu tip gelişmenin batı uygarlığında doruk noktasına ulaştığı görülüyor. Aristoteles bu şekilde kontrol mekanizmasını onaylayarak uygarlığın ilk huzursuzluklarını yansıtır. Batı medeniyetinin huzursuz atasıdır.¹¹⁵

¹¹⁵ Freud, Uygarlığın Huzursuzluğu, s.69.

*“Melekler tüm kovukları terk ediyor. İçinde tek boynuzlu atın koca ayağın, yeşil ren geyiğinin bulunduğu ortam giderek azalıyor, tıpkı yağmur ormanlarında yaşayıp soluk alan diğer yaratıklar gibi. Ormanlar otellere, Hiltonlara, McDonaldlara yer açmak için yok olurken tüm büyüğü evren ölüyor.”*¹¹⁶ W. Burroughs – *İçerideki Kedi*

2.2. MODERN TRAGEDYA KURAMI

Bu bölümde özellikle Friedrich Nietzsche’nin tragedya ve trajik insan üzerine yaptığı yorumlamalar kullanılarak tragedya edebi türüne yönelik modern bakış açısı incelenecektir. Bu bölümün amacı tragedya metninin amacının Dionysosçu perspektif çokluğu ile ilintisini göstermektir.

Öncelikle Williams, tanımladığı gibi “trajedi sahiden trajik olan ve köklü (uzun) bir geleneğin somutlaştırıldığı belirli olaylar tepkileridir.”¹¹⁷ Bu yüzden trajedi, ortak payda yaratmaya yönelik çağrışı içerisnde barındırmaktadır. Perspektifleri gösteren çelişkili doğası ile mevkilerin ve hayat enerjisinin kaybetmeyi göstermesiyle çevreyle ilgili olarak insanı, diğer canlılarla eşitleyici anlatılardır. Ekolojik sistemde diğer canlılardan aklını (logos) kullanabilmesi sebebiyle üstün olduğunu düşünen insan, doruk noktasından düşüş zamanlarında uç duygusal reaksiyonlar verir. Trajik kahramana aktarım yoluyla geçen kendini bilememe hali ve kültürleşme sürecindeki aidiyet sorunsalı tragedya türünün üretilmesiyle kendini bilme yöntemine dönüşmüştür. Trajik kahraman, bir dizi olay sonucunda, yaşadığı duygusal çöküşte kendisini ölüme sürer ya da dışarıdan gelen etkiyle sürüldüğünü düşünür. Bu noktada trajik kahramanların kendisini bulabilme umudu ve modern insanın da yaşamdan trajik hazzı doğurabilmesi tragedyaya getirilen modern bir yorumdur.

Nietzsche, Tragedyanın Doğuşunda, tragedyanın kökenlerini yeniden ele alarak Dionysosça olanı anlamaya çalışmıştır ve yorumlamasına göre trajik olaylar, kültürleşme süresindeki insanı aradığı ve özlediği kutsal doğuma götürendir. Bu yüzden tragedyada izlenen trajik haz dünyanın Apolloncu yanılsamalarından sıyrılarak gözünü kendine ve çevreye açarak yeniden doğmaya tekabül eder.

Schopenhauer’un deyimiyle trajik insan, maya perdesinin açılmasını deneyimlediği o anda yaşadığı gerçekliğin ve çatışmanın boyutunu anlar.

¹¹⁶ William Burroughs, *İçerideki Kedi*, Altıkkırkbeş Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2003, s.24.

¹¹⁷ Williams, s. 37

İllüzyondan sıyrılabilmeyi başarmak ise kültürün kontrol araçlarından kurtulmaktan geçmektedir. Çünkü inkâr etmeyi onaylayan kültür, acıyı dindirme yerine daha çok yok sayarak acıyı ve korku ile yapıyı bozmaktadır. Döngüsel olarak yaşamın dönüşümü devam ederken kültür, çizgisel bir algıyla elindeki araçlara ulaşabilmesi sebebiyle sarsıntı yaşamadığını düşünür. Fakat bu durumda merkezi bakış açısına saplanır ve oradan olası diğer gerçeklikleri görmezden gelerek kendi algıladığı dünyayı ve acısını büyütür. Böylece doğanın karşısında aciz hisseden kontrolcü kültür; tragedya metinlerinde işlendiği üzere acı, edilgenlik, korku, adaletsizlik, intikamın yükseltmek gibi duygu durumlarında takılı kalır.

Mitostan Logosa geçişte yaşananlar sebebiyle modern insan tarihsel ve kültürel aktarımla devam eden terör ve inançsızlık halini deneyimler. Bu yüzden trajedileri maruz gören tanrı veya tanrılar modern insanı veya kültürü zayıf hissettirir ve öfkelenendirir. Böylelikle modern yaşam pratikleri tragedyayı öldürür; bunun yerine bireyler trajik olanı kendi yaşantılarında performansla dökerek kendilerini tanrı rolüne kaptırır. Trajik kahramanların tanımlayıcı unsurlarından olan kibir ya da hubris denilen bir kontrol mekanizmasının içinde kendilerini bulurlar. Bu bağlamda Nietzsche, doğanın çoğulculuğu karşısında, insanın logos merkezli düşüncesinin güçsüz hissettiğini düşünür ve bu güçsüzlüğü güvensizlik olarak dışa vurduğunu ifade eder. Bu geçmişin ve mitosa ait bilinmezliğin silinmesi isteyen kültürün gelecek kaygısını artırmaktadır.

“Doğanın dev güçleri karşısındaki o muazzam güvensizlik, tüm bilgilerin üzerinde acımasızca hüküm süren o Moira, büyük insan dostu Prometheus’un o akbabası, bilge Oidipus’un o korkunç yazgısı, Atreusoğulları soyunun üstündeki, Orestes’i annesini öldürmeye zorlayan o lanet; kısacası, orman tanrısının, efkârlı Etrüsklerin yıkımına yol açan mitsel ibretleriyle birlikte tüm o felsefesi – Yunanlılar tarafından, Olymposluların o sanatsal orta dünyası aracılığıyla sürekli yeniden aşıyor, her halükârda perdeleniyor ve gözlerden gizleniyordu.”¹¹⁸

Bu bağlamda bireyi engelleyen ve acılara sürükleyen şeyin esasında dünyayı ve döngüsel yaşamı algılama şeklinden kaynaklandığı söyleyebiliriz.

On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense, adlı makalesinde Nietzsche, doğada hiçbir şeyin önemsiz ve küçük olmadığından, bir sivrisineğin dünyaya açılan

¹¹⁸ Friedrich Nietzsche, **Tragedya’ nın Doğuşu** çev. Mustafa tüzal, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2015, s. 28.

penceresinden de kendi görüşünü merkez olarak belirlediğini söyler.¹¹⁹ Bu noktada sivrisinekten farkımızın olmaması, onunla aynı kaynağı kullandığımızdan ileri gelir. Aynı zamanda her canlı farklı bakış açısına sahiptir; fakat insanın akıl, göz, eller gibi teknik yeterliliği sağlayan Apollonik organlarını üstün bir şekilde kullandığının iddiası farklı bakış açılarını anlamlı bulmaz. Bu Apolloncu gözü kapallılık haliyle her türlü değişim, yabancı ve bir diğer sübjektif sonuç korkulan bir nesneye dönüştürülür.

Nietzsche, dramının çoklu gerçeklik sunusu gibi yaşamı değerlendirir ve ona göre gerçeklik, bütün canlıların perspektifinden elde edilebilecek bir amalgam bilgiyi içerir. Bu durumda objektif bir hakikat yoktur, hakikat ancak bütün objektif gerçekliklerin amalgamıdır. Yunan tragedyası ve drama sanatı bu amalgam gerçekliğin sahneye getirilişidir. Tragedyanın kökeninde kültürün aktarım yoluyla sahip olduğu bakış açıları izlenebilir. Tragedyanın kökenini tanımlamak da Dionysos' un bütünlüklü bir kimlikten ibaret olduğunu söyleyebilmek kadar imkânsızdır. Nietzsche şöyle ifade eder: Yunan tragedyasının kökenini bir labirent olarak tanımlamak zorundayız ve bu labirentten çıkış yolunu bulabilmek için, buraya kadar irdelediğimiz sanat ilkelerinin tümünden yararlanmamız gerekiyor.¹²⁰ Antik zamandan günümüze kalmış parçaları bileştirerek tragedyaya ve insanın zorluklar karşısında hayatta kalmasına dair bilgiler elde edilebilir. Kültürleşmenin etkisiyle merkezi bakış açısı benimsenmesi sonucu bölünmeler ve kültür krizleri oluşur. Bu durumlarda geçmişe ve mitosa dönme eğilimlerinin oluşmasının sebebi birleşmeye duyulan şiddetli bir özlem duygusudur.

*“Dionysosçu dithyrambos' ta, insan tüm simgesel yeteneklerini en üst düzeye yükseltmesi için kışkırtılır; hiç duyumsanmamış bir şey kendinden vazgeçmeye, Maya' nın perdesini yok etmeye, türün, hatta doğanın dehası olarak bir olmaya zorlar.”*¹²¹

Klasik tragedya anlayışının aksine Nietzsche, tragedyaların ve Dionysos'un izini sürerken, trajik koroyu başlangıç olarak kabul etmez veya sadece bundan ibaret gibi gözükmemesinin ardını tartışmaya açmaktadır. Dionysos ruhunu yansıtan

¹¹⁹ Friedrich Nietzsche, “On Truth and Lies In Extra Moral Sense”, 1873.

<https://www.austincc.edu/adechene/Nietzsche%20on%20truth%20and%20lies.pdf> (12 kasım 2020)

¹²⁰ Nietzsche, s.44.

¹²¹ Nietzsche, s.25.

dithrambosları, satir oyunlarını ve onların ahlaksızlığı ilk drama örnekleri olarak gösterir. Bunun yanında koro ve ideal seyirci karşısında kültürün erdemli maskesini takan trajik kahraman, dış dünyaya gücünü teslim etmesi sonucu kendini acı deneyime hapsedir. Dionysosçu perspektif çokluğu ise bu durumu çözendir.

“Aristoteles’in bir sözüyle, ne kadar akla yatkın hale getirilmiş olsa da: tragedyanın başlangıçtaki biçimlenişinde koronun bir etkisi yoktur, adeta her uygarlığın ardında da yok edilemez bir biçimde yaşayan ve kuşakların ve halklar tarihinin tüm değişimine karşın sonsuza dek hep aynı kalan doğa varlıklarının korusu olarak görünür.”¹²²

Apolloncu yargılayan gözün ötesinde Nietzsche’ye göre tragedya Apollo ve Dionysos’ un birlikteliğidir. Seyirciyi ideal olana yönlendirme kaygısı olmadan; hem katharsis hem de benliğindeki karanlık – gölgeli alanları dönüştürmek için her iki tarafın kullanımıyla ulaşılan dengeye ihtiyaç vardır.

“Trajik mitos ancak, Dionysosçu bilgeliliğin Apolloncu sanat yöntemleriyle somutlaştırılması olarak anlaşılabilir; görünüş dünyasını sınırlarına, kendi kendini olumsuzladığı ve yeniden sahici ve biricik gerçekliğin kucağına kaçmaya çalıştığı yere vardır”¹²³

Modern tragedya anlayışına göre insanın yenilgisi saklanacak bir durumda olmadığından saklanmasının bir anlamı yoktur. Bu yüzden trajik olan yaşantıya etik değerler kattığı için değil, insanlara kendi iç çatışmalarını ve bastırdıkları iç dünyalarını gösterdiği için önemlidir. Nietzsche’nin fikirlerinden etkilendiği Schopenhauer’ göre ise tragedya, bu müşterekliği yakalayabilmesinden dolayı saklı olanın açığa vurulmasını sağladığı için sanatın en yüksek noktasıdır. Şu şekilde ifade eder:

“Trajedi hem etki hem de başarı açısından yazının en yüksek noktası diye görülmelidir. Trajedinin amacının, en yüksek şiirsel başarının, insanın korkunç yanını sunmak olması bizim araştırmamız için önemli ve dikkat çekicidir. İnsanın dile gelmez acısı, sefaleti, kötücül etkisi, salt rastlantının zorbaca hüküm sürmesi, adil ile masumun değişmez biçimde günaha girmesi sunulduğu için izlenmeye değer veya yüceltmeye değer bulunur.”¹²⁴

¹²² Nietzsche, s. 44.

¹²³ Nietzsche, s.17.

¹²⁴ Arthur Schopenhauer, **İsteme ve Tasarım Olarak Dünya**, Biblos Kitabevi, 2. Basım, Bursa, 2009, s.234.

Öte yandan Nietzsche tragedyanın çileci bir kabulün dışında, yaşamın dinamizmini içinde olduğunu görür. Çünkü Dionysosçu özü ile tragedya, kültürün bastırıldığı hareketli ilksel korkuları ve çaresizliği hatırlatmasıyla psikolojik bir sağlamlık sunar.

Kültür, Apolloncu şekilde sürekli cenneti hayal eder ve bu fantezi âlemi içerisinde yaşantıyı dondurur; hareket etmeyen bir ölü yapı haline getirir. Trajik kahramanların düşüşleri veya tanrısını kaybetmiş modern trajik insanın acı çekmesi bu maddenin doğasına aykırı tasarımlardan kaynaklanmaktadır.

Trajik insan, Sophokles’ in kurguladığı trajik kahraman Oedipus örneğinde olduğu gibi Sfenksin bilmecesini ya da hayatın sırlarını bildiğini düşünür; fakat kendini bilmekten çok uzakta davranışlara sahiptir. Öte yandan onun yaşadığı trajik düşüş ve içine girdiği kriz; ona ve çevresine öz farkındalık kazandırabilecek bilgiyi açığa çıkarabilir. Çünkü geçmişten gelen ve düzeltilemez noktasına ulaşmış gibi gözüken hata, kolayca ortam dışı edilip kaybolmaz; üzerine çalışılması ve travmanın çözülmek için kendini gösterecek yer arayacaktır. Böylece kültürün risk almasını ve sınırlarını açmasıyla elde edilebilecek bir dönüşüm yolu açılacaktır.

Bu bağlamda tragedya, döngüsel olanın bir kurgu içerisinde formüle edilmesiyle, haz ve acıyı başka hiçbir türde görülemeyecek şekilde bir araya getirebilir. Dionysos ile özdeşleşme sonucu çıkmış olan yaşamın sergilenişi ise Nietzsche’nin kavramıyla “trajik hazı” ortaya çıkarır. Trajik haz, trajik kahramanın çektiği acıları izleyen, modern izleyicinin neden orada olduğunu cevabını veren değişime direncin kaldırılması halidir. İzleyicinin bu kadar gerilimli ve rahatsız edici içeriği sabırla izlemesinin kökeni; Dionysos ayinlerindeki yüksek seviyedeki değişime, dönüşüme ve arınmaya rağmen alanda bulunmayla ilintilidir. Antik Yunan’ da kültürleşme dönemindeki Dionysos Festivallerinki amaç yaşam enerjisi ile doymak ve ölüm içgüdüsünü tatmin ederek kültürel yükten kurtulmaktır. Kültürün, doğadan uzaklaştıkça artan huzursuzluğundan bir kurtuluş çabasıdır. Dionysos’ un karşıtı ve tamamlayıcısı olan erkek kardeşi Apollo’ yu, Apolloncu tapıcılarının Logos’ u güç istenci sebebiyle kontrolünden özgürleştirme isteğidir.

Max Horkheimer, şu şekilde ifade eder; “İnsan, paranoyakça bir hırsla doğayı kendine ait kılmaya çalışmaktan vazgeçtiği anda doğanın dilinin çözülmeye

başladığını görebilecekti.”¹²⁵ Antik Yunan’da tragedya türünün ulaştığı doruk noktası bu dilin çözüldüğü geçiş anını ya da gün doğumunu ya da batımını gösterir niteliktedir.

Çünkü doğal sürecin getirdiği parçalanma etkisi ile kendinden ayırdığı parçalarıyla bir olmak için kültürün konfor alanları parçalanır. Apollo ve Dionysos’un karşıt ve uzlaşmaz kardeşler olmak yerine birlikte çalışan bir ikiz kardeş gibi görülmesi durumunda alternatif bakış açıları ve ortak bir zemin üretilebilir. Aydınlanmanın Diyalektiğinde, kültürleşme sürecinden önce mitos zamanlarında, bölünmemiş insan algısını göstererek zıtlıkların birbirini beslediğine dair şöyle ifade edilmiştir:

“Nasıl birbirini dışlamayan kùltlerde Zeus hem yeraltı tanrısının hem de bir ışık tanrısının adıyla ve nasıl Olympos tanrıları khtonik (yeraltı) dünyasının tanrılarıyla her türden ilişkiyi sürdürüyorsa, iyi ve kötü güçler, selamet ile felaket arasında da belirgin bir ayırım yoktu. Oluş ile yok oluş, ölüm ile dirim, yaz ile kış gibi birbirlerine kenetlenmişlerdi.”¹²⁶ Nietzsche sanatın en yüce hedefi olarak gördüğü Dionysos ve Apollon birleşmesi olarak kabul ederek doğa ve kültürün birbirinin dilini konuşabilmesine bağlantı kurar.

“Dionysosçu etkinin: yine de bu etki, sonunda Apolloncu dramayı, Dionysosçu bilgelikle konuşmaya başlayacağı ve kendi kendini ve Apolloncu görünürliğini yadsıyacağı bir alana sıkıştırarak kadar güçlüdür. Böylece gerçekten, Apolloncu ve Dionysosçu olan arasındaki zor ilişki tragedyada iki tanrının bir kardeşler ittifakıyla simgelenebilir: Dionysos, Apollon’un dilini konuşur, ama Apollon en sonunda Dionysos’un dilini konuşur: böylelikle tragedyanın ve genel olarak sanatın en yüce hedefine ulaşılmış olur.”¹²⁷

Bu nedenle birleşmeyle varılan aşkın olanı ve estetik dinamizmi yakalayabilmek için ikicilik yanılgısından kurtulmak gerekmektedir. Bu öncelikle aşkın tanrısallığı Apolloncu bakış açısının koyduğu tahttan indirmekle mümkün olacaktır; çünkü tanrısallık olan birleşme hali esasında dokunulmaz ve fantezi alanında bir tahtta oturmamakla birlikte, etkileşime geçildiği takdirde oluşan ortak zeminde kendisini göstermektedir. Bu yüzden aşkın olana tapmak yerine Dionysosçu tiyatro

¹²⁵ Max Horkheimer, Horkheimer, **Akl Tutulması**, Çev. Orhan Koçak, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2016. s.31.

¹²⁶ Max Horkheimer ve Adorno, Theodor W, **Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar**, Çev. Nihat Ülner - Elif Öztarhan Karadağın, Kabcacı Yayıncılık, İstanbul, 2014.s, 33.

¹²⁷ Tragedyanın Doğuşu, Nietzsche, s.131.

sahnesinde onun tüm yüzlerini anlamaya çalışmak kültürleşme sürecindeki bireye özgür iradesini kullanmasının hem sonucudur hem de sebebidir.

Bu yüzden Nietzsche, batı medeniyetinin veya düzenin sahibi, özgür iradenin önünde merkezi iradeyi koyan Hristiyan kabullerinin karşına Dionysosça ifadesini yerleştirir. Dionysosça diyerek işaret ettiği insanın bilinçdışından ve arkaik geçmişinden yükselen dizginlenemez istekleri ve coşkusudur. Nietzsche'ye göre insana sanatında, teknik işlerinde, felsefesinde yol gösterebilecek ya da onu çevreleyen doğadır ya da Dionysos'dur. Çünkü Dionysos insanların Apollo 'ya yüklediği yanılsamaları ve yükleri çözer. Böylece Dionysos gün doğumundan veya Güneş' in doğumundan sorumludur. Logosun bilme edimini gerçekleştirmek suretiyle karanlıktan aydınlığa çıkabilmek için aklının karanlığa ihtiyacı vardır ve bu akli yanılsamalardan özgürleştirilmesi gerekmektedir.

Kültür bu yanılsamalarıyla doğanın kitonyen yıkıcı ve dönüştürücü güçlerinden korkmaktadır. Çünkü Apollonik takıntılı zihnin abartısında, zihin oluş ve dinamizmi unutmak istercesine aydınlık hayallere – ideallere gömülmüştür ve kendi gücüne güvenmek yerine trajik kahramanın psikolojisindeki kurban bilincine uygun olarak yüksek idarecilerin yönlendirmelerine inanmaktadır.

“Grekler varoluş korkularını da, korkunçluklarını da tanımış sezmiş. Yaşayabilmek için onların önünde ışıldayan Olympos'a özgü düş kurmanın doğuşunu gerçekleştirmek gerekiyordu. İşte doğanın titanca güçleri karşısında duyulan korkunç güvensizlik...” - ¹²⁸

Nietzsche, MÖ 5. Yüzyıl ile MÖ 7. Yüzyıl arasını trajik çağın bitişi olarak göstermektedir ve bunun sebebi olarak da mitostan logosa geçişi olarak Sokratik düşünceyi gösterir. Mitos, geçmiş ve doğa tapımların anlamı Sokratik düşünceyle bir araç haline gelmiştir; insanların gözündeki büyüsünü yitirmiştir ya da ulaşılmayacak fantezilere hapsedilmiştir. Akli, ekolojik ve faydalı bir şekilde kullanabilmek için mitlerden yardım almanın ötelenmesinin başlangıcıdır.

Mitleri reddetme durumunda, modern insan atalarından aldığı aktarımla geleceğe yönelik olmayanın ıstırabını neden taşıdığını bilmeden aklını yüceltme yoluyla aşmaya çalışmıştır. Böylece parçalarını, duygularını, geçmişini kendisinden ayıran kültürel krizler ve büyük katliamlar Horkheimer' ın tabiriyle akıl tutulması

¹²⁸ Nietzsche, s.20.

haliyle yaratılmıştır diyebiliriz. Kültürleşme sürecinde bilimsel olarak ortaya çıkan iyimserlik sebebiyle trajedinin taşıdığı acıya ve duyguların çözülmesine ihtiyaç duyulmamıştır. Mitosun performansın sunduğu acı ve coşku yerine kültürün kurumları tarafından bireyleri kontrol etmek üzere geliştirilmiş acı dindiriciler icat edilmiştir. Oysa insan en yüce iyiliğe suç işleyerek ulaşmalı fikriyle Nietzsche, sahte cennet yaratmak yerine cennetten düşülen yerde yorumlamanın bizi hayata bağlayıcılığı üzerinde durur. Dionysos' un ve doğa tanrıçalarının temsili olan bitkilerin mevsimlere göre döngüsünü anlatan hikâye örüntülerinde olduğu gibi yeraltı ve yer üstü - yer – gök arasındaki ayrım yerine dengelenmeyi bulmak; yaşamı ve canlılığı yaratmaya tekabül eder. Çünkü ihtiyacımız olan çoklu perspektifler ile saplantıdan ve donma halinden kurtularak gerçekten yaşama cesaretini göstermektir. “Dionysosça heyecanların artmasıyla öznel olan unutulur ya da buradaki iddiadan geçilir ve çoklu perspektife açılabilir.”¹²⁹ Bu sayede duyguları biriktirerek zararlı hale getirmek yerine, sanatın katharsis – arınma, var olanı dönüştürme, yeni olanı yaratma işlevleri bağlamında duygular Apollonik organlarla dışarı vurulur ve diğer perspektifler tarafından duyumsanarak yaşamın devamlılığı sağlanır. Böylece Nietzsche'nin sözcülüğünü yaptığı gibi kaygısız bir geleceğe kavuşabilmek; Dionysos ayininden ve parçalanmış alanları izlemekten geçmektedir. Apollonik göz, Dionysosçu canlılık ile çalıştığından tiyatro sahnesinde, sanatsal kurgularda ya da hayatın içindeki parçalanmalarda izlediği her bir perspektif ile yorumladığı diyonizyak duygular ile kendisini bütünlüklü kılabilir. Böylece bütün çevreyle ilgili sistem birbirine bağlı olduğu anlaşılır. Tragedya metinlerinin boğucu atmosferinde gözükmeye çalışan ataların ve anlaşılmayan bireylerin perspektiflerini görerek kendinden emin, Apolloncu olmadan Apollonik fakültelerini kullanan bireyler oluşabilir.

*“Dionysos'un büyüsiyle yalnızca insanla insan arasındaki bağ yeniden kurulmuş olmaz: yabancılaşmış düşman ya da boyunduruk altına alınmış doğa da, kaybolmuş oğluyla, insanla barışma şenliğini kutlar yeniden. Yeryüzü gönüllü olarak sunar armağanlarını, barış içinde yakınlaşırlar birbirlerine, kayaların ve çöllerin yirtıcı hayvanları.”*¹³⁰

¹²⁹ Nietzsche, s.21.

¹³⁰ Nietzsche, s.21.

Böylece Nietzsche, Dionysos'un yaşam enerjisini hatırlatarak doğadaki her şey arasındaki bağı serbest bırakmaya çalışır. Trajik kahramanların veya tanrısını kaybetmiş ve doğa ile bağlantısını arayan modern insanın, duygularına ve doğadaki parçalarına kavuşması için ihtiyacı olan budur.

Öte yandan Apolloncu bakış açısıyla geliştirilen toplumsal ve ahlaki kurallar insanı bu dünyada istenmiyormuş ya da içindeki Dionizyak tarafın bir yeri yokmuş gibi hissetmesine sebep olur. Çünkü kültür, kontrol alanları ortaya çıkmaması için insanın içindeki karanlığı korkutucu gösterir. Bu bağlamda Tragedya'nın psikolojik işlevi ile rollerden ve baskılardan kurtulma yöntemi olarak, Nietzsche'nin de etraflıca dönüşüme vurgu yapmasında olduğu gibi; trajik etki, kültürleşmiş insanın anlık ihtiyacı olan ahlaki - etik arındırmanın ötesine geçerek ve dönüştüren gürültülü bir şeytan çıkarma ayinidir. Trajik kahraman, seyirciye düşüşü ile aşağıya yolu göstererek erdemlilikten çok "ahlaksızlığı" ile çok daha etkili bir çözüm sunmaktadır. Sahnede karşılaşılan trajik duruma verilen tepkiler ve kafa karışıklığı; özgür iradeyi kullanabilme ve kurban bilincinden sıyrılma olasılığını yaratır. Değişime ve bilinmeze mesafeli kültür, Antik Yunan trajik çağından sonra bu gürültülü sahneyi ve aşırılığı görmek istememiştir. Oysa gerçek bir yüzleşme ve gölge oyunu izleme yöntemi ile akılcılık ile bastırılan duyguları ayrıştırmak yerine kaynağına inerek kabul edilebilir. Bu durumda trajik kahraman gözlerimizin önünde düşmüş bir örnek olarak, "direnci ve cesaretiyle acının gizemini anlaşılabilirliğe çevirir onu düzeltir ve uzlaşmayı getirmesiyle insanlık durumuna inancımız yeniden olumlanabilir."¹³¹

Düşüşünden sonra eğer hayatta kalmışsa ya da ölmeden ölmüşse artık kültürün baskısından özgürleşebilir ve kendiyile – çevreyle bütünleşebilen bambaşka birine dönüşür. Bununla birlikte Nietzsche, amor fati - kaderini sev, önermesinde bulunarak dünyadan dışlandığı hissetme durumunda reaktif davranmak yerine dünyaya ve döngüsel forma sahip çıkmaya davet eder. "Yazgı, bireylerin çatışan istekleri aracılığıyla, çoğunluğun kötülüğü, azmışlığı yüzünden bir ölçüde insanın kendisinden ileri gelir."¹³² Schopenhauer'un bu ifadesinden hareketle diyebiliriz ki modern algılamada trajik kahraman, kaderin elinde edilgenlikten iste kurtulabilir bir

¹³¹ Terry Eagleton, **Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı**, çev. Kutlu Tunca, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s.91.

¹³² Schopenhauer, s.235.

durumdadır. Bunun için Apollonik ve Diyonizyak olanı idealize etmek yerine bir potada eritmesi ve yaşamın yaratıcılığını taklit etmesi gerekmektedir. Bunu yapabilmek içinde sanatsal üretimde tragedyalar insanın tutamacı olmuştur. 'Çünkü tragedya bize yaşamı olduğu gibi gösteren ve onu onaylamayı öğreten biricik sanattır.'¹³³

“Yaratmak acılardan kurtulmak ve hafiflemek için biricik kurtuluştur. Ancak yaratıcı olmak için de acı çekmek ve dönmek gerekir. Yaratıcı kişinin kendinden doğacak çocuk olması için, aynı zamanda doğuran kadın ve doğuran kadının sancısı da olmak gerekir.”¹³⁴

Bu yüzden dönüşümlerle dolu dünyada yapılacak doğanın kendisine direnmeyi bırakmak ve aklını, gözünü ve ellerini kullanarak Dionysos'un hem yaratıcı hem dönüştürücü gücüne teslim olmaktır. Böylece trajik insan, kabul etmesi zor gerçeklere ve ölümlü olduğuna kendini bıraktığında, ıstırap ve fantezi modellerinden yaşam gücünü geri alabilir. Çünkü Dionysosçu şekilde hayat dolu bedenin acı çekmesi çürümesi ve ölmesi de olasıdır. Bu gerçekle yaşadıkça trajik biçimde içine sürüklenen durumun adını; soy laneti, kibir, düşünmeden hareket etme, hırslarına yenilme, kurtarıcılığı üstlenme, inatçılık, gereğinden fazla iyi olma, toplumun aynası olarak kötücülünü yansıtmayı koymanın ötesine geçilebilir. Böylece yaşananların trajik kahramanın ve modern insanın iç çatışmalarıyla birlikte her yeni gün uzlaşmayı seçmesi gereken yolculuğu olduğu ortaya çıkar. Dionysos' un tarım sonrası göçebe ve gezgin olarak dolaşıp yaşamın hem acı hem de tatlı yönlerini simgeleyen iksiri şarabı ve onu dengeli kullanımını öğretmesi gibi Dionysosçu bilgelik Apollonik teknik üretimin güzelliğin içinde olduğu duyumsanabilir. Böylece başına gelenleri üstlenebilen otonomisini kazanmış ve özgür iradesiyle davranan insan, yaşamayı kendinde hak gördükçe diğerlerinin de yaşama hakkına saygı göstererek şarabın temsil ettiği dengeyi ötelemek yerine Dionysos ayınlarındaki gibi doğayı bedeninde hissederek enthousiasmos - bütünleşmek için kullanabilir.

Öte taraftan tragedyadaki kardeş kavgaları ve türlü anlaşmazlıklar – çatışma ortamı insanlığın kötücül ve talihsiz taraflarını üstlenmeyerek dışarıyı veya karşıyı kendi kaderinden dolayı suçlamak üzerinden gerçekleşir. Diğer bir deyişle trajik

¹³³ Tarihî Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine, Nietzsche, s. 37.

¹³⁴ Kaderini Sev, s. 50.

anlatının sahnesinde hem trajik kahraman hem de diğerleri ve seyirci birbirlerine mutlak logos olduklarını iddia ederek gölgelerini yansıtırlar. Güç savaşına giren kahramanlar hırsına yenik düşebilir, diğerlerini üzerinde tahakküm kurmayı arzulayabilir ve yok etme duygusu yaşayabilirler. Böylelikle tragedya metinlerinde Dionysos' un şarabının köpürüp zehirlenmesi olarak nitelendirildiği gibi yıkıcılık benliği ele geçirir ve trajik karakter zorlanarak ve acı çekerek tüm varlığı ile dönüşüme döner. Doğanın işleyişi her şekilde döngüye yöneliktir, Apollonik akıl bunu kullanabildiğinde kendi faydasına ve çevresi için üretebilir; kurban – günah keçisi yaratmayan bir adım atmış olur.

Williams, trajedinin dolaysız bir deneyim olduğunu ve özellikle trajedi kelimesinin tarih boyunca süreklilik gösterdiğini belirtir.¹³⁵ Tragedya metinleri aracılığı ile tekrar eden insanlık sorunlarını ve geçmişi görerek engelleyici durumlardan özgürleşebilme seçeneğini elde edilebilir; Dionysosçu şekilde en dipteki umutsuzluktan sonra hayatta kalabilme dürtüsü hatırlanır.

*“En tuhaf ve en sert sorunlar karşısında bile yaşama evet demek; yaşamın en üstün tiplerinin kurban oluşunda, kendi tükenmezliğinden sevinç duyan yaşama istenci — buna Dionysosça dedim ben, bunu keşfettim, trajik ozanın psikolojisine giden köprü olarak. Korkudan ve acımadan kurtulmak için değil, kendini, tehlikeli bir duygulanımdan, onu şiddetle boşaltarak arındırmak için değil — Aristoteles böyle anlıyordu —: tersine, korkunun ve acımanın ötesinde, bizzat oluşun bengi hazzı olmak, — yok etme hazzını da içinde barındıran o haz... Böylelikle, yeniden, başladığım noktaya geliyorum.”*¹³⁶

Bu noktadan sonra birey doğanın ve kendinden büyük bir sistemin olduğunu hissedilebilir. Diyonizyak cesaretle Güneş'i doğurmak ve akıl tutulmasından kurtulmak için didaktik mesajlara sabitlenmek yerine doğanın bir parçası olarak ondan alınan mesajların içini açıp okuyarak anlamlandırmaya dönülür. Doğa ve kültür - birey ve toplum – toplum içindeki her birey birbirinin dilini konuşmaya çalışır ya da Dionysosçu sürgün verme yöntemiyle Apollonik yetiler kullanılarak bilinmeyen çevirmenin yolunu bulur. Terry Eagleton bu ortak dil arayışını şöyle ifade ediyor:

¹³⁵ Williams, s. 25.

¹³⁶ Friedrich Nietzsche, **Putların Alacakaranlığı**, çev: İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, 4. basım, İstanbul, 2014, s.120.

*“Her boyut diğerinin yararına yaraşır, rüya dünyası ve zehirlenme kaynaşır, her biri diğerinin dilini konuşmaya başlarken, güzellik ya da Apolloncu, Dionysosçu’ yu saf biçimsizlikten kurtarır ve Dionysosçu Apolloncu’ yu ifadesiz bir form olmaktan çıkmazından çekip kurtarır. Tragedi kendini Apolloncu imgelemde ateşleyen Dionysosçu bir içtepidir”*¹³⁷

İnsanlık tarihinin çöküş ve alacakaranlık dönemi olarak yaşadığı geçiş dönemlerinde farkına varılan çoklu perspektifler esasında iki yönden akış gösterir: diğerinin dilini konuşan ve konuşmayan olarak. Birincil olarak herkesin kendi logosunu dayattığı yaratımlardır. İkincil olarak ise herkesin kendi logosunu dayatmasının sonucu sahte peygamberlerin varlığına işaret eden ve Maya perdesinin kalkmasıyla uzlaşmacı zemini - doğanın aşkınlığını kabul eden yaratımlardır. İkincil grup Nietzsche’ nin trajik hazzı kavramıyla yaşayana örnektir. Maya perdesinin kalktıktan sonrası içinde bulunan trajik hazzı Schopenhauer şu şekilde ifade etmiştir;

*“Bireysel durumda bu bilgi acı çekerek arıtıla arıtıla yüksele yüksele belli bir noktaya ulaşır. Bu noktada görüngü, Mâyâ’nın peçesi artık bilgiyi aldatamaz... Onlar uzun sürmüş bir çatışmanın, üzüntünün ardından sonunda böylesine tutkuyla peşinden koştukları amaçlarını, yaşamın bütün hazlarını sonsuza dek bırakan ya da yaşamın kendisinden özgürce, sevinçle ayrılan insanlardır.”*¹³⁸

Tragedya metinlerinde ve mitolojik hikâyelerde aktarılan bilgelik; sunulan görünenin ardındaki gerçeklik ve hayal perdesinin ardındaki sınırlarını zorlayan istek Dionysosçu gücün aklı beslemesi sonucu ulaşabilir olduğunu söyler. Ham madde olarak elde edilen yaşam gücü ile neler yapılabileceğini öğretir. Bu yüzden belirli formlar içinden - insanın kendi bedeni de dâhil – duyguların çıkışı trajik hazzı veya yaşamın kendisine işaret eder. Eagleton trajik hazzı bir delilik işi olarak yorumlamaktadır ve şöyle ifade etmiştir:

*“Tragedyaların sunduğu ve Nietzsche’nin trajik hazzı; bilime karşı mit, ahlaklılığa karşı yaşam, söylem karşı müzik, ilerleme yerine öncesiz ve sonsuzluk çaylak bir insaniyet perverliğe karşı acıdan mest olmak, sıradanlık yerine kahramanlık, etiko-politikayla estetik savaş, kamusal ve kültürel olana karşı barbarlık, Apolloncu toplumsal düzene karşı Dionysosçu bir delilik meselesidir.”*¹³⁹

¹³⁷ Eagleton, s.89.

¹³⁸ Schopenhauer, s.235.

¹³⁹ Eagleton, s.86.

Dionysosçu delilik tanımlaması öncesiz sonrasız bir şekilde kozmostaki yaşamın devam edişini kavrayamamaktan ileri gelir. Bu yüzden her bir birey ve doğadaki çekirdek aktarabileceği kadar bilgiyi depolayarak bir diğer nesille yaşamın gizemlerini açık etmeye çalışır. Tiyatro sahnesi de geçmişin ruhlarını ve aktarımlarını taşıdığından sınırlı yapımızdaki sınırları geçmişle birlikte çalışarak kaldırabileceğimizi gösterir. Bu yüzden trajedi bir tatmin ya da özgürlük olanağı elde etmek için cehennemden ya da yeraltından geçilmesi gerektiği anlamına gelir.¹⁴⁰

Diğer bir deyişle tragedyanın doğuş noktası insanın, özgürleşme ve yenilenme sorunsalının dışı vurulmasıdır. George Thomson, Dionysosçu kült Orfeci hareket için kent devrimiyle toprağından atılmış ve köleleştirilmiş ya da endüstriye sürülmüş köylü sınıfının acılarından çıktığını belirtir. Onları kültürleşme süresinde insanın dengeleneceği noktayı bilen bir topluluk olarak gösterebiliriz.

*“Orfeciler, çok eski zamanlardan gelen aristokrat ahlâk yasasına bir meydan okumayı başlattılar. Orfeciler insanları bu korkak ve sindirici bağlardan kurtarmışlardır. Ellerindekiyle yetinemezlerdi, çünkü ellerinde hiçbir şey yoktu; umutlarıysa arzuları kadar sonsuzdu. Tüm yaşam çaba ve savaşımdı; derin uykusundan uyanmış olan halkın, bu gizemciliği eyleme dönüştürmesi kalıyordu”*¹⁴¹

Kültürleşme süresinde dengeleneme perdesini açmayan insan ise Orfecinin tersine kutsal özgürlük savaşlarına girmez. Bunun yerine bedeninin yok olmasını tek problemiymiş gibi davranır. Bu tutum dünyanın varoluşsal cezası olduğuna inanmış bir şekilde, maya perdesine sığınmaktadır. Öte yandan devrimci bir varoluş göstermiş ve Dionysosçu özü aktarmış Orfeusçulara göre yaşam, insanın, Dionysos’u parçalarına ayırmış Titanların küllerinden doğan insanın, günahının kefareтини ödediği bir cezadır. İnsanın ölümsüz yanı, ölümlü yanı içine kapatılmıştır; ruh, beden içine hapsedilmiştir. Beden ruhun mezarı olarak görmesiyle benzerlik gösterir.¹⁴²

Her iki algıda özgürleşme isteği ve bedenle uğraşan bir algı söz konusudur. Tarım etkinliği yapan veya köylülüğü temsil eden her grup gibi baştan kabul edilmiş kölelik ve dramatize edilmiş gerçekliktir. Kendilerini başkalarının suçlarından veya bir mit yorumu üzerinden cezalandıran bir gruptur. Öte yandan Dionysosçu

¹⁴⁰ Eagleton, s.91.

¹⁴¹ Thomson, s.195.

¹⁴² Thomson, s.187.

kaynaklarına ve geçmişine inanmayan ve kültürleşmiş insan da parçalı kimliğinin ardında varoluşsal bir suçlu gibi hissetmesi vardır. Bu yüzden özünden utanma ve yaşamın döngüsünü kabul etmeme açısından her ikisinin yorumu benzerdir ve acılarında ortak noktaya çıkarlar. Orfiklerin tanrıları öldürülmüştür ve bundan dolayı yine bedeni Dionysos'u cezalandırılmış kabul ederek öz belasına inanırlar.

Kültürleşen insan bedeniyle ilgili sorgulamaları artmıştır ve buldukları daha çok bilmeye ittikçe; her şeyi bilen trajik kibre yakalanır ve onların da öz belası kontrolcü davranma olmuştur. Nietzsche'nin trajik hazzı bu iki yaklaşımın dışında Dionysos ve Apollo birlikteliğini aramaktadır. Kurban, kurtarıcı, izleyen üçgeninde sıkışıp kalma durumundan sıyrılmak adına *Liber* adıyla anılan Dionysos'un gücüyle üreten Apollonik yapılara işaret eder. Böylece Modern ve post modern zamanda tiyatro sahnesinden sokağa inen tragedyanın ve toplumsal değerlerdeki dağılmanın toparlanabilmesini - Dionysosçu çoğulculuğu bir araya gerebilen Apollonik yetiler birlikteliğini - ancak Dionysosçu bilgeliği gören gözlerin trajik olma cesaretiyle ilintilidir.

“Derhal kendimi düzeltmek, ona layık bir hale gelmek icap etmez miydi? Yapamadım ve bu aczimi içimdeki şeytana hamlettim.” Sabahattin Ali – İçimizdeki Şeytan¹⁴³

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

UYGARLIĞIN HUZURSUZLUĞU

3.1. GÜNAH KEÇİSİ KAVRAMI

Bu başlıkta tezin yapı taşı olan karşıt diskur anlatısını şekillendirebilmek adına karşıda ve kıyıda olanın genel çerçevesi itibariyle kültür üzerindeki etkileri incelenecektir. Çünkü uygarlığın huzursuzluğu sonucunda ortaya çıkan modernite krizinde, insanlık saldırganlaşmaya ve yaşadığı benlik parçalanmasının öcünü birbirlerinden almaya çalışmaktadır. Bu durum esasen kendi karanlık taraflarını açığa çıkarmak istemeyen bir gölge oyunudur. Bununla birlikte tragedya, ateş başı gölge oyunlarından olgunlaşmış halini almasıyla birlikte politik konular işlenmeye başlamış olması da temelde gölgede ve aydınlıkta kalanın arasındaki çekişmeyi aktardığını göstermek için sahnelenir.

Kendi logosunu en aydınlık nokta olarak seçen ayrılmış bireyler, birbirlerine saldırarak; öteki olanı icat eder. Çünkü Dionysos ve Apollon ayrımı yaratarak Apolloncu ve “aydınlık” gözlerini diğerleri üzerine yönelterek yargı verdiğinde, diğerleri her zaman karanlıkta ve bakış açısını verenin göre şekillenmektedir. Kendi perspektifine göre mutlak aydınlık ve gören olduğunu zanneden taraf öteki olanı ilan ederek karanlığı uzaklaştırdığını düşünür.

Dionysos’un içerisinde barındırdığına işaret ettiğim - doğum ve ölüm-noktalarının karşılığı, Sigmund Freud’un insan yaşamını üzerine kurduğu iki temel içgüdü olan Eros ve Thanatosa, tekabül eder. Freud, insan yaşamını bu iki temel içgüdüyle açıklamaktadır. Yaşama dürtüsü (Eros) temel olarak hayatta kalma, zevk ve üreme ile ilgilidir. Bu içgüdüler, türün devamını sağlayabilmek adına önemlidir. Yaşama içgüdüsü, seksüel üretim bağlamında kendini göstermesinin yanı sıra, söz konusu içgüdüler acıdan kaçış, susama ve açlık hallerini de yönetir. Yaşamaya dair bu hareketlerin enerjisi, *Libido* olarak bilinen temel içgüdüler tarafından yaratılır.

¹⁴³ Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan*, Yapı Kredi Yayınları, 52. Baskı, İstanbul, 2018. S.

Freud, Eros'u bu şekilde açıklarken karşısına riskli hareketler sonucu ortaya çıkabilecek ve saldırgan artışı içeren sarsıntı giderici yönde dışavurumları olan Thanatos – ölüm veya yok etme içgüdüsünü konumlandırmıştır. Ölüm dürtüsünden, bütün canlı varlıkların başlangıcı olarak bahseder.¹⁴⁴ Bu bağlamda bu iki temel içgüdünün eş zamanlı ilişkileri sayesinde yaşam döngüsü oluşmaktadır. Kültürleşmeyle, bir arada yaşama zorunluluğu, eros - thanatos çatışması zemininde dengeli bir zemini sağlayabilmeyi zorunluluk haline getirmiştir. Böylelikle şehrin düzenini bozacak en küçük bir kargaşa bireyi veya olay, tehlikeli ve yabancının kötülüğüne işaret eden durumu yaratacak şekilde paranoya ve benlik problemleri de beraberinde ortaya çıkarmıştır.

Bir arada yaşamak, bireyin kendine yeterli olduğunu hissederek diğerleriyle etkileşime geçmesi olarak düşünürsek; birlikte yaşama zorunluluğu ise bir olmayı başaramamış ve içinde kültürel baskı mekanizmaları tarafından ele geçirilmiş insanların, olası tehlike durumunda thanatos saldırganlığı seviyesine gelmedir. Bununla birlikte Freud, bir arada yaşamakla birlikte yaşamamanın ayırdına varamayan kültürün; karanlık yüzünü gösterir şekilde; insanın içindeki saldırganlığın üretim ve beraber çalışmaya dönmediğinde hak gaspına ve sömürme aracına dönüşebileceğinden bahseder. Ve şu şekilde ifade etmiştir:

“İnsanın gözünde komşusu yalnızca olası bir yardımcı ve cinsel nesne değil, aynı zamanda saldırganlığını onun üzerinde tatmin edebileceği, işgücünü karşılığını vermeksizin sömürebileceği, rızası olmaksızın cinsel açıdan kullanabileceği, malını ele geçirebileceği, aşağılayabileceği, acı verebileceği, işkence edebileceği ve öldürebileceği birisidir.”¹⁴⁵

Bu durumda kültürel yaşamdaki çıkarlara uymayan komşular ve sınırın ötesindekiler her an tekinsiz olana dönüşerek şiddetin adresi haline gelebilir. Bu yüzden tekinsiz, uğursuz ve yabancı gelen tipler genellikle topluluğun ve bireylerin kapalılıklarını gösterir. Diğer taraftan bu kapalılık dolayısıyla Dionysos' un dönüşü gibi “yabancı olarak görülen, benliklerimizde en çok ket vurarak ortaya çıkmasını

¹⁴⁴ Sigmund Freud, **Beyond the Pleasure Principle**, çev. Gözde Esma Aşkın Dover Publications, Newyork, 2015, s. 28.

¹⁴⁵ Sigmund Freud, **Uygurlığın Huzursuzluğu**, çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, 4. basım, İstanbul, 2012, s. 85.

istemediğimiz kısma işaret eder.”¹⁴⁶ Tekinsiz olanı belirleme ihtiyacı yapay bir ihtiyaç ya da ihtiyaçlarını görmemekten kaynaklanır; kültürün değişme ve dönüşme korkusu üzerinden ortaya çıkan histerinin bir sonucu olarak üretilmiş fantezi, ıstırap ve korku üçgenin tarafından manipüle edilmeye açıklık söz konusudur. Apolloncu olarak kabul edilen Logos için tekinsiz alanın kabul edilirliliği yoktur; bu yüzden dile gelmez ve söylenmez. Bununla birlikte çatışma ortamlarında gerilimin nedeninin bilinmediği düşünülür. Bu yüzden tragedyalarda bu durumu sergileyen kan davası temasının ve topluluklar üzerindeki lanetin kökü bilinmeyecek kadar uzakta ve geçmiştedir. Haklı ve haksız olan birbirine karışmış durumdadır. Bu yüzden sistemin başına bir şey gelecek korkusuyla; gizlilik ve mahrem paranoyası sonucunda, “gizli veya güvenilmez” anlamına gelen, Latince occultus veya mysticus' un eş değeri olan “tekinsiz”¹⁴⁷ toplumun veya uygarlığın huzursuzluğu yüklenilmektedir.

Kültürün iç çatışmalarının ürünü kapalı, donuk ve akıl tutulması sonucu Apolloncu bir fantezi halidir. Bu bağlamda Dionysos’ un öteki performansı bitmez; kültür krizlerinde yabancı olanı saptama ve öteki olanı ilan etme durumunun saklandığını söylenebilir. Diğer bir değişle birisi ne kadar yabancıysa, bilinçdışımızın kara bulutlarına da o kadar yakındır.¹⁴⁸ O halde bilinçdışından yansıyan eros thanatos geriliminde, karşılanmamış ihtiyaçların bir sonucu olarak ortaya düşmanca bakışların veya perspektiflerin doğduğunu söyleyebiliriz. Bu yüzden tekinsiz ve yabancı görünen üzerine korkuların yansıtıldığı bir alan veya aynadır. Kültürün kırılmalığından dolayı tekinsiz olanın gelişinden veya tasarlanmasından önce kapalı alanda öz farkındalık oluşmamıştır; bu yüzden ihtiyaç duyulan ayna, öteki olan ile yaratılır. Öteki olanın bir iç yansıtma ya da parçalanmanın karşılığı olduğu korkularla dolmuş akıldan geçmez. Apolloncu ideallere ya da logos merkezli bakışa göre fark edilen ya da görülen yabancı, yargılanmadan içeri alınamaz ve her yabancı tekinsiz bir noktaya işaret edebilir. Bununla birlikte yargılayarak devam edildikçe; kurulacak her olası bağlantı tekinsiz olanı yaratmakta ve kısır bir döngü oluşturulmaktadır. Bu yüzden oluşan sınır çizme takıntısı, yaratılan karşıt unsur ile nasıl başa çıkılacağını bilinmemesinden kaynaklanır. Örneğin Batı kültürünün

¹⁴⁶ Richard Kearney, **Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar ötekiliği Yorumlamak**, çev. Barış Özkul, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s.97.

¹⁴⁷ Kearney, s.97.

¹⁴⁸ Kearney, s.97.

mimarı Antik Yunan’da düşman kelimesi ekhthros, “yabancı” anlamına gelir. Kentten olmayan biri için kullanılır ve düşman ile eş değer görülmektedir. Bunun yanında şehir içine yabancı kabul edilse bile muhtelif iç düşmana dönüşebilir. Görüldüğü üzere yabancı ve düşman kelimesi birbirine kolayca dönüşebilir. Yabancı arafta ve hakkında hüküm veya karar verilmesi gereken bir noktada kalandır. Ötekilik seviyesi koşullara ve yabacının davranışlarına getirilen yorumlamaya göre belirlenir. Bu yüzden yabancı, sosyolojik olarak grubun kendisinin bir unsurudur ve tıpkı yoksullar ve muhtelif “iç düşmanlar gibi” gruba mensubiyeti hem onun dışında olmayı hem de onunla karşı karşıya gelmeyi içeren bir unsurdur.¹⁴⁹

Korkutucu öteki veya kültürü hassaslaştıran tekinsiz, esasında bilinen; fakat koşullandırılmalar sonucunda yabancılaştırmış her şeyi kapsar. Bu sebeple yabancıların bilinmeyen hale getirilerek ya da bilinmezliğe hapsederek demonize edilmesi; bastırılmışın geri dönüşü olarak içten gelenin dışta yansıması şeklinde yüzleşmeleri ortaya çıkarır. Bu bağlamda kendisinin ve başkalarının içindeki ortak paydayı inkar eden en zalim bir tiran gibi cezalandırırken aynı şekilde kendisinin zalimi haline gelir. Farkındalık sahibi olmayan veya büyük trajik düşüşler yaşamamak adına kültürel kurguların peşindeki insanların ise genellikle suçlusu ise dış güçler ve doğal afetlerdir. Sırların mihnetine acıyla ve Apolloncu gören gözleriyle ve gelen kültürün yığılması ve birikim noktası haline gelen bedeni ve zihniyle Sophokles’ in Oedipus’ u şöyle ifade eder: “Acıların acısı kendimize ettiğimizdir.”¹⁵⁰

Öte taraftan yüzleşmelerle uğraşamayacak kadar logos korumacısı ve merkezisi alandan icat edilen günah keçisi arketipi toplumda hatalı görülen, hatalarından dolayı suçlanan, düzeni zayıflatan karakterlere verilen isimdir. Diğer taraftan günah keçisi, en zor zamanda hayatta kalabilmeyi de temsil eder. Çünkü kulağına söylenen günahları taşımak üzere çöle bırakılma örüntüsünden doğmuştur. Bu onun günahları ve suçlamaları kaldıracak kadar güçlü olduğunu da gösterir. Öte yandan toplumun dış sesleri tarafından ele geçirilen kendinden habersiz, korkak veya utanç duyarak kendini saklayan bir yapıları vardır. Böylelikle toplumun yargısından utandıkça ve bunu iç çatışma olarak deneyimledikçe günah keçisinin olmanın günah taşıyıcısı ve tekinsiz olma olasılığı artar. Bu çatışmayı gören diğerleri kendi

¹⁴⁹ Kearney, s.78.

¹⁵⁰ Sophokles, **Kral Oidipus**, çev. Bedrettin Tuncel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, İstanbul, 2012, s. 48

çatışmalarını izler gibidir ve suç aktarımı yaparak kapalı bir “güruh” haline gelir. Esasında çok uzun zamandır bastırdıkları ve bir araya gelme sebepleri, günah keçisi tarafından tetiklenir. Kültür, kendi yazdığı oyunun gerçeklikte bir karşılığı varmış gibi davranır ve oyun içinde oyun yaratılır.

Bu sebeple keçi ve dıştan gelen tekinsiz güç olarak şeytan sembolliğini taşır. Bununla birlikte şeytanla ilişkilendirilen hayvan da tekedir ve ormanların panikten sorumlusu medeniyetsiz tanrı Pan’ı işaret eder. Alt tarafı keçi üst tarafı insan olan Pan, batı kültürünün doğaya ait olan bilinmezliğe, ikircikli ve kırsal olana, doğanın arsızlığına ve cinsel dürtülere yönelik korkusu Pan’ı şeytana çevirmiştir. Rasyonel bir nedeni olmaksızın yaşanan korku ve acı günah keçisinin yaşantısını ele geçirir. Kültürün en çok güvendiği fakültesi olan akıl, anlayamadığını ötekileştirerek canavarlaştırmıştır. Ellias Canetti’ye göre kültürel düzlemdeki suçlamalar ve kötülüklerin kaynağı olarak; kötü hiçbir şey kendiliğinden olmaz; her şeye her zaman kötü niyetli bir insan ya da bir ruh sebep olur.¹⁵¹

Seçilen, toplumun kara kutusunu veya Pandora’ nın kutusunu açmak suretiyle bastırılmış anıları ve sarsıntıları belirgin kılar. Onun düşünceleri, hisleri, ihtiyaçları, arzuları ve perspektifleri ailenin ve bulunduğu sosyal çevrenin çözülmemiş ve bilinçaltına itilmiş konularını yüzeye getirir. Bu yüzden günah keçileri acı çekmeleri için seçilmişler; böylelikle diğerleri acı çekmekten kurtulur ve yaşanan olaya tanık olur o ise teslim olur. Nevzat Kaya’nın ders notlarında belirttiği gibi kurbanın varlığı bile suçlu olmasına gerekçe olarak sunulabilir. Kültürel yapılanma, yabancıya varoluşsal suçuna inandırmaya çalışır; çünkü kendini inandırması için günah keçisinin buna inanarak kendi yaşam gücünü kültüre veya suçlayıcı güruha vermesi gerekir ki böylece güruh bastırdığı günahlarından arınabilmesi sağlanır.

Bu durumda arınabilme isteğini sağladığı için günah keçisinin varlığı bir yabancıya tekabül etmez ve yasaklanan hor görülen kendiliğin parçası olarak belirir. Öte yandan günah keçisine dönüşen yabancıнын tekinsizliği, bilinen ve güvenilir olarak sunulan toplumsal yüzün diğer tarafı ve ikizi olduğunu da söyleyebiliriz. Dışarı korkusu, günah keçisi avı, tekinsizin tedirginliği, mahreme duyulan önem gibi konular üzerinden “ev gibi” hissettirmeyenin varlık ile kontrol mekanizması

¹⁵¹ Elias Canetti, **Kitle ve İktidar**, çev. Gülşat Aygen, Ayrıntı Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 2006, s. 287.

geliştirilir. Evin ve topluluğun o zaman kadar ki kabullerin içerisinde ne kadar kötü koşullar altında yaşadığının bir önemi yoktur. Davetsiz misafir kılığında alana giriş yapan bir şekilde mevcut koşullandırmaları bozacaktır. Bu yüzden günah keçisi kavramı ile aile içi ya da sınırlar içi güvensizlik teması ayrılmaz bir bütündür. Bir yerde korunaklı ve korkak bir aile varsa dışarısı içerisinde bir yansıması olarak tamamen kötücül yabancılarla doludur.

Kültürün bir gerekliliği olarak ev ve korunak arayışında olan bireyler korkularını dışarı yansıttığı gibi kendi tasarımıındaki eve uymayan insanları hayal kırıklığının hedefi olarak gösterebilir. Çünkü kültürün yozlaşmışlığı, insanların özgürlüğü önünde engel oluşmasından fayda sağlarcasına tekinsiz hayaletlerden ve bu tasarılarından beslenir. Böylelikle suçlayıcı grup da günah keçisi de, kendisini kusurlu hissettiren bir sistemde kişiler gerçek potansiyellerini dışarı vuramaz ve boyunduruk altında tutulur.

Burada sado - mazoşistlik bir ilişki temelinde karşılıklı esaret ve güç savaşlarını yaratır. Thanatos saldırganlığını temel alan eros eksikliği vücut bulmuştur. Apolloncu olanın Dionysosça dağılması sistemin kurallarının dışında olan altın çocukları günah keçisine dönüştürür. İdeallere uygunsuzluğu üzerinden dışarıdan gelen yabancıya aktarılan huzursuzlukla, öz yabancıya işkence edilir ve günah keçisinin suratında görülen esasında öz- kaygı ve endişelerdir ve ortaya çıkamayan altın çocuktur. Bu durumda yabancı olan bu kadar uzaktaysa ve zayıf halka olmasına rağmen korkutucu olmasının sebebi yetersizlik duygusudur. Çünkü bunun için birincil olarak kurulu sistemin ve bireysel alanın o kadar da korunaklı ve yeterli olmadığını, içten içe yetersizlik hissettiğini sadece dışarıdan güçlü ve yeterli görüntüsüyle bunu maskeleyişini anlarız.

Bununla birlikte bilinç dışımıza sızmış olan geçmişin hayaletleri de tekinsiz olan hakkında negatif anlamda telkin veren parazit ses yaratabilir. Bu durumda geçmişin öç almak isteyen hayaletlerini dinleyerek korkan yeni kuşak hem yaşar hem de ölüdür.

Kurban edilen kötüler ve zayıflar ve ehlileştirilen yabancılar bu yüzden hiçbir zaman şehrin sorunlarına çare olmamıştır. Bununla birlikte günah keçisini sistemin yararı için Demonize etmenin yanında ehlileştirmek yoluyla doğanın önüne geçen kültür, zayıf olarak kabul ettiğini şekillendirme fantezilerine uydurmaya çalışabilir.

Bu yüzden günah keçisinin bedeni toplumsal birçok korku ve tutuklukların toplandığı bir alan gibi kullanılır. Kendisini o sembol dışında bırakması kitleyi rahatlatır; böylece dokunulmaya cesaret edilemeyen seçilmiş ya canavarlığa hapsedilir ya da canavar kültürden uzakta bilinmezlik labirentine konulur. Böyle bir kurban etme stratejisi, topluluklara bağlayıcı bir kimlik bahşeder; yani kimlerin topluluğa kabul edildiğinde (biz), kimlerin topluluğun dışında bırakıldığına (onlar) dair temel bir farkındalık sağlar.

Bununla birlikte ritüellerin kökeninde de dönüşüm korkusu örüntü çıkar. Yeni yıla geçişlerdeki arındırma ve yeni olana başlama hevesi yaratmak için şiddetli ruh çıkarma ayinleri yapılır ve eskinin tehdit unsurunu defetmek ya da ateşte yanan şeytana işaret etmek ve onu toplumdan uzaklaştırmak için eyleme girişilirdi. Yeni yıla girişlerde yapılan ifrit ve yılın bitmiş enerjileri kovma ritüelleri insanlığın zor zamanlarda ve geçiş dönemlerinde ruhun önünü görememe korkusunu yatıştırması için bir çözüm niteliğindedir. Bunun için “Saturnalia” da olduğu gibi kırbaça insanların dövülmesine tekabül edecek bir güç gösterisi ortaya çıkabilir. Dionysos festivalinin başlangıcında kadınlar, Sparta epheboi'leri gibi kamçılanırdı.¹⁵² Onların bedenine günahları arındırma alanıymış gibi davranılırdı. Rene Girard, Şiddet ve Kutsal adlı çalışmasında ilkel toplumlarda köleler, savaş tutsakları, henüz erginliğe erişmemiş çocuklar gibi hakları ve görevleri olduğuna inanılmayanların insan kurbanı olarak göstermiştir.¹⁵³ Kültürün bastırdıkları üzerinden günahları için öteki olarak görülerek bedeninde toplanan “hatalı ve ulaşılmaz cüretkâr davranışlar” tekinsizin kanının akıtılmasıyla ya da ortadan kalkmasıyla temizlenir. Canetti'ye göre;

*“Hayatta kalmanın en alt biçimi öldürmedir. Bir insan nasıl yiyecek elde etmek için bir hayvanı öldürüp, hayvan yerde savunmasız yatarken kendisi ve yakınları yesin diye onu parçalara bölerse, yoluna çıkan ya da karşısına düşman olarak dikilen herkesi de öyle öldürmek ister.”*¹⁵⁴

Bu noktada görülmektedir ki kültür, şiddetin çıkışını bulduktan sonra elde ettiği rahatlık hissinin arayışındadır. Buna örnek olarak çarmıha girilen İsa ve

¹⁵² Thomson, s.172.

¹⁵³ Rene Girard, Şiddet ve Kutsal, çev. Necmiye Alpay, Alfa Basım Yayın, İstanbul, 2019.

¹⁵⁴ Canetti, s.230.

İsmail'in babası tarafından kurban edilmeye götürülmesinde olduğu gibi başkalarının günahları için ölmek üzere yola çıkan insanlar ve kurban edimleri söz konusudur.

Öte yandan Günah keçisi ilan etmeye yönelik kült pratikleri, erken dönem Yunan-Roma toplumlarında son derece yaygındır.¹⁵⁵ Böylece topluluklarda Dionysos' un bir görüngüsü olarak yabancı olan günah keçisine dönüştürülür. Seçilmişin günah keçisi haline dönüşmesi topluluğun kendinde görmek istemediği veya görmekten kaçındığı özellikleri taşıması temelinde meydana gelen bir için dışa vurulması halidir. Günah keçisi kavramının ilk Yahudi kültüründe kullanıldığı söylenir.

*"Kendi cemaatinin günahlarının bedelini kurban aracılığıyla ödemek için harekete geçen din adamı (bu örnekte, Musa'nın erkek kardeşi Harun), önce kutsanmış bir keten mintan giymiş, ardından kura çekerek hangi keçinin Yehova'ya (kutsal varlık), hangisinin Azazel'e (şeytan) sunulacağını belirlemiş ve son olarak da "günahların bedeli olarak kurban etmek üzere iki teke" seçmiştir. Yehova için ayırdığı keçiyi kesmiş ve "kefareti ödeyerek tapınağı İsrailoğullarının pisliğinden arındırma ayini" çerçevesinde hayvanın kanı akıtılır."*¹⁵⁶

Modern dünyaya gelene kadar Frazer'ın *Altın Dal*'da belirttiği gibi festivallerde insan kurban edilmekteydi. Kadim pagan ritüellerindeki günah keçisi insanın yerini, insan olmayan kurbanlara bırakmıştır.¹⁵⁷ Modern olmayan bazı toplumlar da gücün sahibi kralın da kurban edildiği bilinmektedir. Kralında da dâhil olduğu bu kurban çeşitlemeleri; kulların tanrıya veya acizlik hissettikleri dış kaynağa ulaşmak ve yeniden güç kazanmak veya bu güç kazanma modelini çevreye korku vererek elinde tutmak için gelişmiştir. Burada toplumların gerçekleştirdiği hediye ve korunma kurbanlarında, üretim güçlerine inanmayan dışa bağımlı yapıları gereği oluşan bir hile ağı görülür. "Hediye kurbanında, armağan serbest bir hediye olarak ortaya çıktığında, insanın Tanrı ile yeni ve serbest bir ilişkisi açıkça belirginleşir. Burada da, insan doğrudan isteme nesnelerinden adeta kaçır.¹⁵⁸ Bu yüzden ister günah keçisi olarak adlandırılınsın ister kutsal bir kurban, amacın dışarıdan güç elde etmek olduğu ortaya çıkmaktadır. Ölüm gerçeği karşısında güçsüz görünmemek ve hissetmemek adına geliştirilmiştir. Böylece günah keçisi, öteki ve kurban

¹⁵⁵ Kearney, s.55.

¹⁵⁶ Kearney, s. 42.

¹⁵⁷ Frazer, s. 134.

¹⁵⁸ Ernst Cassirer, **Sembolik Formlar Felsefesi: Mitik düşünme**, çev. Milay Köktürk, Hece Yayınları, Ankara, 2015, s. 22.

kavramlarının hedefindeki kişi sadece şiddeti yansıtma alanı değildir. Aynı zamanda tanrı ile anlaşmada bir aracı ve tanrının - doğanın gazabı fantezisinden kurtuluş anı için bir ilaç ve bedeldir. Kitlelerin ortak yetersizlikleri bu durumda ortak liderler, düşmanlar ve ortak hedefler yaratmaya devam etmektedir. Güruhun güçsüz olarak seçtiği günah keçisi ve kutsal kurban durumu ardında yatan “başaran olamama” fikridir. Bu tragedya türündeki koronun, trajik kahramanlar arasındaki çatışmasını izlemesine benzer bir durum yaratır. Hedeflediğini başaramayan kültür, hedef olarak seçeceği büyük ihtimalle kendi gücünün farkında olmayan ve kendisini kurban gibi hisseden birini gözüne kestirir ya onu yüceltir ya da kültürün tıkanma noktasında onu yerin dibine batırır. Birincil olarak kültür, kurbanlık koçunu yücelterek kendi başarısızlığına uzun yoldan farklı olanı ortak eder ya da direk saldırı halinde günah keçisini o güne kadar yaşadığı sorunların sorumlusu olarak dolaysız suçlama yolunu seçebilir. Bu iki yol kültürün krizlerinin altından kalkmak için gösterdiği çabalaradır; delilik olarak kabul ettiği içgüdüsel enerjinin yaratıma akmasını bir lider aracılığı ile kabul edilir hale böylece getirir veya uygun koşulları yaratarak kendisini boşaltma ya da arındırma suretiyle şiddet içeren eylemleri onaylar. Frazer şu şekilde ifade eder;

“Tanrı kralın güçlerinin zayıflamaya başladığı belirtileri gösterir göstermez öldürülmesi ve ruhunun tehdit edici çürümeyle ciddi bir biçimde bozulmadan önce güçlü kuvvetli ardılına bırakması gerekmektedir. İnsan- tanrıyı yaşlılıktan ölmeye bırakmaktansa öldürmenin yararları yabanıla göre çok açıktır.”¹⁵⁹

Bu demek oluyor ki başıboş bırakıldığında kötü ruhların ve şeytanların onun eskimiş ama kutsal bedenini ele geçirmesine izin verilmez. Bunun önlemi alınır ve topluluğun kutsal fantezisi ve korunaklı alışlagelmiş yapısı dış etkiden korunmuş olur. Günah keçisi ve kurban adı formu ve uygulama şekilleri değişiklik gösterebilir; fakat her ikisi de topluluğu bilinmezlikten bilinene taşıyan bir köprü görevini görür.

Bu yüzden yabancılar, canavarlar, öncüller, liderler tanrıya yakınlığa bırakılmış veya onun ateşine yakınlığı ile toplumun hem önderi hem de üzerlerine yüklenmiş görev ve duygularla geri dönüşüme gönderilen atıklarıdır. Liderler de bu durumda bir yabancı gibi toplumdan periferidedir ve içeri alınamadıkları ortaya çıkar. Bu noktada kültürün gördüğü canlılık ateşini öldürme, dondurma ve anıtlştırma isteği ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple lider, günah keçisi ve yabancı

¹⁵⁹ Frazer, s.134.

arketipleri üzerinden toplulukta yeni olanı başlatma korkusu ile dönüşümün önüne geçilmeye çalışıldığı görülür. Kültür, her yeni doğum öncesi ya zalim bir lider ya da kurtarıcı bir lider yaratarak kendi değerlerini ya sıfırlar ya da keşfetmeye başlar. Günah keçisi ve kurban toplumun ifade gücü ve alanı; boğazıdır. İfadeyi elde etme isteği ile ötekinin ilanı kültürün dışarıyı kontrol merakı yüzünden cezbedici unsurdur. Öteki olana verilen cezalar, yükler, ötekinin ilanı, dışlanması, liderlerin bedeninde yüceltilmesi, ötekilerin bedeninde ayıplanması ve onu yok etme durumları toplumun çöküşünün habercisi olarak o andaki düzeni öldürendir. Kültürün öfkesinin ve tutkularının hedef aldığı kişi ve konu süreklilik halinde değişecektir ve böylelikle suçlu ve suçsuz kültür tarihinde birbirine karışır.

Bu yüzden öteki olanın sahip olduğu tüm özellikler ve karşıtlık yarattığı her şey; aynı zamanda onu suçlayanların, ondan korkanların ve ona imrenenlerin ölümüdür. Böylece toplum veya bireyler, gölgesi ve karşıt tıpkısını öldürerek, o güne kadar ortaya çıkaramadığı ve onu dipten rahatsız eden tarafından intikamını alır ve aynı zamanda kurtuluşunu sabitlemek ister.

Bu uygarlığın huzursuzluğunu betimleyen bir süregelen tablo ve bir alış – veriş yapmayı bilmeme halinin yansımasıdır. Bu yüzden günah keçisi buhranlı zamanlarda can sıkıntısı giderici olarak görülebilir. Freud’a göre insanlar acıdan kaçma maddesi yaratabilir. Bu araçlar ile “... Yalnızca doğrudan haz elde etmeyi değil, ayrıca çok istenilen bir şeyi, dış dünyadan bağımsızlaşmayı da borçludurlar. "Çile gidericinin yardımıyla her zaman için gerçekliğin baskısından uzaklaşıp daha iyi duyumsal koşullar sağlayan kendi dünyalarına kaçabileceklerini bilirler.”¹⁶⁰ Günah keçisi ve kurbanlık lider arketipleri, Dionysos görüngüsü bağlamında kültüre karşıtlık gösteren unsurlardır. Kriz zamanlarında özellikle hem ezen boğa hem de ezilen oğlak olarak karşımıza çıkan Dionysos ile görüldüğü üzere kültürün içindeki ehlileştirilemeyen tarafı hayvan sembolleriyle anlatmak durumunda kalınmıştır.

Kitle korkusunu dönüştüremediğinde ve ifade edemediğinde gerilim birikir ve muhtemel günah keçisi arketipinin oluşturma isteği bir ihtiyaç gibi ortaya atılır. Bu yüzden döngüsel zaman algısında yeni olana sıçrama zamanlarında dengesini sağlayamayan sistem, kendini aşan bir durumda övündüğü sağlam kalesi yıkılabilir ve hastalıklar içeri girebilir. Ötekiyi kendi yabancımız olarak hakikaten kucaklamak,

¹⁶⁰Sigmund Freud, **Uygarlığın Huzursuzluğu**, çev. Can İdemen, Cem Yayınevi, 3. Basım, İzmir, 2008, s.43.

egonun merkezi konumunu bir yana bırakmayı kabullenmek anlamına gelir ki bu da benliği yeni, uyuşmaz ve beklenmedik olana açık hale getirir.¹⁶¹

Bu yüzden kitle kontrolünde, salgın hastalıklar, doğal afetler, ataların laneti ve geçmişin hayaletlerinden kaynaklanan olumsuz koşullar söylenceleri oluşturulur. Bu yüzden Apolloncu akıl yönetimine göre veya kültürün merkezi algısına göre olumsuz olayların ve tekinsiz durumların sorumlusu geçmiş olarak kabul edilir. Geçmiş yeterli olmadığından ve gelişmişlik göstermediğinden geçmişteki sorunlar görmezden gelinir. Bu noktada asıl günah keçisi arketipi geçmiş zamanın taşıdığı ve aktardığı yüklerdir.

Bununla birlikte kültür, aile bireylerine birbirini günah keçisi ilan edebilme özgürlüğünü tanır.

Sitemlerin içerisindeki çatışma ve çözümsüz noktalar sonucu ortaya çıkan rahatsız ruhlar; bilinç ve bilinçaltının sinerjisini bekleyen noktalar gibidir. Antik Yunan Tragedyası'ndaki geçmişin hayaletleri ve ataların günahlarını taşıyan yeni nesil karmaşası buna işaret eder.

Bu sebeple sanat eserleri büyüsel alan açarak ortaya çıkardığı geçmişin hayaletleri ile sorunların çözülmesini sağladıkları için bozulmuş kültürel sistemlerin şifacısıdır. Sanat eserlerinde diyonizyak ve yabancı olarak addedilen unsurlara ve geçmişe ses verilerek yargılamanın ötesinde bir yerden konuşmaya ve olasılığa çıkmaya ses verilir. Sanat eserlerindeki trajik oluşlar olarak parçalanmış aileler veya kahramanlar bir sonraki nesli sistemin hatalarını taşımasının anlamı üzerine düşünmeye çağırır ve anlayış noktasına sürükler. Ataların yaptığı hataların tekrarlama ve aile sistemi içerisinde yıldönümü veya anma hali olarak kendini göstermesi döngüsel zamanın kabul etme sorunsalına işaret eder. Zamanı Apolloncu bir biçimde çizgisel olarak algılamak; yarıda kesilmiş duyguların birikmesine sebep olur. Bekledikçe Diyonizyak biçimde mayalanarak ve ekşiyerek köpüren duygular, bilinç düzleminde hastalıklar, belalar, açıklanamayan durumlar olarak kendisini gösterir. Yukarıda incelediğimiz günah keçisi ve kurtarıcı- kurban arketiplerini oluşturur.

Yeni nesil geçmişin görülmemiş duygularını yoğun bir biçimde deneyimlemek zorunda kalır ki mirasla başa çıkıp sabırla kendisi olabilmesi için. Bu

¹⁶¹ Kearney, s.56.

durumda yeni neslin sarsıntıya ve başına gelenlere verdiği tepki hem kendisini hem de ondan sonrasını etkileyecektir. Antik Yunan mitolojisindeki ve tragedyalarda işlenen karmaşık aile bağları ve taşınan suç – ceza örüntüleri bu etkilenmeyi gösterir. Geçmişin yası tutulmadığında ve kaybedilene saygı gösterilerek yeni karşılanmadığında yarıda kesilmiş, “tamamlanmamış bir görev” bırakır ve bu da hem kişiyi hem de onun soyundan gelenleri “rahatsız edecektir.”¹⁶² Tragedyaların kökenindeki dithramboslardan bu yana aktarım halinde modern sanatlara kadar taşınmasıyla sanat aracılığı ile doğanın yaratıcı gücü ile bütünleşme – vecd hali ile temsili arınma töreni uygulanır. Ölüler ve geçmişin rahatsız ruhlarının yaşayanların ağzından ya da bilinçdışından dinlenmesi yoluyla anlaşılan şu dur ki ölüm ve ölmüş olanların belirmesinin sebebi yaşamın – sistemlerin form değişikliğine olan ihtiyacdır. Bu ölümü ve ölüleri dışlamayan yaşayan ve dinamik bir sistem yaratmak için gereklidir. Georg Simmel, ölüm ve yaşamın birlikteliğı hakkında öyle ifade eder:

*“Ölüm yaşamımızı yalnızca ölüm saatinde sınırlar ya da biçimlendirir değildir, aslında yaşamımızın oluşturuğu bir anıdır, yaşamımızın tüm içeriğinin rengini değıştirir: Bütünsel yaşamın ölümle sınırlı oluşu yaşamın her içeriğini ve anını etkiler.”*¹⁶³

Bu yüzden ölüm ve yaşamı – bilinç ve bilinçdışını birbirine bağlayan Dionysosçu performans ve sahne adeta büyüğü bir yerdir; izleyicilerin kaçındığı geçmiş ve bilinç dışını gün yüzüne çıkarır. Böylece atanın, idollerin, dönüm noktalarının, tanrıların, toplumun her bir üyesinin topluma etkisinin canlandırılması yoluyla geçmişin devam eden semptomlarına yakından bakılır. Böylece geçmişteki olay, özdeş semptomlar ve güçlüklerle (travmalar, savaşlar, hastalıklar, kazalar, hastaneye kaldırılma, tımarhaneye yatırılma, yaslar) tekrar yüzeye çıkar.¹⁶⁴ Sahne sanatlarını izleyen ve yorumlayan perspektifle izleyici trajik durumu yaratan, geçmişin bilinmezliğe gömülmesi ve korkuyla üstünün kapatıldığına tanık olur.

Öte yandan kültürün kendini seçkin, yönetici ve hatasız gören göz olma iddiası ise her bir yabancı, öteki veya izleyici perspektifiyle sarsılır. Dolayısıyla

¹⁶² Anne Ancelin Schützenberger, **Psikosoybilim**, çev. Kağan Kahveci, 5. basım, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2019, s.26.

¹⁶³ Aktaran 174 ölüm ve ayrılma Graham Parkes. – ölüm ve felsefe edit . jeff malpas Robert c. Solomon. İthaki yayınları 2. Baskı, İstanbul

¹⁶⁴ Schützenberger, s.27.

kültür tarafından tepegöz şeklinde yargılayan gözün bir önemi olmadığı ortaya çıkar; çünkü meydana gelen trajik hataya olan eğilimi; bastırma ve inkâr etme mekanizmaların güçlendirilmesi ile ortaya çıktığı birçok farklı perspektiften izlenmiş olur. Bu noktada sahnelenen geçmiş ile ya da yeni bir ortama konulan geçmiş ile toplu bir fark etme ve taraf tutmadan olgunlaşma ritüeline girilmiş olur. Hem tekil izleyici olarak deneyimlenme şekillerinde hem de toplu olarak Dionysos’ un geçmişin hayaletlerini, ötekilerini, çatışmalarını taşıyan sahnesi ile kültürün huzursuzluğu karşısında hissedilenler ile birleşir; çatışma sonrası arınma isteği, dağılma halinin fark edilmesi, dağılmanın toparlanması isteğinde birleşilir.

“Kapatılmamış travmalar sürekli kişinin zihninde uğuldar, söylenmemiş, haykırılmamış, ağlanmamış, hissedilmemiş yani “üzerinde durulmamış” olaylar hakkında düşünceler sürekli zihni meşgul eder. Bazı travma vakaları benlik yarılmasına kadar gidebilir, yani kişinin bir parçası çektiği ıstırapların nedenini bilirken diğer parçası bilmez.”¹⁶⁵

Sanat aracılığı ile sahneye çıkan karşıt unsurlar yoluyla sesi duyulmayan parçanın acısı diner veya ilk defa duyulacağı bir alan yaratılmış olur. Korkulan, fetiş haline getirilen takıntı nesneleri artık kendisini açabilir. Bu sanatın kültür eleştirel işlevini yaratır. Kültürün, ilerici ve derli toplu olma iddiası karşısında sanatın sahnesindeki trajik unsurlar, kültürün kırılğanlığını kanıtlayarak günah keçisi arketipinin oluşumunu çözer ve duygusal dağılmalara işaret eder.

“İç sıkıntılar, kaygılar ve dramlar ya da intikam açlığı veya affetme ihtiyacı ve/veya “yapılması gereken tamiratlar” travma geçirmiş kurbanların huzur bulmaktan alıkoyabilir ve bir türlü yatışamazlar böylece gelecek kaygısı ve geçmişin hayaletleri anı yok eder. Geçmişte bir yerde sıkışıp kalırlar ve travmanın etkisi altında acı çekerek geçmişle bağlantıyı kesemez, trajik kahramanlar olarak kendi hayatlarını yaşayamazlar.”¹⁶⁶

Öte yandan herhangi bir çöküş sonrası, aile hayatı normal akışında devam etmesi gibi sanat aracılığı ile tanık olunan karşıt diskur ile ilişkiler yeniden yaratılmak durumunda olduğu sergilenir. Felaket anlatıları ve trajik olayları konu edinen kültürün açığını ortaya döken eserlerin ilettiğini alan alıcılar birbirine karşı mahcup olmamayı ve eski tatsız olaylarla karşılaşmış olmanın verdiği etkiyle

¹⁶⁵ Schützenberger, s. 40.

¹⁶⁶ Schützenberger, s.41.

dönüşüme uğrayabilir ve bu etkiler ile kurgunun dışındaki hayatlarında çözüm önerisi üretebilir hale gelebilir. Dile getirilmemiş, görülmemiş unsurların karşıt diskur olarak ortaya çıkması bunu sağlar. Dionysos' un gürültüsünde gerçekleşen trajik düşüş sonrası deneyimlenen farkındalık ile Dionysos' un sessizliğinde yapılan bir anlaşma haline dönüşür. Bu durumda sanatçı bu ruhların geçiş görevini yapan “Hermes psikopompos” gibi bir görevi de üstlenir. Ruhların sağlıklı geçişine vesile olması için kültür krizinin içinde kendisini hikâye anlatıcısı ve ifade edilmeyeni simgelerle ifade edebilen olarak bulmuştur. Çünkü geçmiş ve gelecek tüm ruhların uğrak yeri sanatçının bedeni, ruhu ve zihni olur.

"Lord, we know who we are

Yet we know not what we may be" ¹⁶⁷ Ophelia – W. Hamlet

3.2. KÜLTÜREL EKOLOJİ KAVRAMI

Bu bölümde Hubert Zapf' ın “Kültürel Ekoloji olarak Edebiyat” adlı çalışmasında kullandığı karşıt diskur kavramını ele alarak tragedyanın sinema sahnesinde sergilenişi ele alınacaktır. Trajik unsurların kaynağındaki yabancı korkusu ve iç çatışmaya gözünü kapayan anlayışsızlık durumlarını inceledikten sonra şimdi de tezin omurgasını oluşturan karşıt diskur kavramını açıklayarak; tezin bir üst başlıkları ile sonraki başlıkları arasında köprü kuracağız.

Kültürel ekoloji kavramıyla Hubert Zapf, kültür ve edebiyat arasındaki ilişkiyi inceleyerek “kültürel ekoloji” kavramını öne sürmüştür. Zapf, kültürel dışavurum olarak edebiyatın oluşturduğu ekolojiyi açıklarken; doğa ve kültürel düzen arasındaki çatışma alanında üçlü bir işlev modeli oluşturur. Buna göre, bir edebiyat eseri kültür eleştirisinde bulunan bir üst söylem, kurmaca karşıt söylem ve uzlaştırmacı söylem olarak karşımıza çıkar.

Kültür eleştirisinde bulunan üst söylem baskın ‘uygarlığın’ temsil ettiği gücün açıklarının ve çelişkilerinin betimlenmesine tekabül eder; burada kültürün tek yönlülüğü söz konusudur. Kurmaca karşıt söylem ise baskın olarak kendisini gösteren kültür tarafından dışlanan unsur ya da diğer bir deyişle kültürün ötekisini

¹⁶⁷ Shakespeare, William, and Edward Hubler, *The Tragedy of Hamlet The Prince Of Denmark*, Penguin Group, Penguin Books, New York, N.Y.1987.

performansını gerçekleştirir. Uzlaştırmacı söylemler arasılık sayesinde ise dışlanan ile baskın olarak kabul edilmiş kültürel gerçeklik sistemi arasında ilişki kurulur. Edebiyatın kültürel-ekolojik işlevi, kültür tarihinin ‘bilinci’ olmasında yatar; bu bağlamda edebiyata daha bütüncül bir anlayış getirerek ‘doğa’ ve ‘kültür’ olgularının aslında birbirine karşıt birer söylem değil birbirlerini tamamlayan oldukları iddia edilebilir.

Zapf, kültürel ekolojiyi şu şekilde tanımlar: “Kültürel ekoloji, iklim, toprak, tarım arazisi, su kaynakları, hayvan popülasyonu ve bitki çeşitleri gibi çevresel koşulların teknoloji ve üretimin üzerindeki somut etkisini araştırır.”¹⁶⁸ Bu tanımdan hareketle kültürel yaşamın ayrılmaz parçası olan doğanın ya da doğanın ayrılmaz parçası olan kültürün, mitostan logosa geçiş süresince arasındaki bağın zarar gördüğünü ve birbirilerine yabancı veya öteki haline gelmiş olduğu görülmektedir. Kültür ve doğa taraf olarak düşünüldüğünde birbirinden farklıdır; fakat kültürün yenilenerek yaşantıyı devam ettirebilmesi için doğanın dinamizmini hissettiren ve hatırlatan eleştirel karşıt diskura ihtiyacı vardır. Çünkü Karşıt diskur, kültürün deneyimleyebileceği yıkıma, doğa ve kültür gibi ikili sistemlerin bağlantısına ve bu ikilik sonucu alt sistemlerde oluşan parçalanmaya dikkat çeker. Bilinmezliğin etkisi olarak kültürel yaşantı içinde çürümüş olanı yenilemek ve yeni bir yaşam alanı açabilmek için gerekli olan eskinin dönüştürülmesini sağlayan işareti sahneye koyar. Zapf şu şekilde ifade eder; “Edebi metin kültür ve doğa arasındaki karmaşık etkileşimleri ortaya çıkaran ve sahneleyen bir niteliğe sahiptir. Sınırlar arası etkileşimle doğa yaratıcı araştırma alanında, yeni bakış açıları ve kültürel yenilenme elde edilebilir.”¹⁶⁹

Bu yüzden karşıt diskur, kültürün organik ve yaşayan olabilmesi için kültür ve doğa çatışmasında yaşanan dağılmalar için entegrasyonun önemini gösterir diyebiliriz. Öte yandan kültür ve doğa arasında olduğu gibi her türlü ayırmda ilişki sürekli devam edecektir. Prof. Nevzat Kaya’nın ders notlarında belirttiği gibi şizofrenisi olmayan bir kültür düşünülmez. Kültür parçalanmaya ve paranoyak olarak ayrılmaya eğilimli bir yapıya sahiptir. Kültürün, ne yönde devam edeceği, geleceğin hangi sorunlara gebe olduğu, belirsizliğin olduğu zamanlarda hangi koşullar altında

¹⁶⁸ Hubert Zapf, **Literature as a Cultural Ecology**, çev. Gözde Esma Aşkın, Bloomsberry Publishing, 2016, s. 85.

¹⁶⁹ Zapf, s. 90.

dönüşümlerin sağlanacağı ve insanlığın kaderinin bağlı olduğu elementler (Dionysosça düzen) her zaman değişkenlik içindedir. Bu yüzden Dionysos' un ya da yaşamın canlılığının ebedi döngüsünün bilinmezliği ise Dionysos' un ya da doğanın canlılığının kapsadığı kültürün ebedi düzen isteği için sorunsal olarak kalacaktır.

Bu bağlamda Dionysosça coşkuyu, Apolloncu bir biçimde dondurulmak istenen ortama getiren olarak karşıt diskur ile doğanın ritmi ve dinamizmi hatırlanır.

*“Tüm bu olup bitenin aslında kendisine pek de öyle yabancı olmadığına, hatta Apolloncu bilincinin yalnızca karşısındaki bu Dionysosçu dünyayı bir perde gibi örttüğünün korkusuna kapıldığında, daha da büyümüştü bu şaşkınlık. Bunu kavrayabilmek için Apolloncu kültürün o ustalıklı yapısının taşlarını adeta teker teker, üzerinde kurulu olduğu temeller görününceye dek sökmemiz gerekir”*¹⁷⁰

Aksi halde Apolloncu bastırma yolu ile Apollonik fakülteler olan teknik işlerden sorumlu olarak gösterilen göz, kafa, eller kullanım dışı kalacaktır. Çünkü sanat yoluyla kültürün sorunsalların özüne ulaşılmadığı durumda, korku dolu geçmiş çözülmeden taşınmaya devam edecek ve bastırılanın geri dönüşü bağlamında felaketlerle ve neden olduğu anlaşılamayan düşkünlüklerle uğraşılacaktır. Şiddetli Diyonizyak çöküşler görülecektir; mevki kaybı, sistemlerin dağılması, çürümesi, yapıların sadece bazı parçalarının kalmasıyla deneyimlenen şaşırtıcı ve trajik durumlar ile formun geçiciliği hissedilecektir.

Diğer bir değişle sanat yoluyla aktarılamayan ve yüzleşmesi yapılmayan geçmişten bu yana devam eden duygular, sanatçının zihninde ve toplumun yapısında hastalıklara, çeşitli despotluklara, ayrışmalara ve Dionysos' un yıkıcı - gürültülü etkisini negatif düzlemde algılanmasına sebep olacaktır. Bu durumda kültür ve doğa karşıtlığı zemininde idealize edilen ile ötekileştirilen unsurları açık eden bir karşıt diskur anlatısı olarak kabul edeceğimiz tragedyaların, yeniden yazımı ile kültür tarafından bastırılan duygular keşfedilir ve otantik olanı bulmaya yönelik bir adım atılmış olur. Sanatçı, geçmişine ve toplumuna kendi perspektifinden çıkan karşıt diskuru ortaya koyarak, yaşanan kültürel belirsizliğe ve çift anlamlılığa vurgu yapar. Yeniden yazım ve yeniden yorumlama ile geçmiş ve geleceği aynı potada eritir; böylece ben ve biz dengesini veya uzlaşmacı bir şekilde gerçekleşen iletişimin önemi vurgulamaktadır.

¹⁷⁰ Nietzsche, Tragedya'nın Doğuşu, s.4.

Böylece tragedya metninde ve onun yeniden yorumlanmasında döngüsel zaman kabul edilir. Bu algıda kültür tarihinden herhangi bir referans noktası olarak oluşturulmuş, her bir trajik hikâye birbirine benzer olduğu görülür ve yeniden sahnelenmesinde ise konu olarak genel çerçeveye itibariyle sistemlerin çöküşünün tekrarı izlenir. Öte yandan her bir hikâye kendi çıkış noktasını ve farklı seyrini de içinde barındırır. Çünkü her bir kültürel sistemin veya ailenin kendine ait dile getirilemeyen tabu konuları ve sınırları vardır. Karşıt diskur özellikleri gösteren kapalı tutulan alanından çıkarılarak sergilenmesiyle belirli zamandan ve bölgeden alınan referans noktası ile sorunun işlendiği bir başka zamana ve mekâna giderek onu mevcut zamana uyarlanır. Bu uyarlama tekniği ile hem atalardan ve analardan yardım alınabilir hem de toplumun görülmeyen ve kültürün krizine sebep olan kısımana dönülüp çatışma çözülür. Böylece geçmişi ve görülmeyeni yok etmekten ziyade geçmişin yüklerinden ve yükleri olan geçmişin gelecek beklentilerinden özgürleşen üçüncü ve yeni bir perspektif uyarlamaya doğru hareket edebilme kararlığı ortaya çıkar. Çünkü geçmişten ve öteki olandan korkarak suçlamak yerine hem geçmişe hem de şuanda yaşananlara anlayış göstermiş olunur. Geçmişin ıstıraplarından ve geleceğin acı veren katılaştıran fantezilerinden kurtulmak; ancak geçmişin sırlarına şuanın bakış açısıyla ışık tutmakla olacaktır. Bu tavır Diyonizyak olana veya bilinçdışına, Apollonik fakülteleri kullanarak irade ile yaklaşılmaya tekabül eder.

Böylece modern birey dağılmasına rağmen, sanatın sunduğu ayna ve referans noktası ile kendi gücünün veya iradesinin önüne geçen aile ve toplum travmasından sıyrılarak kendi hayatını ve seçimlerini eline alabilir. Kolektiften bireye akan trajik durum hakkında çözülme yaşandığında, bireyin yaşadığı dağılma hali kolektife yansması bağlamında karşıt diskurun dağıtan ve toparlayıcı etkisi önemlidir. Bunun yanında bu yüzleşme aracılığıyla tragedya metinleri ve sistem - birey çöküşü anlatıları sistem içi çatışmada haklılığın ve kazancın olmadığını gösteren anlatılardır.

Sistemlerin yıkım ve onarım zamanlarında, trajik kahraman veya insanın duygularını yadsıyacak şekilde akli merkeze alan sabit fikirli, inatçı ve takıntılı düşüncelerle saplantılı düşünme halini yaşar. Zihni ve kültürün değişmez kuralları trajik kahramanın, trajik düşüşünü yaratır; onu izleyen seyirci ise yaratım gücünü kullanarak geçmişi anlama cesareti göstermesi ise hayatını dönüştürebilir. Karşıt

diskuru izleyebilmekle klasik biçimde onunla özdeşleşme, arınma gerçekleşir. Fakat aynı zamanda klasik olan biçimin, dönüşerek ve değişime açık hale geldiği de sergilenmektedir ki klasik olanın hafızalardaki sürekliliğini yaratan Dionysosçu oluşu kabul edebilmesiyle mümkündür. Böylece uzlaştırmacı bakış açıları geliştirebilme ortamını seyirciye aktarır.

Antik Yunan Tragedyalarında, kültürün olgunlaşmış bir edebi formu içerisinde Yunan toplumunun iç çatışmaları konu edilerek; yetişkin olamayan ve ailelerine sisteme bağımlı insanların aileden kopmayışı anlatılır. Öte yandan bu kültür için beraber hareket edebilmek güvenliği sağlar; fakat iletişim için alıcı ve verici arasında ilişkiyi kuracak bir bağlam ve ortak payda yaratımı yoksa en yakın gibi gözüken aile bağlarının bile bir anlamı kalmayacaktır. Bireyler, güvendikleri aile ve toplum ortamı tarafından trajik çıkmaza sokulacaktır. Tragedyadaki aile ve topluluk içindeki bireylerin birbirine karşıtlık göstererek çatışması ve sonucunda kan ve kardeş kavgalarının yaşanması sonucu bireyler, ortak paydayı yitirmiş olduklarından trajik olmanın kısır döngüsüne kapılmıştır. Trajik kahramanlar kültürel koşullandırmalar içerisinde aileleri ve toplumsal kabuller onlara zarar verse de, kültürün güvenli alanından çıkmaz ve sonunda aile ve toplumsal yargıların mirası paylaşımı bağlamında istenmeyen gibi gözüken dağılmalar ortaya çıkar. Kolektiften bireye giderken problemin kaynağı aile cinayetleri, savaş sonrası yıkımlar ve sürgünlerin öykülerini taşıyan hafızalardır.

Kültür, Apolloncu davrandığının yanılısında ne kadar korunaklı ve adil bir yapı kurmaya çalışsa da kısasa kısas korkusuyla daha çok iç çatışma yaşanır. Dionysos' un sahnesinde perspektiflerin sunulması yoluyla haklılık arayışını bırakıldığında ise uzlaşma noktası kurulabileceği gösterilir.

Polarizasyon halinin ebediliği sanatçının, çiftçinin ve herhangi bir yaşam faaliyeti gösteren canlının yaşama hevesini gölgelediği gibi yaşamın oluşması için ihtiyaç duyulan dinamizmi de sağlar ve harekete geçiricidir. Bu yüzden bu karşıtlık gibi gözüken köprüde insan üretir ve canlılık devam eder. Bu ikisi arasındaki bağlantının kesilmesi bir hastalık ve karanlık hali olarak karşımıza çıkar ve insanların öfkelenerek öteki olana zarar verdiğinde ve doğa tarafından gazaba uğrama hallerinde doğa veya öteki ile ihtiyaç duyulan; bağ kurabilmenin önünün tıkandığını gösterir. Bu bağlamda ekolojik düşünce ve sanatın ekolojik işlevlerle hem doğa hem

de diğer disiplinlerle birlikte çalışması üzerinden karşıtların bir arada olmasını sağlayabilecek iş birlikleri sağlanır. Apollonik düş âlemini ve araçlarını kullanan sanatçı, karşıt diskuru sunabilecek Dionysosçu perspektiflerin çokluğunda, çoğulculuğun deneyimlendiği ekolojik ortamı yaratır ve iş birliği bağlantılarını öne sürer. Böylece edebiyatın ve sanatın, kültür ve doğa arasındaki bağı temsil edilişle toplumsal yaşantıda aksayan taraflara dikkat çekilir.

Kültürün doğal düzeni tehdit olarak algılama hali, kendi iç çatışmasıyla baş etme mekanizması geliştirmesi sonucudur. Bu yüzden doğa ile ilişkisindeki kopuşları ve parçalanma psikolojisini ele alan edebi eser veya sanat eseri ile uyarıcı ve hatırlatıcı karşıt diskuru kendi içinden ortaya çıkarmış olduğunu görülmektedir.

Bu bağlamda kültürel ekolojik alan olarak edebiyat, Zapf' ında ifade ettiği dönüştürücü bir güce sahiptir. Çünkü edebiyat, Apollonik düzenin sonucu olan dil, düşünce ve iletişim aracılığıyla Apolloncu katılık sebebiyle kültürel olarak işlemeyen ve kemikleşmiş kabullere karşıtlık gösterir; bu durumda bir uyum alanı gerçekleştirmiştir. Delirmesini (dionizyak özünü) değerlendiren sanatçı ve zanaatçılık göstererek oluşturduğu anlatılarıyla (Apollonik yetiler), kültürün doğayla olan ilişkisini sağlayan ürünü ortaya koyar. Bu sebeple sanat eserlerindeki karşıt diskur anlatıları birlikte çalışma, dünyanın organik düzenini gözetme sonucunda kültürel dağılma ortamını işlevsizlikten ve öz tahribattan kendisini kurtarma yoludur. Bu noktayla ilgili olarak Zapf, post modernizm ve ekoloji arasındaki benzeşmeyi temel alarak post modern parçalanmanın modernitenin krizine verilmiş bir cevap olduğunu belirtir. Öte yandan Dionysos'un yıkıcı etkisinin işlemesi gibi düşünebileceğimiz toplumsal değerlerin parçalanma hali, modernitenin krizini tartışılabilir hale getirmesinden dolayı ortaklaşa paydanın arayışına girilebilir.¹⁷¹ Böylece soyut bir şekilde var olan doğa yorumlaması ve duygusal coşku yazıya veya diğer sanat eseri araçlarıyla bir çerçeveye dökülerek soyut ve somut arasında bağlantı kurulur. Dolayısıyla sanat veya edebiyat yaratırken esas alınan ekolojik düşüncede, bütün yaratım süreci ve tetiklenen çatışma bütüncül bir şekilde algılanır. Ekolojik veya döngüsel düşünce ile tarafların ve ideolojilerin sınırları aşılır. Zapf şu şekilde ifade eder;

¹⁷¹ Zapf, s.63.

“Ekolojik düşünce, klasik öncesi ya da klasik Yunanda, Orta Çağda, romantizmde, modernizmde olduğu gibi post modernizmde, hiçbir ideolojik modele uygunluk göstermemiştir; fakat Batının insan merkeziliğinin kritiğinin hedefi olabilecek fikirleri ve konumlandırmaları kapsar.”¹⁷²

Zapf, postmodern çoğulculuk ve ekoloji arasındaki benzeşmeyi; modernitenin krizine verilmiş bir cevap olduğunu belirtir. Postmodern algının modernitenin krizini tartışılabilir hale getirmesinden dolayı ortaklaşa paydanın arayışına girilebileceğinden bahseder. Döngüsel veya ekolojik olarak dünyayı algılayışta; birleşme ve ayrışma – parçalanma ve bütünlük durumlarının veya yaşamdaki bütün uçların birlikte oluşturdukları tükenmez yaşam enerjisine tekabül edişini görürüz. Bu yüzden Apolloncu dondurmanın veya ortaya atılan her türlü kültürel mirasın sadece sorunsal parçası, özü, coşkusu; duyguları ortada kalacaktır. Apollonik bir biçim içinde diyonizyak karşıt diskuru sergileme yöntemiyle hem doğa hem de geçmişle bağ kurulur. Antik Yunan öncesi ve sonrası devam eden eğlenme - kutlama yolu olan sanatsal etkinlikler ile zıtlıkların bir araya getirebilmesiyle dönüşüm, yıkım ve değişim sonrası Dionysosça bir şekilde yaşam devam eder. Çünkü zıtlıkların ve alakasız gibi gözüken sayısız detayın bir araya gelişi doğanın veya ekolojinin kendisidir. Kültüre düşen kendisini yaşamdan ve sonuçlarından ayrı tutmamaktır; Dionysosça coşkudan kendini ayrı tutmamak formunun değiştirebileceğini kabul ederek döngünün bir parçası olmaktır.

Disiplinler arası geçişleri ve bir sanat disiplinin oluşumundaki geçirdiği evreleri göz önüne aldığımızda sanat eserlerinin ekolojisi görülebilir. Hiçbir sanat disiplini birbirinden etkilenmeden ve birbiri ile iş birliği yapmadan var olmamıştır. Sanat alanının kullandığı araçlar göze ve dondurulmuş bir anın öne çıkarılmasına ait olduğunu düşündüğümüzde Apollonik olarak sınıflamak; söz konusu sanatın gelişimini ve içerisinde bulunan Dionysosça yaratım ve toplumsal travmaların toprağın üzerine çıkmaya çalışan ifade isteğini görmezden gelmek olacaktır. Apolloncu düş ve Dionysosça kendinden geçiş ile ilham ve esirlik halleri birleşmesi sonucu sanatçının ifadesi oluşur. Böylece kolektiften bireye – bireyden kolektife gerçekleşen duygusal miras akışında eskinin duyguları döngüye katılarak arıtma işleminden geçer.

¹⁷² Zapf, s.84.

Bu bağlamda yaşamda hiçbir formun ve duygu halinin donup kalamayacağını hatırlanması ekolojik düşüncenin önemini vurgular. Ölümlü oluş hatırlanarak, her zaferin geçici ve geleceğin potansiyellerle dolu olduğu bilgisiyle dengede kalarak kendi doğasıyla uyumlu Dionysosça bakan bir sistem (Apollonik yapı) kurulabilir. Bunun için sanatın kültür eleştirel işlevi içinden çıkan karşıt söyleme ihtiyaç vardır. Çünkü ekolojik düşüncüyü hatırlatan kurmaca karşıt söylem sahnelemeleri; doğal süreçlerin içinde insana ait özgür iradenin kendisini göstermesine ve kontrol edilemeyen olayların arasındaki denge ihtiyacına vurgu yapmaktadır. Böylece günah keçisi olarak gösterilen dış etkenler; doğanın intikamı ve yabancının tekinsizliği gibi durumlar aşılabilir; sistemin içindeki ve soydaki lanetli düğümler çözülebilmek fırsatını yakalanır. Bütünlüklü düşünebilmekle sahip olunanları idealize etmeden çözüm odaklı bakış açıları ile doğa ile uyumlu yaşanabilir.

Böylelikle bilinmezliğe korkuyla yaklaşma yerine hafıza ve gelecek arasında bağ kurulması sonucu yaşamın ve üretmenin önemi ortaya çıkmaktadır. Bu noktada tragedyaların ve mitolojik unsurların hatırlatıcı işlevini sinema sahnesine uyarlama hafıza ve gelecek arasında oluşmuş korkuların üstüne gittiği gibi sahne sanatları, edebiyat ve sinema arasında bir formlar arası da bir görevdeşlik kurar. Bununla birlikte sanatın özündeki Dionysosça tutkunun kendisine bulunduğu zamana göre uygun bir sahne ve form bularak; formlar arası dönüşümleri ve etkileşimleri gösterilir. Dionysos sahnesi bir gösteri alanıdır ve Dionysosçu içeriğin Apolloncu olarak kabul edilen ortamlarda canlanması ve uygulanması yoluyla; Dionysosçu yaşam enerjisini anlamak üzere hükmeden ve açıklayan göz, özgürleşerek anlayan perspektiflere saygılı ekolojik bakan bir göze dönüşür.

"Lord, we know who we are

Yet we know not what we may be" ¹⁷³ Ophelia – W. Hamlet

3.3. MODERN İNSANIN PARÇALANMA HALİ

Bu başlıkla modern insanın parçalanma halinin sebebi olarak kültürün yaşadığı dağılma hali ele alınacaktır. Böylece modern insanın ruh halinin ve bu ruh hali içindeki seçimleri ve sanat eserlerine yansımaları incelenecektir. Modern parçalanmışlığın sanattaki yansımaları ve çağdaş sanatın karakteristiği olmaya dönüşmüş parçalanma hali üzerinde durulacaktır.

Raymond Williams'a göre kültür fikrinin tarihi, ortak hayatımızın değişen koşullarına gösterilen düşünsel ve duygusal tepkilerden oluşur. Kültür fikri, ortak hayatımızın koşullarındaki genel ve büyük bir değişime gösterilen tepkidir.”¹⁷⁴ Bu bağlamda kültürün verdiği tepkiler modern yaşamla birlikte çeşitlenmiş olduğundan toplumsal bir dağılma sürecine girilmiştir.

Kültürün önceliği devamlılığının sağlanması adına sorunsuzca kendisini koruyabilmektir. Bu yüzden modern insanın iç dünyasındaki korunma ihtiyacına yönelik çatışmalar sonucu hem kendi bedeninde hem de dış dünyasında bütünlüğü ortadan kalkmıştır. Sigmund Freud, Uygarlığın Huzursuzluğunda, kültürü şu şekilde tanımlar: Uygarlık ya da kültür terimi bizi hayvan atalarımızdan ayıran ve iki amaca, yani tabiata karşı korunmaya ve insanlar arasındaki ilişkileri düzenlemeye hizmet eden başarıların ve kurumların toplamını betimler.¹⁷⁵ Modern insan, akıllını kullanabilmesiyle tek başına her şeye yetebilen bir yapı olarak kendisini kabul etmektedir. Bu bağlamda aklın ürünü olarak modern yaşam, doğayı kendisinden ayırır ve duygu, istek, içgüdüleri bir organizmanın çalışmasını engelleyecek şekilde parçalara ayırarak, bastırarak ve inkâr ederek davranır.

*“Biz modern insanlar kendimize ait bir şeye sahip değiliz; ancak kendimizi yabancı zamanlar, töreler, sanatlar, felsefeler, dinler ve bilgilerle hem de tıka basa doldurduğumuzda, dikkate değer bir şeye benziyoruz, yani belki de bizim zamanımıza düşmüş bir Eski Helen'in bize diyebileceği gibi, birer ayaklı ansiklopedi oluyoruz.”*¹⁷⁶

¹⁷⁴ Kültür ve Toplum 1780 – 1950 – Raymond Williams İletişim Yayınları, çev. Uygur Kocabaşoğlu. 2017 İstanbul. s. 437.

¹⁷⁵ Freud, s.31.

¹⁷⁶ Friedrich Nietzsche, Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, 5. Baskı, İstanbul, 2014, s. 30.

Kültür, düzen arayışında Apolloncu aşırıcılıkla davranır; paranoyak ve korumacı eğilimleri artmıştır. Bu yüzden modern birey, ideal yaşam tasarıları içinde toplumsal kimlik/rol maskelerini takmak zorunlu kalır.

Modernizm ile birlikte bilim, sanat ve sosyo-kültürel alanda yaşanan büyük değişimler, insanların hayatını kolaylaştıran modernite kavramını ortaya çıkarmıştır. Bireysel hakların konuşabilir hale gelmesi ve yaşama koşullarının değişmesi sebebiyle modern yaşamın olumlu tarafları vardır; fakat aynı gelişmeler manevi değerlerin parçalanmasına da sebep olmuştur. Modernizm sunduğu hızlı değişimlerle hayatı kolaylaştıran ve bireyleri özgürleştirici etkileri sunduğu gibi onları dar alanlara hapsedmiştir. Bu durumda modern birey zihninin hapisanesinde otantik kimliğini keşfetmesinin önünde kendisinin engeli haline gelmiştir. Toplumsal ve cinsiyet rollerinin yeniden tanımlanmasına sebep olan değişimlerle kadın ve erkeğin çatışmasında özgür iradelerinin farkına varamama halinden oluşan canlılığa yabancılaşma deneyimlenir. Freud, Modern dünya için uygarlığın gelişmişliğinden dolayı erkeğin hayatta kalabilmek adına libidosunu erkeklerle geçirmeye yönlendirmesi sonucu kadının yalnızlaşması ve uygarlığın karşıtı haline gelişinin bağlantısını kurmuştur. Bu durumda erkek ve kadın ruhsal enerjilerini nasıl kullanacaklarını bilemez halde olduklarını düşünebiliriz.

Freud şu şekilde ifade eder:

“Uygarlık uğruna kullandığı libidoyu büyük ölçüde kadınlardan ve cinsel yaşamdan geri çeker. Sürekli olarak erkeklerle bir arada bulunma, onlarla olan ilişkilere bağımlı olma erkeği kocalık ve babalık görevlerine bile yabancılaştırır. Böylece kadın kendisini uygarlığın talepleri tarafından arka plana itilmiş olarak görür ve uygarlığa karşı düşmanca bir tavır alır.”¹⁷⁷

Camille Paglia ise modern zamanın cinsiyet rolleri ve kadınlık açısından her iki tarafı gösterir biçimde kadınların, ekonomik özgürlüğe sahip olma şansı ile küçük ofis işlerinde çalışmayla süreç içinde gelişerek daha geniş çalışma olanaklarına sahip olduğunu açıklar. Öte yandan teknik araç ve gerecin gelişmesiyle birlikte kadınların iş gücü tasarrufu sebebiyle evlerine hapsedildiğünün ilintisini kurar.

¹⁷⁷ Freud, Uygarlığın Huzursuzluğu, s.68.

“Diğer harika iş gücü tasarruf yaptıran aletler ise otomatik çamaşır makinesi ve kurutma makinası. Bunlar kadınları ellerinde çamaşır yıkamanın yorucu sürecinden özgürleştirmiştir. Fakat bu durumda yeni bir çeşit tuzağa dönüşmüştür. Burjuva evinde hapis halinde ve izolasyona sebep olmuştur. Çünkü kadınlar tarım toplumu zamanlarından beri beraber dayanışma halinde olmaktan keyif alırlar ve birlikte nehir kenarında çamaşır yıkarlardı.”¹⁷⁸

“Sanayi, demokrasi ve Sanat’ta düşüncenin gelişiminde makine ve toplu üretimin getirdiği toplumsal ilişkilerin reddi söz konusudur.”¹⁷⁹Yaradılış bilgisini almakla gözleri açılan ve çıplak olduklarını gören Âdem ve Havva gibi modern kadın ve erkek, aşk yapmayı ya da Dionysos’un yaşama hevesini uygulamak yerine bunun karmaşıklığını bilmekle yetinir. Cinsiyetlerinin farkına varan ilk insan öyküsünde olduğu gibi bölünme yaşanır. Kültürleşme süreci yaşamı ikili sistemlere bölünmüştür ve bu kategorilerden çevreyi anlamlandırmaya çalışmıştır. Bu ikilik sistemini kötüye kullanarak ya da gelişen benlik duygusuyla tanrı ile de ayrılmıştır. Modernite krizine tekabül edebilecek şekilde; en eski yaratım öyküsünde bile kadın ve erkeğin veya ikili yapının cennetten kovuldukları düşünülür; fakat burada diyonizyak bir etkiyle tanışarak bilgi ağacının sarhoş edici meyvesinden tattıktan yaşamaktadırlar. Esasında cennetten ve konfor alanından ayrılarak bildikleri her şeyi dünya üzerinde deneyimlemek için yer değiştirmişler. Tanrının yüce meyvesinin yoğunluğu ile sarhoşluk sonrasında ki çöküş hissiyatı onları cennetten kovulmuş gibi göstermektedir. Sadece çökkünlük hissiyle kafalarındaki sayısız bilgi ile anlam arayışı devam etmektedir. Bu yüzden bu öyküden hareketle diyebiliriz ki otantik kimliğimizi bulmayı yük ve çatışma alanı olarak gören bir geçiş dönemini deneyimlemekteyiz. Bu yüzden Apollon ve Dionysos ayrımını icat ederek çatışmanın her şeyin üstünde bir yapıymış gibi kabul edilir.

Modern ya da kültürleşme sürecindeki insan, özgürlüğün tam tersi istikamette daha çok tüketmeye kendisini bırakmıştır; tanrının, dış etkenlerin ve gizemli durumların kötücül etkilerini redderken daha fazla dışarıya bağımlı hale gelmiştir ve aynı zamanda daha çok içe kapanmıştır. Benliği kültürel normalar ve karşılayamadığı istekler arasında parçalanmaktadır. Freud benliğin temelde üç parçadan oluştuğunu ifade eder; Süper ego, id ve ego. Dürtülere ya da yaşamın yani id tarafının, istek ve

¹⁷⁸ Camille Paglia, “Post Modernism Plague upon mind and heart”, **Fausto Mag**, 15.12.2015. <https://faustomag.com/camille-paglia-postmodernism-is-a-plague-upon-the-mind-and-the-heart/>, (27.05. 2020) çev. Gözde Esmâ Aşkın

¹⁷⁹ Williams, Kültür ve Toplum, s. 437.

ihtiyaçlarına karşı direnç gösterilmesi sonucu benlikte yaşanan çatışma hali acı vericidir ve benlikte parçalanmalara neden olur. Trajik kahramanın da yaşadığı ve koro ile birlikte seyircinin gözü önünde yargılandığı sahneleme bunu gösterir. Superego, direncin ortamını hazırlar ve tepeden dayatmacı bir şekilde egonun baskı mekanizmasını oluşturur. Böylece ihtiyaçlarını karşılamama halinde birey, bir hastalık veya düzenin bozulmasıyla karşılaşır. Bununla birlikte bütünlüklü bir yapısı bulunmayan birey, toplum görüntüsünün herkes üstün olduğunu düşünerek tekliği savunur. Bu durumda bastırılan dürtüler kendisini saldırganlık ve taşkınlık olarak gösterebilir. Birey toplum n ve arkası olarak ikiye bölündüğü gibi toplumun içinde de karşısına çıkan diğer bireylere göre bir bölünme yaşar. Bu atışmanın ve şiddetin ortaya çıkış sebebi monat olmayı başarmaktan değildir; aksine kendine yeten olamayıştan ileri gelir. Kendine yeten bir bütünlüklü yapı olamadıka ve parçalandıkça kültürün gerilimi ve krizleri artış gösterir. Böylelikle bireyler koşulların kurbanı olarak hareket ederek değil; koşullarla başa çıkamayan yapıları gereği şiddete başvurur. Bu şiddet kişiliği parçalama yönünde öz – yıkım olarak olabileceği gibi dışarıya da yönelir.

Freud'a göre de uygarlığın içindeki şiddetin ortaya çıkması bir sosyal değişimle ve gelişmeyle ya da dönemle ilintili değildir. Bu yüzden özel mülkiyet ve saldırganlığın ortaya çıkışı bağıntısını kurmaz. Mülkiyetin oldukça kıt olduğu zamanlarla karşılaştırarak o zamanlarda da saldırganlık ve hükümranlık kurma isteğini ne sürer. Bunu açıklamak üzere anne–bebek ilişkisine döner:

“Anne ile erkek ocuk arasındaki ilişki dışında, insanlar arasındaki hemen tüm şefkat ve sevgi ilişkilerinin temelinde saldırganlık bulunur. Maddi nesneler üzerindeki kişisel hak ortadan kaldırılrsa bile, diğer aılar- dan eşit kılınmış insanlar arasında en gcl kıskançlık ve en şiddetli düşmanlık kaynağı olarak cinsel ilişki ayrıcalığı varlığını sürdürecektir.”¹⁸⁰

Antik ağ boyunca mitostan logosa geçişte doğayla ve dişil prensiple bütünleşmek yerine onu yöneterek ve politik davranarak başlayan kültürün kendini idealize etme süreci söz konusudur. İnsanlık kitlesel olarak o zamandan beri şiddetli bir şekilde parçalanırken şiddetli şekilde de korunma iğdsn çalıştırmaktadır. Kültürün korunma ve sınır çekmeyi bir arzu haline getirmesiyle, bireyler bu duvarları aşamaz

¹⁸⁰ Freud, Uygarlığın Huzursuzluğu, s. 49.

veya duvarların dibinde hayatını geçirir. Böylelikle kendine yetemeyen tekillik iddiasının arkasında hareket edememe ve kriz anında yükselen güvensizlik duygusu yer almaktadır. Kültürleşme sürecinde insan kendisi olmak yerine toplumun veya kitlenin bir parçası olmak üzere verdiği çabalar sonucu pişmanlık, suçluluk, paranoya, şizofreni, korkular, suçluluk gibi durumları yaşamaktadır. Böylece modern bireyin Apollonik yanı olan zihni dış dünya tarafından demonik bir biçimde ele geçirilmektedir. Bunun üzerine Dionysos ya da duyguların bastırılmasıyla da çılgınlık, yıkım, genişleme, ele geçirme ve geçirilme, ekstazi, korku, sonsuz canlılık ve vahşilik bağlamlarında koşullar zorlanır. Bu yüzden kültürleşme sürecinde İnsan, Dünya'ya açılarak genişlemek ve keşfederek yaşamak isterken aynı zamanda ait olduğu çatıyı da güvenlik ihtiyacı nedeniyle korumak istemiştir. Bu da hem toplumsal hem de bireysel düzeyde insan ilişkilerinde büyük öfke patlamalarının, çatışma ortamlarının ve pasif-saldırgan durumların çözümsüzlüğüne neden olmaktadır. Tragedya türündeki işlenen politik çekişmeler, savaş hileleri ve kardeş kavgaları bunları sergiler niteliktedir.

Mitosun ve doğanın döngünden uzaklaşan kültürleşme sürecindeki birey yaşadığı teknik gelişmeler ile birlikte kendine inancı artar gibi gözükürken inancının arttığı şey öfkesi ve hırslı bir şekilde her şeyde hak iddia etmesi olmuştur. Elindekilerin değerini bilmediğinden kederlenerek tanrıya ve yaratıma öfkelenen koşulların kurbanı olarak trajik insan modeli ve bunun sanattaki yansıması olarak trajik kahramanlar ortaya çıkmıştır. Kültür hak iddia etme fantezisinin yıkılması sonucunda yaşananlar ise düşüş, tahribat ve kıyamet olarak kabul edilir.

Mitlere baktığımızda kıyamet ve çöküş anlatıları da tıpkı modern zaman ve sonrasındaki post modern olarak adlandırılan kargaşa hali gibidir. İnsanlar gelecek kaygılarını ifade ederken yaşadığı dönüşüm sürecinin karanlığını kendi sınırlı perspektifinden Dünya'nın sonu olarak görür ve böylece bir araya gelemeyen parçalarıyla dağılır. Kendi varoluşsal sorunlarında kaybolarak kendisiyle veya parçalı ve paranoyak kimliği ile çatışmaya girer. Kültür bu durumda kendi trajikliğinde tek başına olduğunu düşünecek kadar kırılgandır. Kültür tarihi her defasında çizgisel algılayan tasarımları sebebiyle, gelecekte korku duymuş ve tehdit altında hissetmiştir.

Nietzsche, *Yunanlıların trajik çağında felsefe* adlı eserinde bu konuyu toparlayarak şu şekilde ifade eder:

“Her türlü yok oluşa ve çöküşe bizler hoşnutsuzlukla bakarız, çoğu zaman da sanki bunda aslında imkânsız bir şey yaşıyormuşuz gibi şaşkınlıkla. Büyük bir ağaç devrilirken hoşumuza gitmez ve çöken bir dağ bize azap verir. Her Noel gecesi, var olma ve oluşun karışıklık gizemini yaratır bize. Ama istikbali ve mirasçıları olmayan uçucu bir ışık gibi kaybolacak pek yüce bir dünya mükemmelliğinin bir anı da ahlaklı insanı en ağır şekilde yaralar. Bu insanın ilkesi şudur: Bir kez “insan” kavramını sürdürmek için var olmuş olan her şey, ebediyen var olmalıdır.”¹⁸¹

Bu noktada modernizm sonrası çökkünlüğe, şüpheciliğe ve kıyamet psikolojisine post modern zaman içerisinde gerçekleşenler olduğunu söyleyebiliriz. Bunu destekler şekilde Terry Eagleton post - modernizm tanımını şu şekilde yapmaktadır:

“Post modernlik klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır.”¹⁸²

Post modernizm, kendinden önceki dönemlere dolaylı ve dolaysız göndermeler yapan ve aynı zamanda kendine has özellikleri de geliştirmekte olan bir dönüşüm sürecidir. Toplumsal ve bireysel parçalanma atmosferinde politik davranışlar yaratma eğilimleri tıpkı Antik Yunan’da Tragedya türünün olgunlaşma safhasında olduğu gibi deneyimlenmektedir.

Bu bağlamda Dionysos’un sahnesinde hem tehlike öncesi sessizlik hem de gürültülü fırtınalar eş zamanlı olarak kargaşa senfonisini oluşturur. Modern bireyin parçalanmışlığı dışarıdaki Apollonik – akıllı uslu sessizliği ve içeride kopan gürültülerden kaynaklanmaktadır. Bu durumda Apollonik olan düzen her koşulda Dionysos’un çoklu perspektifi tarafından kapsamaktadır. İhab Hassan’a göre parçalanmış haldeki modern kimliklerin sessizlikleri negatif bir sessizlik olarak görülebilir:

¹⁸¹ Friedrich Nietzsche, **Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe**, çev. Gürsel Aytaç, Say yayınları, 5.basım, İstanbul, 2015, s. 9.

¹⁸² Terry Eagleton, **Post Modernizm Yanılsamaları**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 3. Basım, 2015,s.9.

*“Sessizlik, sert ve narin ahenkleri sanatın kültürün ve bilincin stresiyle benim metafor dilimdir. Süreksizlik ve kıyamet onun imajları olsa da kriz, modern ve post modern, güncel ve süreklidir. Bu yüzden sessizliğin dili hem öz yıkım hem de öz –aşkınlık ihtiyacını birbirine bağlar.”*¹⁸³

Modern insanın delirmesi ve eylemsizliği, sistem karşısında ne yaparsa yapsın trajik duruma düşmesinden dolayı geliştirdiği yöntemdir. Sistemin parça parça olmasına rağmen politik bir biçimde bütünlüklü olduğunu iddia eden Apolloncu takıntılar yükseldiğinde Olan bitene karşı harekete geçmeme halinde, arayış halinde iç sesler korosu konuşturur. Aklın her şeyi bildiğini düşünerek eylemi öldürmesi üzerine hareketsizlikten dolayı kültürel krizlerin yaşandığını söyleyebiliriz. Dionysosçu parçalanmayı deneyimleyen insan bu noktada Apolloncu bir biçimde davranmakta ısrar etmiştir. Bu durumda her ikisi de aynı kişidir.

*“Bilgi eylemi öldürür, yanılısama yoluyla gizlenmiş olmak eyleme dahildir – budur Hamlet’in öğretisi, çok fazla düşünseme yüzünden, adeta olanakların aşırı bolluğu yüzünden eyleme geçemeyen, düş gören – hakiki bilgi, korkunç hakikati kavrayış, eyleme dürten her türlü güdüden üstün gelir, hem Hamlet’te, hem de Dionysosçu insanda.”*¹⁸⁴

Düş gören insan Apolloncu bir biçimde idealler yaratır; bu durumda dış ve iç dünya arasındaki ayırmadan dolayı uçlar arası temassızlık hallerinde Dionysos’un delirtme ve yıkma durumu ortaya çıkar. Dionysos’un yıkımının sebebi ise Apolloncu aşırılıktır ki bu bir aşırılık olduğu için Dionysosçu bir tutumdur. Baskı altındaki Diyonizyak yaşam enerjisi her zaman dışarı çıkacağı yolu arar. Freud’un yıkım arzusu olarak ifade ettiği şekliyle kültürleşme sürecindeki bireyin deneyimlediği kendisine yönelik bir iç çatışma veya iç çatışmalar bütünüdür. Bu durumda Modern insan çatışmacı tavrıyla bütün tarihe ve geçmişe karşı gelir ve değerlerin hepsiyle oynar ve trajik insanı yaratır.

Sanatçılar da bu yıkımın estetiği veya trajik hazdan beslenmektedir. Bu yüzden dokunulmaz logosun sınırlarını zorlayacak eserler de Dionysos’un dönüşünü görmekteyiz. Tarif edilemeyen ile tarif edilebilir arasındaki zıtlıkların giderilmesine yönelik sanatsal ilham kullanılarak modern insan parçalanmış kimliğinin peşine

¹⁸³ İhab Hassan, **Orpheus’un Parçalanışı: Post Modern Bir Edebiyata Doğru**, çev. Elmas Aras, Hece yayınları, Ankara, 2019, s. 33.

¹⁸⁴ Nietzsche, *Tragedya’nın Doğuşu*, s. 59.

düŖer. Bu noktada hem yaratan hem yıkan tanrı taklit edilmiŖtir. Böylece modern insanın parçalanmasındaki saldırgan ve huzursuz ruh hali entelektüel aktiviteye yönlendirilir. Yaratılan sanat eseri halen pek çok boyutta toplumu sarsarak trajik haz verebildiği gibi algı deđiŖimlerine sürükleyebilir. Apolloncu form isteği her koşulda dönüşüme girmekten kurtulamaz. Çünkü doğadaki her Ŗeyin özünde hiç bir surette dizginlenmez dinamizm ve birbirine dönüşme hali saklıdır. Paglia' ya göre: *Dionysosça, bir kır eğlencesi değildir. O, Apollon'un kaçındığı kitonyen gerçeklerdir, yeraltındaki gücün kör öğütüŖü, uzun ve yavaş bir emiŖ, kör karanlık ve sızıntıdır.*¹⁸⁵ Burada ifade edilen sakınma hali Dionysos' un yaratım enerjisinden ve birleŖmekten sınırların ihlalinden kaçınma durumudur.

3.3.1. ParçalanmıŖlığın Sanatsal Yaratım Üzerindeki Yansıması

Aydınlık ve karanlık, gürültü ve sessiz bütün Dionysosçu sanatlar kültürün uyuŖukluđunu ve üzerimizde bıraktığı etkiyi silkelemek için yaratılır. Modern bireyin parçalanmıŖlığına göre çeŖitlilik görölür. Dionysosça sanatçı bütün çaresizliğine rağmen ses ve anti – ses olmaya cesaret eder. Kendisini oluŖturanları kabul etmesi gerektiğini söylemeye çalıŖırken aslında kendisiyle konuŖuyordur; dinamik bir biçimde hem kurtarıcı hem de kurbandır. Modern ve post modern sanat yaklaŖım olarak avant- garde, sürrealist, patafizik, Dadaist, romantik ve kara romantik tutumlar ile diyonizyak güç, sanat aracılığı ile sızıntıyı Apolloncu alanlarda dile getirmektedir. Bedeni temsil eden Dionysos'un bir bedene sığamadığını ve bedeni parçalayacak surette coŖkulu olduğu için bu parçalanma ve dönüşme hali süreklilik halinde devam edecektir. Bu durumda Parçaları birleŖtirmenin ve birbirinden alakasız parçalardan garip ve sembolik olabilecek çekiciliğe sahip eserler yaratımıyla; klasik kullanımların üstüne giden eserler Dionysos'un ateŖini canlandırmaya çalıŖır.

Öncelik olarak bilinç dıŖından yansıyan korkuları ve parçaları birleŖtirmek isteyen ve zor zamanlarda en çok ihtiyaç olan alay etmeyi iŖin içine katılır. Böylece Göçebe Dionysos gibi yaparak rüya bilincinde hapsolmaktan çıkıŖ kapısı aranır ve baskı ortamı tarafından kabul ettirilmiş ve karŖılanmamıŖ ihtiyaçlar görölmeğe başlanır. Böylece parçalanma halinin deneyimlendiği kültürel ortamda gezgin bir

¹⁸⁵ Paglia, s.18.

biçimde tüm parçalara ulaşma isteği ortaya çıkar. Bu isteğin gerçekleşmediği durumlarda ya da dinamizmin ortaya özgür iradeyle ortaya çıkmadığı durumda; Trajik kahramanların temel sorunu olan fark etme haline kadar deneyimledikleri Apolloncu rüyadan uyanma hali sonrası tatsızlığı ve düşüşü gibi rüya sonrası fantezilerin karşılamadığı durumlar ıstırap yaratabilir.

Bu yüzden Dionysos'un yıkıcı tarafı, Apolloncu olanın ıstıraplarını bitiren gerçek bir düzenleyicidir. Dionysosçu sanat ya da sanatın içindeki Dionysos ruhu özgür irade göstererek her türlü iç demonun ve öz yıkımlarımız için kendi öz yaratımlarımız olduğu gerçeğini ortaya koyar. Bu nedenle Karşıt diskur anlatılarının özgürleştirici etkiyi tetiklemesiyle Apollonik yetileri kullanamayan Apolloncu ideali ve ideal arayışını yerle bir edilir. İhtiyaç duyulan özgürlük zemini yaratılır ve böylece her bir perspektifin kendi doğrusunu belirlemesine müsaade edebilen esnek bir sistem veya yaşam alanı yaratan sanat eserleri üretilir.¹⁸⁶ Böylece sanatın yaratım alanını rahatlatabilecek olan üçüncü – uzlaşmacı yönü yaratılır.

Karşıt diskuru ortaya koyabilmek adına modern ve post modern yöntemlerde ironi, parçalara ayırma ile mutlak iyi ve kötü ayrımları yok edilir. Mitsel anlatıyı yeniden kullanma ve eski yazım türlerini romantik geleneğin bir devamı niteliğinde yeniden yazılır. Yeniden yazabilme gücünü kullanarak sanatsal yaratıma devam edilir; kültür dağılmayı deneyimlese de kendi içerisinde bütünlüğü olan otantik kimliğin peşindedir. Bir araya gelmeyecek unsurlar bir araya getirilir. “Çünkü Herakleitos ’un belirttiği gibi: “Benzemeyenler bir araya gelir ve farklardan en güzel uyum doğar ve her şey çatışmayla ortaya çıkar.” Ya da yine, şair Baker’den alırsak: “Aslanların kükremesi, kurtların uluması, fırtınalı denizin uğultusu ve yok edici kılıç, insan gözünün alamayacağı kadar çok büyük olan sonsuzluğun parçalarıdır.”¹⁸⁷

Siyahın ve beyazın arasındaki griler görünür hale gelir; kahramanlık anlatıları ve büyük anlatılar yerle bir edilir. Bunun yerine Dionysosçu bir zihin için önemli olan her bir tane adına yerel olan mercek altına alınır. Karakterlerin varoluşsal problemleri ön plana çıkar ve iç dünyaları dışarıdan bir bunaltı hali olarak ele alınır. Alternatif sonlar yaratarak ucu açık kurgulama yapılır veya kesin belirli bir son yazmanın belirliliğini reddeden bir belirsizlik yaratılır. Böylece bir iddiada bulunmaktan kaçınan öyküler yazılır. Öykü anlatıcısı sınırsızca her şeyi anlatabilme

¹⁸⁶ Hassan, s.102.

¹⁸⁷ Campbell, s. 42.

özgürlüğüne sahiptir. Bununla birlikte bir edebi eserin veya herhangi bir kurgunun-
anın üç farklı sonu alıcıya sunulabilir.

Buradaki amacın tam olarak ne olduğunu saptanmayabilir; fakat yorum sanatını paramparça hale getirir ve zorlama yorumların varlığı hem görülebilir hem de zorlama yorumlar kendisini ifşa edebilir. Eagleton' a göre post modern yazımın kurallarını "belirsizlik" belirler: Başlangıçları ve belirli sonlar yoktur; tersine çevrilmeyecek hiçbir sıralama, size hangisinin daha önemli ya da önemsiz olduğunu söyleyecek metinsel "düzeyler" hiyerarşisi yoktur.¹⁸⁸ Çünkü ihtimallerin çokluğu söz konusudur. Bunun üstesinden gelmek için yoğun bir şekilde kendisinden önceki eserlerden alıntılar, parçalar ekleyerek pastiş yöntemi kullanılır ve arayış devam eder.

*"Bununla birlikte post modern eleştiri ve yazarlar yapı bozumu adı verilen yöntemi uygular. Yapı bozum (deconstruction) karşıtlıkların kısmen altının oyulmasının veya karşıtlıkların metinsel anlam süreci içinde birbirlerinin altını zaten oyduklarını gösterilmesini sağlayan eleştirel addır."*¹⁸⁹

Ayrıca buna benzer olarak da kes – yap oluşturma yoluyla bir araya gelemeyecek kutuplar bir araya getirilir. Bilincin krizine işaret eden dağınık, sisli rüya atmosferi kullanılır. Bu sebeple metafor ve sembol kullanımı çok yoğundur ve sonsuz yoruma açıklık yaratılır. Sonsuz yorumlarla ortamı dağıtmak için zamanda sıçrama yöntemi kullanılır. Geçmiş, gelecek ve şimdi hepsi aynı anda bir aradaymış gibi kurgular yaratılmak suretiyle algılanan gerçekliğin ötesine geçilme çabası görülmektedir. Post modern yaratıma göre bütün edebiyat "metinler arasındır", dolayısıyla özgül bir yazı parçasının açık seçik tanımlanmış sınırları yoktur: Yazı sürekli olarak yok olma noktasına yönelen yüzlerce farklı perspektifi üreterek etrafında kümelenmiş eserlere taşar.¹⁹⁰

Popüler kültür eseri olabilecek bir metnin içerisine klasik bir anlatı yerleştirilerek hem klasik olan baş aşağı getirilir hem de kanon olan parçalarına ayrılarak kültür tarihinin seçkinciliğinin eleştirisi yapılabilir. Artık sanat üst ve

¹⁸⁸ Eagleton, Edebiyat Kuramı Giriş, s. 149.

¹⁸⁹ Eagleton, Edebiyat Kuramı Giriş, s. 144.

¹⁹⁰ Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı Giriş**, çev: Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 2011, s. 149.

seçkin kültürün aracı olmaktan çıkmalıdır düsturuna sahiptir. Bu yüzden tragedyanın yeniden yazımı ve mitin geri dönüşü ele alınır.

Kahramanın serüvenine işaret eden çalkantılı dünya dışarı vurma ihtiyacı yükselir. Bu yüzden tüm uç noktalarda dolaşan eserler; aklın olmaz dediği konuyu, yapıyı ve anlamsızlığı alıcının önüne koyar. İhab Hassan şu şekilde ifade eder:

*“Boşluk seni korkutur gözlerini kocaman açarsın. Kocaman açılmış gözleriyle gözleriyle post modern ruh her şeyi görür ya da hiçbir şeyi. Her şekilde görür, bu ihlal edilmiş varlık edebi formlarının trajedisine yol açar ve taarruza bir son verme cesaretini gösterir. Bu aynı zamanda Orfik bir gizemdir insan iyi olur bilincin sessiz kefaretidir.”*¹⁹¹

Dionysos’un sahnesine çıkmış Apollonik formların gösterisini ele almak kültürel parçalanma için bir çözüm ya da uzlaşma noktasıdır. Bu yüzden eski bir kaynak olarak tragedya türüne sinemada dönüş yapılmaktadır.

*“Apolloncu bakış açısı geniş ve soyuttur, yalnızca tarihsel bağlantılarıyla ayırt eder; Diyonizyak duygu, nerdeyse anlayışsız olsa da duyumsaldır yalnızca bölücü ana dokunur. Bu yüzden post modernizm, bu iki tanrıya defaten yalvararak çift yönlü bir bakış açısıyla ilgilidir. Benzerlik ve farklılık, birlik ve parçalanma aynı soydan gelme ve isyan şayet tarihle uğraşıyorsak bunların hepsi onurlandırılmalıdır.”*¹⁹²

Bu yüzden Dionysosçu istek sadece oluş halidir; oluş halinin kudretiyle yaşamı çöplüğe dönüştürmek ve çürümesin diye kötücülü oynamak değildir. Posr modern parçalı ruh haline rağmen devam eden trajik hazzı durumunda Dionysosçu sanat ve sanatın içindeki Dionysosçu öz dönüşürken, dönüştürendir. Sinemada tragedyaya ve mitosa dönüşle birlikte parçalanmış birey bütünlenmenin yollarını aradığını söyleyebiliriz. Böylelikle Modern koşullarda sahip olduğu araçlar, teknik uzmanlıklar ve eğlenme yöntemleri yardımıyla erginleme törenlerini gerçekleştirebilecek bir yeni alan yaratır.

¹⁹¹ Hassan, s.296.

¹⁹² Hassan, s.315.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMA VE MİTOLOJİ

Bu bölümde sinemada mitolojik unsurların kullanılması bağlamında tragedya türüne dönüş incelenecektir. Kültürleşme sürecinde insan hayatta kalabilmek için mitolojik bilgiyi aktarmaya devam etmekte ve zamanına uygun bir şekilde alanlar geliştirmektedir.

4.1. MİTLER VE RİTÜELLERİN ANLAMI

“İnsanoğlu en başından beri mitler yaratmıştır. Arkeologların ortaya çıkardığı Neandertal insanının gömütlerinde silahlar, aletler, kurban edilmiş hayvanların kemikleri bulunmuştur, bunlar gelecekteki dünyanın kendi yaşamlarına benzediğine inandıklarını anlatır”¹⁹³ Mitler mistik, kozmolojik, psikolojik ve toplumsal işlevlere sahip bireye erginleşme – erme yolunu gösteren kaynaklardır. Yaratımın ortaya çıkışını anlamlandırmak için aktarılmaktadır; bu anlatılar yoluyla kutsal olana bağlanılarak kozmosla ilişki kurulur. Geleneklerin aktarımıyla toplumsal düzenleyici bir niteliğe sahiptir. Böylelikle bireyden kolektife veya kolektiften bireye bilgi akışı sağlanır. “Mit sözcüğüne yüklenen anlam kurmaca ve hayal anlamına geldiği gibi özellikle etnologlar, toplumbilimciler ve din tarihçileri arasında yaygın olan “kutsal gelenek, en eski vahiy, örnek gösterilecek model” anlamında da kullanılır.¹⁹⁴ Bununla birlikte yaşamın anlamlandırılması için oluşturulduğundan esasında ilkel insandan bu yana hayat pratiği içindedir.

Mitlerin özellikleri bu sebeple ilksel olanı açıklamaktan ziyade anlamlandırma çabasıdır ve yorumlama sanatıyla anlaşılabilir. Bu yüzden mitoslardaki örüntüler yorumlamaya açıktır ve yorum sanatına hakim olmayı gerektiren performans alanı olarak ritüeller aracılığı ile aktarılırlar. Bunun yanında mitos ve ritüeller, ilksel korkuları, heyecanları ve yaşanmışlıkları göstererek nasıl hayatta kalınacağını öğretir. Bu ritüeller dini, bereket, erginleme, kutlama, uğurlama, başlatma, evlenme törenlerini gibi önemli görülen durumlarda gerçekleştirilir. Çünkü

¹⁹³ Armstorg, s. 7.

¹⁹⁴ Mircea Eliade, **Mitlerin Özellikleri**, çev. Sema Rıfat, Omnia Reklamcılık ve Yapımcılık, İstanbul, 2001, s. 9.

ilkel toplumdan bu yana günümüze kadar mitlerin ve ritüellerin aktarımını yapan bakış açısına göre her şey kutsaldır, hiçbir şey aşağılık değildir. Her eylemin — yemek, içmek, toprağı sürmek, dövüşmek— kendine özgü bir yolu yöntemi vardır ve bu gündelik ve herkesin yaşayabileceğı durumlar belirli bir ad konunca kutsallaşır.¹⁹⁵ Böylece topluluklar belirli gün temsilleriyle haller arası eşik atlayarak, kaostan kozmosun düzenine geçiş yaparak kozmik ritim ile bütünleşmeye çalışırlar. “Yani, insan düşlerinde akıl yürüttüğü gibi akıl yürüttü uyanık olduğu binlerce yıl boyunca. Düş bizi insan kültürünün erken devrelerine geri götürür ve onu daha iyi anlamamıza yardımcı olur”¹⁹⁶

Bunun yanında sağaltım, doğurganlık, doğum, tarımsal etkinlikler, gibi durumlar üzerinden kozmosun yaratım gücüyle insan arasındaki bağ hatırlanır ve bu bağlantı bilgisi tekrarlanarak yaşamın devamlılığı için aktarımı yapılır.¹⁹⁷ Ritüeller sırasında bütün parça ilişkisi bağlamında kargaşa yeniden canlandırılır ve ritüelin sona ermesiyle kozmosun düzeni ve dengesi hatırlanır. Böylece nesiller arası sürekli devam eden bir bilinçle yaşanan duygu değişimleri ortaya çıkar. Tanrılar başlangıçta ne yaptıysa onu yapmalıyız. Tanrılar böyle yaptılar; insanlar da böyle yapacak¹⁹⁸ şeklinde gelişen bir anlayışla kutsal olan oynanır. Düzeni olan bir kargaşa ya da kaostan düzen yaratmak üzere; her yeni bir hale geçiş anında ve yenilenmesi gereken yapılarda bu oyunlar tekrarlanır. Bunun yanında kökene dönme yöntemiyle hayatta kalma bilgisi zorluklardan geçmesi koşuluyla yeni yetmeye inisiyasyon aracılığıyla verilir. “Kökene dönüş” yeni bir doğuşu hazırlar, ama fiziksel doğuşu yinelemez. Gerçek anlamda mistik nitelikte, tinsel türden yeniden doğuş söz konusudur, bir başka deyişle, yeni bir var olma biçimine açılma vardır.”¹⁹⁹

Böylece yeni yetme dünyayı kavrayış bağlamında olgunlaşarak – kaostan kozmosa geçiş yaparak – olgunlaşacak ve o da aktarım bilgisinin taşıyıcısı olacaktır. Dionysos ve doğa tanrıça kültlerinin geçerli olduğu ve aktarıldığı dönemler de Antik Yunan’da erginleme törenleri gerçekleştirilirdi.

¹⁹⁵ Elliade, s. 87.

¹⁹⁶ Friedrich Nietzsche, Human All too Human. Cilt. 1 Aktaran Joseph Campbell. s.13.

¹⁹⁷ Mircea Elliade, **Ebedi Dönüş Mitosu**, Çev. Ümit Altuğ, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1994, s.38

¹⁹⁸ Elliade, Ebedi Dönüş Mitosu, s.36.

¹⁹⁹ Mircea Elliade, **Ebedi Dönüş Mitosu**, çev. Ümit Altuğ, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1994, s.94.

“Erginlenenler teleios yani eksiksiz ve yetkin olarak tanımlanırdı; aynı terim evlilik konumuna gelmiş olanlar için de kullanılırdı. Teleios’un birincil anlamı “tam-gelişmiş” ya da “olgun”dur. Dolayısıyla erginlemenin ve evlenmenin ergenlikte yapıldığı zamandan gelmektedir. Erginlenme törenleri kaostan kozmosa geçiştir. Kahramanca ve tehlike dolu yolculuklar; labirentlerdeki gezintiler, kendi benliğine, varlığının “merkezi”ne giden yolu atayan kişinin karşılaştığı zorlukları deneyimletir.”²⁰⁰

Ne kadar zahmetli olursa olsun erginleme törenlerinden sonra elde edilen düzen tüm yaşam gözden geçirilir. Bu yüzden yaşama anlam ve değer kazandırması açısından mitlerdeki anlatı insanlık için süreklilik arz eden bir model oluşturmaktadır. Öte taraftan insanlık tarihinde Mitostan Logosa geçişte veya kültürleşme süreci hızlandıkça, mitos için logostan çıkmamış olduğu düşünülen ilkel ve gerileyen tanımlaması yapılmaktadır. Oysa mitler veya mitosun içerdiği konular her zaman insan psikolojisinde bilinçdışına tekabül eder. “Mitos yoksa her kültür sağlıklı yaratıcı doğa gücünden yoksun kalır: ancak mitlerle çevrili bir ufuk, tüm bir kültür hareketinin bütünlüğünü kurar”.²⁰¹ Nietzsche’ye göre: “Cansızlar arasında geri dönmeyi bir gerileme değildir. Ölüm yeniden yorumlamalıdır ki kendimizi edimsel olanla ölümlerin dünyası ile uzlaştırabilelim. Doğayı sevmek ölü olana saygı göstermektir.”²⁰²

Bu bağlamda mitos ve ritüeller aracılığı ile ortaya çıkan kargaşa hali; logosu öne çıkardıkça ihmal edilen tarafın kendisini görünür kılması bağlamında yaşanması gerekenlerdir. Mitos ve ritüellerin uygulama alanı araç haline gelerek kozmik uyum ve düzen amacı unutuldukça insan kaynağından savrulma ve dağılma hali deneyimler. Apollonik kafanın içinden çıkan kehanet yapma, hayal gücü; dinleri ve mitolojiyi üreten bir yetenektir. Bu yüzden hali hazırda Apollonik yetiler kullanılarak üretilir.

“Öte yandan mitlere dayalı düşünceye günümüzde iyi gözle bakılmaz; akıldışı ve zevkine düşkünlük olarak kabul edilip göz ardı edilir. Ancak bilim adamlarının yeni bilgilere ışık tutması ve etki gücümüzü sınırsız kılan teknolojiyi üretmesi de hayal etme yetisiyle ilintilidir. Bir zamanlar yalnızca

²⁰⁰ Thomson, s. 156.

²⁰¹ Nietzsche, s. 153.

²⁰² Nietzsche, **Nachgelassene**. Fragmente. 1880 – 1882. aktaran, Graham Perks, “Ölüm Ve Ayrılma”, Ölüm ve Felsefe, editors. Jeff Malpas ve Robert C. Solomon, çev. Nur Küçük, İthaki Yayınları, İstanbul, 2017. s. 167.

mitler dünyasında yaşanabilen uzaya yolculuk, ayda yürümek, bilim adamlarının hayal gücü sayesinde gerçekleşmiştir.”²⁰³

Mitosun ve ritosun dönüşü veya yeniden uygulanması ya da yeni duruma applike edilen eskinin bilgeliği ise savrulmamak ve devam edebilmek için bizi köklerimizde buluşturur. Bu noktada yeniden yaratım gücünü kullanmak isteyen sanatsal düşünce ortaya çıkar. Bu bağlamda sanat eserleri de teknik etkinlik gibi mitolojik düşünceden ve ritüellerden beslenir; ata bilgisinin geleceğe aktarımı sanat eserini ortaya çıkarır. Çünkü yaşama dair gizemli olanın çözülmesi için ipuçlarını taşıyan mitos ve ritüeller ile sanatsal ürün üzerinden yeni hafıza yöntemleri geliştirilir. Böylece geçmiş ve geleceği ortak paydada buluşturan yeni hayatta kalma sistemleri oluşturulur.

4.2. SİNEMA VE TRAGEDYA İLİŞKİSİ

Sinema filmlerinde tragedya metinlerinde ve sahnelemelerinde olduğu gibi psikolojik, kültürel ve sosyolojik çözümlemeler üzerinden insanın ruhuna ve dünya üzerindeki anlamına dair bilgilerin aktarımı yapılır. Sinema filmlerindeki anlatıları sembollerle kendisini açan mitosların devamı olarak görebiliriz. Tragedya türünün ortaklaşa bir ürün olmasının yanı sıra Apollo ve Dionysos dinlerinin yılın belli zamanları birleşerek kehanet çıkarmasındaki gibi sinema sanatı hem teknik hem içerik olarak bir birleşme haline tekabül eder. Sinema sanatının kamerası kültürün dağılmasını çekerek onu analiz ederek ve parçalarına ayırarak anlamımıza yardım eder; böylece ona aktarılan büyüsünü gerçekleştirir. Bu bağlamda sinema bilicilik yapmak ve yönlenmek üzere Delphi’ de kullanılan uçayaklı kurban sehпасına, birleştiren kaynatan - tören kazanına benzerlik gösterir diyebiliriz. Ayrıca Apollonik biliciliğini yaparak geçmiş – gelecek arasındaki köprüyü sağlayabilmek adına Dionysosçu özünü kullanır. Sinema izleme ve hikayeye kendini kaptırma bir gönüllülük halidir ve değişim için kurban olmayı anımsatır. “Apollo tapınaklarında kehanet yapabilmek için seçilen kurbanlık hayvanın “gönüllü” ölümü ile uçayak üzerindeki kazanın işlevi arasında bir bağlantı vardı. Çünkü geleceği gösterecek,

²⁰³ Armstorg, s. 42.

şekillendirecek ve yaratacak olan kehanetin varlığı, zalim bir ölüm, yani Dionysos'un yeniden parçalanmasını gerektiriyordu. ”²⁰⁴

Diğer bir deyişle sinema sanatı da mitlerin ve söylencelerin yaptığı gibi bireylerin gözünden yansıyan göstergeler aracılığı ile toplumsal olayları aktarır. Tekilden bakıştan çoğula ve çoğul bakıştan tekile doğru sonsuz bir akış ve yorumlama hali söz konusudur. Böylece drama sanatının ve özellikle tragedyaların seyirciyi ruhsal olarak dönüşüme uğrattığı gibi sinema filmleri de içine çektiği kurgu dünyasıyla aynı dönüştürücü güce sahiptir. Bununla birlikte oluşturulan hikâye anlatıcılığının büyüleyici etkisi zamanına göre ortam değiştirerek devam etmektedir. Bu durumda büyülu hikâye anlatıcılığı ile devam eden sanatsal yaratım gösteriyor ki mitos geride bırakılan bir sistem değildir; aksine sürekli hareket etmektedir. Sinema yönetmeni, çektiği filmler ile bilinçdışına ait görülmeyen ve görmezden gelinen, gündelik hayatta çelişki yaratan unsurları yüzeye sondajlama işlemi yaparcasına çıkarır. Aynı zamanda Apollonik düş âlemini kullanarak kültürün fantezilerinde takılı kaldığı dönüştürmesi gereken noktaları yansıtır. Çünkü düşler âleminde zamansız ve mekân yoktur. Apollonik kehanet yeteneğini kullanırcasına yönetmen düşlediği bir yaratımı somutlaştırır; “arketipal (ilk örneksel) varlıklar olan atalar yaşar, insanoğluna yaşamak için gerekli olan avcılık, savaş, seks, dokumacılık ve sepetçilik gibi becerileri öğrendiği ataları ile iletişime geçer.” ²⁰⁵ Böylelikle diğerlerinin de hem ortak hem de kendi bireysel düş âlemiyle bağlantı kurmasına yardımcı olurlar.

*“Sanat eserleri, insanlara dünyayı farklı anlamayı öğretir; kendi yüreğimize nasıl bakacağımızı ve kendi çıkarımızın ötesinde bir bakış açısından dünyamızı nasıl göreceğimizi gösterir. Eğer profesyonel dini liderler bizi mitolojik inançlar konusunda eğitemezlerse, belki sanatçılarımızla yaratıcı yazarlarımız din adamı rolüne soyunup yitik ve hasarlı dünyamıza yepyeni bir iç görü getirebilirler.”*²⁰⁶

Tiyatro sanatı köken olarak birlikte zaman geçirme ve bu birliktelik sırasında hikâye anlatıcılığı yöntemiyle hayatta kalma bilgisinin aktarılmasıyla ortaya çıkmıştır. “Tiyatronun kökenlerine inmek istediğimizde, ilkel kabillerin av

²⁰⁴ Kerenyi, s.218.

²⁰⁵ Armstrorg, s. 36.

²⁰⁶ Armstorg, s. 37.

oyunlarına kadar bir yol izleriz ve karşımıza ilkel insan ateş başında geçirdiği gece vaktini ertesi günü yaşayabilmek, atlatabilmek ve hayatta kalabilmek adına bir büyüsel ayin gibi kullanışı çıkar”²⁰⁷ İnsanlık totemci klanlardan bu yana ateş başındaki gölge oyunlarından ortaya çıkmış ve evrimleşmiş taklit etme oyunlarından sinema sahnesine kadar hikâyelerini etkili bir biçimde anlatma yollarını aramaya devam etmiştir.

Klasik anlamda seyretme, özne ve nesne arasında belli bir mesafeyi koruyarak mümkündür ve müdahale ederek sınırların aşılması Apolloncu olana uygun değildir. Çünkü Apolloncu idealde mesafenin hiçbir surette aşılamayacağına dair vurgu vardır. Bu sınırın aşılması bir fantezidir. Fakat bu fantezi hali kültürün yanlıgısı ve dağılma halini – kargaşa halini toparlayamamasının ıstırabıdır. Yaşamın döngüsünde her sınır geçici bir süreyle sınır olarak kalabilir. Bu bağlamda anlatılan mitos veya hikâye, geniş kitlelere açılrsa da açılmasa da izleyen bir gözün karşısında bile yaşanan etkileşimle tekil gözleri besleyen diğer gözlerin yorumuyla karşılaşacağından pek çok gözün birbiri sınırı üzerinde aştığını söyleyebiliriz.

Antik Yunan tragedyalarının olgun bir tür olarak kabul edilmesiyle birlikte kültürleşme süreci içerisinde, büyük kitlelere aktarılan bir kurgu içerisinde birleşmiş mitoslar ve ritüeller için seyircilerin oturduğu mekâna seyir yeri anlamına gelen theatron denilirdi. Bu sözcük görmek anlamını veren *theasthai* kökünden türemiştir. Apollonik organlar olan göz ve beyin ile hem kurgu içinde kendini kaybederek bilinçdışına ait izler sürülür hem de bilinçli bir eylem ile bu ayinsel anlatının karşısında oturulur. Diğer bir deyişle izleyici hem dışarıdan bakan her şeyi izleyen gözü ile tanrısal bir konumdadır hem de orada yaşananları, mesajları ve duyguları alan edilgen bir yapıdadır. Bu yüzden Dionysos’ un sahnesindekileri izlemek çoklu perspektifler üzerinden mümkündür.

Günümüzde sinema ve diğer sahne sanatlarına dönüşen Dionysos’ un Antik sahnesi bilinmeyenleri ve gözlerle gündelik hayatta görülüp de farkına varılmayanları görmeye ve göstermeye dayalıdır. Bu yüzden köken olarak sahne ve görsel sanatlardaki Apollonik göz, mitostan ve geçmişten ayrılmak yerine; sanatsal yaratım ve aktarım içerisinde Dionysos’ un içeriğini; sahne açtığı geçmiş-gelecek bağının ya da döngünün bilgisini anlamak için kullanılır. Sinema sanatı, yönetmenin

²⁰⁷ Paksoy, s. 14.

ve ekibinin onlara gösterilen dünyayı izleyen ve kurgulayan göz ile teknik bir boyutta üzerine çalışarak etkili bir Dionysosçu sahne yaratır diyebiliriz.

Film, yaratım sürecinden izlendiği son ana kadar Apolloncu tekil bir gözden diğer bir tekil göze hitap ediyormuş gibi değerlendirilemez. Birçok gözden geçer ve yaratımında sonra da birçok perspektifin önüne çıkar. Çünkü sinema filmi yaratım süreci bağlamında sadece yönetmenin gözünden çıkmış olarak düşünülse de pek çok gözün üzerine yönlenmesi sonucu çalışarak ortaya çıkan sahnelerin birleştirilmesine tekabül eder. Birleştirilen bu sahneler yeniden dağılmak üzere yayınlanır. Böylece pek çok göz bu sahneleri parçalayarak yeniden yorumlar ve bu yorumlar hem göstergeler boyutunda belli bir ortak dile bulmaya tekabül eder hem de her bir izleyici kendi yaşantısına ve geçmişine göre yorumladığı ve algıladığı için içsel dağılma devam eder. Ortak payda birçok gözün üzerinde olduğu ve yorumladığı filmin ve kurgunun kendisidir. Sinema filminin perspektiflerin birliği oluşu bağlamında izleme - izlenme özellikleri ile Dionysos'un döngüsüne ve toparlanan – dağılan kimliği ile benzeşme gösterir.

Bunun yanında tek bir göz olarak kabul ettiğimiz yönetmenin gözü de pek çok başka ve ondan önceki yaşayan gözlerden etkilenmiştir. Hikâye anlatıcısı olarak yönetmen, tıpkı bir ayinle ilgili şamanı gibi veya antik zaman tragedya şairi gibi düşünde yarattığı ile ona aktarılan bilgiyi birleştirir. Bir kurgu ve senaryo oluşturma yoluyla kendi çekim tekniklerini ve özgün yorumunu katarak kendisinden önceki sanatçılardan ve atalarından, ona geçeni yeniden canlandırır. Bu canlandırma ve tekrarı, ister sinema perdesi ister herhangi bir ekran üzerinden, görsel ve işitsel elementleri kullanarak diğer bağlantıda olduğu ve kozmosun parçası olan izleyiciye aktarır. Böylece sinema sanatı etkili bir biçimde geçmiş, şimdi ve gelecek zamanın birleştiği bir uzlaşma ve yeniden yaratım alanı olur.

Klasik film gösterim alanı olarak sinema salonu karanlık ortamı ve dar koridorları ile yeniden doğma ve sürekli parlayan perdesinden akan gösterge veya sembollerle gizemli bir topluluğa inisiye olma tören alanı benzeri şekilde dizayn edilmiştir diyebiliriz. Bununla birlikte karakterlerin, psikolojik olarak izleyenlerin gölgelerini yansıtmasıyla belirsizliğin olduğu ve bu belirsizliğe kendini bırakabilmeyi gerektiren bir alandır. Post – modern dönem olarak kültürel dağılmanın yaşandığı bilginin ve sembollerin gizlenmeden aramızda dolaştığını

gördüğümüz bir zaman içerisindeyiz. Erginlenme ritüelleri belirlenmiş alanlar ya da sinema salonu dışında da istenilen yerde odaklanma yoluyla iletilen görüntünün etkisi altına girilebilmektedir. Diğer bir deyişle filmin sinema salonu dışında izlendiği ortamlarda görüntülere odaklanma sonucu, transa geçme – kendinden, kendi gözünden geçme ve kişinin gözüne aktarılan diğer gözlemlere ve perspektiflere açılma etkisi sürecektir. Çünkü eskisinden daha yoğun bir biçimde kendisini gösteren bir dağılma ve Dionysosçu öze dair bilgilerin kolayca aktarımı söz konusudur. “İletişim, sanat ve ifade tekniklerin gelişmesiyle, çoklu aktarım olarak gözlenen olgu kitleleri genişletmektedir. Kitlenin mesajı ulaşabilmektedir.”²⁰⁸ Bu yüzden Apolloncu teknik her zaman tarafsızdır. Tekniğe bir taraf gibi yaklaşmak ya da Apollonik olanın her şey olduğunu iddia etmek bir ifadesizlik halidir. Çünkü kültürel dağılma ve çeşitlilik düzleminde, fikir ve ifade özgürlüğü doğal bir hak olmaktan çok ortak bir ihtiyaçtır. Sanat eserleri bu ihtiyaca uygun olarak anlayış ve ortak payda vurgusu yapar. Kitlenin veya kolektifin faydasını düşünen yaratımlara ihtiyaç vardır. Esasında kitle kelimesi modern zamanda iş gücü olan insanlar ya da “ayak takımı için kullanılan yeni bir sözcüktür. Nüfusun sanayi şehirlerinde toplanması, süregelen kentleşme, genel nüfustaki artış makine üretimin zorunlu kıldığı bir kitlesel yığılmaya sebep olmuştur.”²⁰⁹ Bununla birlikte Modern zamanla birlikte başlayan kitlelerin yığılması hali; post modern zamanla birlikte genişlemeye ve iç içe geçmeye doğru değişim göstermiştir. Yığılan kitleler daha fazla kümelenme halinde ve kapalı yapılara hapsedilememekte yayılmaktadır. Bununla her türlü yığılma halinin sonucu olarak kitleler, birlikte reaktif olma bağlamında sürü psikoloji kavram ile günah keçisi seçme - seçilme eğilimleri artmıştır. Bunun dışında daha çok korunaklı yapı arayışına girilmiştir. Fakat yığılmanın ve kültürel merkezlerin beğenileri ve tepkileri de alt üst olmaktadır. Bu yüzden bu dağılma halinde bayağı beğeni ve üst sınıf beğenisi olarak nitelikli beğeniler iç içe girmiştir; bu iki kutbun dışında kitle gözlemcisi olarak kalan ve dağılmayı gösteren eserler oluşmuştur. Hem nitelikli bir eser Apollonik bir stilize edilmişlik veya entelektüel alt yapı sunarken; diğer taraftan kitleleri yığın haline getiren bakış açısını eleştirerek bunun kolektife getirdiği zararı eleştirir ve kültür eleştirisinde bulunur.

²⁰⁸ Williams, s. 443.

²⁰⁹ Williams, s. 444.

Williams'ın da ifade ettiği gibi Dionysosçu bir birleşimde ve bunun için yaşanan trajik dağılma hallerinde kitlelerin esasen olmadığı anlaşılır. Bu noktadan itibaren yalnızca insanları kitleler olarak görme şekli vardır. Koşullar dağılmaya sebep olabilir fakat aynı zamanda görülmese gereken üzerimizde yarattığı bireysel ve kolektif değişimlerdir; Kentsel toplumda bu görme şekillerini besleyen sayısız vesile bulunur.²¹⁰Yeni iletişim araçları çeşitlenerek büyük bir teknik ilerlemeyi temsil ediyor. Fakat Apollonik teknik Diyonizyak oğulculuk ve mitin bilgisinin aktarımı için zamanın ruhuna uygun bir gelişme göstermektedir. Çünkü iletişim araçlarının çoğalmasıyla daha ucuz bir şekilde dergi, kitap, radyo, sinema, televizyon programları, internet yayınlarının sayısı her birey başı kadar çoğalmıştır. Bu bağlamda Dionysos ayınlarındaki kendinden geçme ve aşkınlık hali ile tanrısal ilhamla diğerleri ile özdeşleşme istenilen her yerde filmler ve diğer sanat eserleri aracılığı ile sağlanabilir olmasının n açılmıştır.

Odaklanma halindeyken film, Apollonik biçimde düzen ve örüntü arayan bir organ olan gözlerle takip edilmektedir. Ustaca manipüle edilmiş görüntü parçalarının bir araya gelmesinden oluşan bir filmin aktardığı ileti, insan gözünün ve aklının odağını talep ettiği için kolektif bilindişından akan dönüştürücü bilgiler ve gizemin sembollerle aktarılması ve açığa vurulması günümüzde her yerden ulaşılabilmektedir. Büyülü olana ve tanrısal ilhama kolayca her yerden ulaşım, modern –post modern zamanın getirisiidir. Aynı zamanda bu ulaşılabilirlik durumu geçiş dönemlerine özgü, hayal kırıklığının ve büyünün bozulmasına tekabül ettiği gibi saklanan ve aktarılan gizemlerin açılmasıyla insanın kendi iradesini kullanarak, nesnelerin ve öznelerin özündeki bilgiyi görmesi hile araçlarının ötesinde Apollonik tarafını kullanabilmesine ve ona aktarılan iletilerin niteliğini anlamasına da yardımcı olabilir.

Görme eylemi, erginlenerek dünyayı başka gözlerle görebilme aşamasını yarattığından mitosun aktarımı bağlamında dönüşme ve değişme için önemlidir. Antik Yunan'da görmüş olma ve görme, Eleusis gizemlerinde inisiye olmayı anlatmak için kullanılırdı. “Gizemler yeni gelene gösterilir ve inisiyelere gösterilen şeyler sayesinde gözlerin aılması sağlanırdı. Tanrıyı bulanların sonsuz mutluluğa erişmesi için gözü gören özneyi gerektiğine inanılırdı ki bu anlayan ve gören zne

²¹⁰ Williams, s. 443.

inisiye törenleri sonrasında olurdu.”²¹¹ Eleusis ve Orfeusçu gizemlerin ayinleri gibi gözü kullanan ve göze hitap eden sinema filmi de izleyiciye dönüştürücü bir deneyim sunar; Apolloncu bir şekilde bir kitle kontrolü yaratabileceği gibi Apollonik yetileri daha etkili ve Dionysosçu çoğulculuğunu ve bireyliğini anlayabilmek için kitle kontrolünden özgürleştiren bir bakış açıları yaratmaya yardımcı olabilir. Mutlak düzen ve anarşinin yaratım enerjisi Dionysos olunca; gözün kendisini de kapsayandır. Bu durumda Dionysos’ un çoklu yüzlere ve yorumlanma çokluğuna açıklığı sebebiyle sinema sanatı onun çağdaş alanı olması kaçınılmazdır. Çoklu perspektif algısına ulaşabilmek ve ortak payda geliştirebilmek için oldukça etkili bir ritüel alanı oluşturulur. Öte yandan sinema filmini kendi gözlerinden izleyen izleyici bu deneyime girdiğinde hem tek başınadır hem de diğer izleyenler, yönetmen ve filmi hazırlayan ekibin çoğulcu ortamından yansıyan bilgilerle ortaklaşa bir deneyim içindedir. Bu bağlamda sinema sanatı tragedyanın ötesine geçer şekilde Dionysos ve Apollo birleştirir. Çağdaş Dionysos görüngülerini sinema filminde izlemek daha etkili gölge çalışmaları sunabilir. Bunun yanında Tragedya izlerken yaşanan katharsis - arınma etkisinin uyanması sonucu yaşanan yoğun duygular, sinema izleyicisi kendini karakterin yerine koyar ve böylece gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırlar aşılmış olur. Sadece uzak ve geçmişte olup bitmiş görüntüsünü izlediği karaktere ile istese de gerekli mesafe alamaz. Dionysosçu duygular ve kurgunun alt metin olarak hissettirdiği durumlar canlı izlediği tiyatro sahnesi gibi etkisi altına alabilir. Çünkü sinema filminde; ışık, ses, görüntü düzenlemeleri, senaryo, oyunculuk, oyuncunun hazırlanma süreci, yönetmenin yönlendirmesi, görüntü haline getirme, görüntüyü düzenleme gibi Apollonik sınırlar içerisine sığdırılmaya çalışıldıkça üzerine aktarılan deneyim artacaktır. Böylece dar bir alana sığdırılmaya çalışan kompozisyon çekirdek haline gelmiş bir çekim ve manyetik etkiye sahip olacaktır. Apollonik yetiler kullanıldıkça daha çok Dionysosçu çoğulculuk ortaya çıkar ve özdeşleşme süreci ile büyüsü altına alma niteliği oluşur. Çünkü uzaktan verilmek istenen etki için kullanılan göstergeler ve tekrarlar mesafeyi korumak istemeyerek kolektifin bilinç dışına sızmaktadır. Dionysos hem gürültünün ve güçlü dolaysız dağılmaların etkisini verebildiği gibi hem de pantomim sessizliğindeki sinsiliği ve yavaş yavaş nüfus eden sızıntı yolu ile de kendisini gösterebilir.

²¹¹ Kerenyi, Eleusis, s.135.

BEŞİNCİ BÖLÜM

FİLM ANALİZLERİ

5.1. TEOREMA

Yeni Gerçekçilik akımı olarak gösterilen 1968 yılı yapımı film Teorema ile Pierre Paola Pasolini, bir ziyaretçi aracılığı ile kültür kurumlarının ve kendi bireysel dağılmalarını çekmiştir. Çöküş anlatısına içkin olan eleştiriyi kullanarak karşıt diskur olarak kurgusuna yerleştirdiği misafiri hem tanrısal bir varlık hem de baştan çıkaran şeytani bir figür olarak sunar. İtalyan kültürünün pagan kırsal ve de Hristiyan kültürleşme arasındaki deneyimlediği modern dağılan yapısını yansıtır. Modern yaşam birlikte dağılan büyük ailelerin yerini alan küçük burjuva ailelerin kültürel olarak yaşadıkları çıkmazı gösterir. Bunun yanında İtalya bilindiği üzere Kuzey ve Güney olarak ikiye ayrılarak sanayi devrimin etkilerini bariz bir şekilde yaşamaktadır. Bununla birlikte iç çatışmalar, politik diktatörlük yaşamış diyonizyak özellikleri ile ne yapacağını bilemeyen bir yapıda çalkantılı bir tarihe sahiptir. Modern bir sanatçı olarak Pasolini de zamanının ruhunu bir sünger gibi içine çekerek dışarıya yansıtmıştır. Filmlerinde erkek cinselliğini kullanan Pasolini bu filmde de pagan ve Hristiyan tanrısı karışımı bir erkek figür çizmiştir. Bir Batılı düşünüre sanatçıya uygun şekilde anıtlılaşmayı denemektedir. Fakat yarattığı kurgu Dionysos görüngüsü, ona bile izin vermeden onu ve kültürü bağımlılık geliştirdiği hiçlikle baş başa bırakmıştır ki anıtların dışında bir dengeli alan yeşerebilsin. Batı, Yunan ve İtalyan kültürünün beslediği ve beslendiği “anıtsallık” kullanılmıştır. Kültürün ruhsal yaşamında eşcinselliği ön plana çıkarmış oluşunu etkilerini Pasolini sineması içinde de görmekteyiz. Bu eğilimde Pasolini ataları Yunanlılar gibi doğayı sadece üstünkörü araştırmış ve esaslı bir Yunan doğa kavramı geliştirmemiş olduğu için bu filmde yıkılan veya yıkan bir anıt yaratmıştır²¹² Bu karşıt diskur görüngüsü kültürün hem toplumsal hem de Pasoli’nin özelinde anlayan derinlikte ve sakinlikte biridir. Fakat büyük bir yıkım gürültüsüne sebep olacaktır ya da bunun habercisi olan canlılıktır. Pasolini kültürel bağı olan Apolloncu ve Dionysosçu Yunanlıyı da arayan bir arada kalmış modern batılıdır. Pasolini filmlerinde Dionysos şenliklerindeki,

²¹² Fiedel, s.58.

modern insan için kocaman birer muamma olan dans salgınları, kitlesel sanrılar, orji ve orgazmların modern yaşamdaki iz düşümlerini gösterir. Bu çılgınlık halleri Yunanlının ruhsal yaşamında doğallığı anlamaya çalışan bir yapıdadır. Çünkü Delphoi’deki Apollon tapınağının önünde Apollon kültü, tapınağın arkasında ise Dionysos ululanırdı.²¹³ Kültür her iki tarafa da uyan bir arayış haline sahiptir. Bununla ilgili olarak Pasolini bu filmi oluşturması hakkında röportajında şöyle baheseder:

*“Aslında bu ziyaretçinin bir pagan bereket tanrısı olduğunu düşünmüştüm; sanayi öncesi bir tanrı, güneş tanrısı, İncildeki tanrı. Doğal olarak gerçeklerle yüz yüze gelince ilk fikrimden vazgeçtim ve ziyaretçiye bu dünyanın dışından gelen metafiziksel bir görünüm verdim. O, şeytan olabilirdi ya da tanrıyla şeytanın karışımı önemli olan özgün ve karşı çıkılamaz bir şey olmasıydı.”*²¹⁴

Pasolini modern bir şaman olarak ondan önceki atalarının ruhlarını ve kültürün birleşenlerini hissedene ve yansıtan bir yaratıcılığa sahiptir. Bunu destekler biçimde Pasolini film yaratım süreci hakkında yaptığı açıklamalarda bir filmin nasıl olması gerektiğine dair zihninde çakan şimşeklerden meydana gelen fikir kelimelerle ifade edilemez demiştir.²¹⁵ Kolektif mirasa ve psikolojik birikime bir şaman gibi dalarak onu hem bireysel hayatındaki sonucunu hem de toplumsal manzarayı tasvir etmektedir. Onun bu ifadesinden ve tanrı şeytan karışımı olarak ara figür olarak filmin kurgusuna yansıttığı Dionysos görüngüsünü sahneye taşımak istemesi ile yaratım sürecinin oldukça deneysel ve o ana kadar yaşadığı dağılmaları toplayan bir dışavurum olarak gösterebiliriz. Bunun yanında filmin karakterlerinde kendi isimlerini kullanmasını da kendi parçalarını ve modernite krizi karşısındaki iç dağılma hali olarak okuyabiliriz. Filmin ismi:

*“Teori olarak çevirisiyle; bir olay, bir yapı ya da düzenin nedenlerini açıklamak isteyen genel düşünce, görüş olarak teori ya da teorem olarak çevirisiyle kanıtlanabilen bilimsel önerme. Mantıksal usa vurma ile kanıtlanan önermenin veya özelliğın bildirimi”*²¹⁶ anlamına gelmektedir.

²¹³ Fiedel, s.59.

²¹⁴ Bir Pierre Paola Pasolini kitabı, Artun Yeres, s. 69.

²¹⁵ Pier Paolo Pasolini: Salo, ya da Sodom'un 120 Günü Üzerine (1975) - Türkçe Altyazılı (28.05.2019)

²¹⁶ Türk Dil Kurumu, Teorem, <https://nedirara.com/teorem>, 12.10.2020.

Pier Paolo Pasolini filmin ismini teorem olarak seçimi; modern yaşamın hem akıl üstünlüğünü öne çıkaran yapısına hem de manevi olarak cennetten düşüş psikolojisiyle oluşturduğu deneyimsizliğe işaret etmektedir. Öte yandan filmdeki ailenin yaşantısında mantık ve akıl çerçevesine sığmayan olaylar izleyicinin karşısına çıkması bir ironi yaratır. Çünkü kültürün, teori haline getirdiği doğrular hakkında ne kadar yetersiz ve deneyimsiz olduğunu izleriz. Karakterler teori ve pratiği birbirinden ayırması sonucu yaşantıları işlevsiz ve sıfır noktasına dönmek üzere anlamsız bir hale gelir. Sadece teorik – teknik bilgisine güvenen modern birey, doğa pratiğinde her zaman yetersiz kalacaktır. Modern insan hızlı tüketim ve hayatta kalma teorileri üretir ve fakat her günün sonunda varoluşsal bir boşluğa düşme tehlikesiyle yaşar. Çünkü kültür ve doğa karşıtlığını yaratımının önüne koyarak kendi uyumsuzluğunu ve huzursuzluğunu üretir.

Sarsıcı nitelikte filmler çekerek geçmişin, dişilin, dürtülerin bastırılışını hatırlattığı için Dionysos'un etkisinde ve onun dilini konuşur. Fakat bu konuşma Yönetmen için de bastırılmışın geri dönüşü boyutundadır. Çünkü Pasolini, kadınları bir eşcinsel kimliğinin stilize edilmiş gözünden frijit ve kızgın bir dişil olarak gösterir. Pasolini için dişil olan bütünsel değil, kültürün parçaladığı halinde algılanmaktadır. Öte yandan kültürel parçalanmayı çektiği için her koşulda hem kendisinin parçalı kimliklerini hem de kültürün diğer karakterleri nasıl parçaladığını izleriz. Böylece onun dağılma temalı eserleri aracılığı ile hem onun kendi içerisindeki hem de toplumsal yansıma olarak kızgın dişil haline gelen parçaların sesinin duyulması için tartışma konusu açılabilir. Aynı şekilde Misafiri hem şeytan hem tanrısal hale getirirken olduğu gibi dağılma ve geçiş zamanlarında sanatsal üretimlerin, toplumun her türlü perspektifini aktardığını gösterir. Pasolini hem bireysel hem de toplumsal düzeyde yaşanan dağılmayı anlamlandırmaya ve trajik hazzı içerisinde yaratımı seçerek üretmiştir. Toplumsal cinsiyet rollerine ve küçük burjuva ahlakına uygunluk için harcanan çaba, bireyleri kendi otantik benliklerinden uzaklaştırmıştır eleştirisini yapan filmde yönetmenin gözü olarak dağılmanın kendisi olur ve kendisinin de ifade ettiği üzere onun yaratırken tam olarak anlayıp göremediğinin aktarımını yapar. Böylelikle modernite krizi içerisinde dağılma ve dip noktası izlenir ki erginleme törenine gidilecek ivme kazanılabilsin. Bu açıdan ailelerin ve modern bireyin çöküşü temasını göstermesi bağlamında Pasolini modern

dağılmayı gösterirken bir sonraki inceleyeceğimiz filmde Pasolini daha büyük çapta bir dağılmayı ele alarak post modern dağılmayı sahneye taşır.

5.1.1. Bağımlılık ve Dönüşüm Korkusu

Modern insanın içsel güvenlik duygusu zedelenmiştir ve bu yüzden modern toplum kendi ayakları üzerinde duramayan bireylerden oluşmaktadır. Duygusal ihtiyaçları ve talepleri o güne kadar bastırıldığından bağımlılık yapıları oluşturmuştur. Bu yüzden Dionysos görüngüsü olarak gözüken misafirle bağımlılık ilişkisi kurarlar. Film seyirciye, modern insanın ortaya çıkan tanrısal yaratım enerjisi ile kurduğu ilişkinin niteliğinin bağımlılık ve yoksunluk arasında gidip geldiğini gösterir. Karakterler doğaya ve dokunmaya ve kendi iç seslerine yabancılaşmıştır. Hem cinsellik hem de aile içi şefkat gösterimi bağlamında birbirleri arasında yakınlık kurmazlar. Böylece karşıt diskur olarak Dionysos görüngüsünün etkisiyle bilinçdışının cinselliğe ve esasında güce, doyuma, gerçek sevgiye olan açlığı ortaya çıkar.

Gerçekten kendisini doğanın ve yaratım enerjisinin bir parçası olarak görmeyince yaratım enerjisi, Dionysos veya tanrı bir araç haline gelmiştir. Endüstrileşmeyle birlikte fabrikalarda insanları kontrol eden bir toplumda toprak-ana ya da anavatan olarak düşünebileceğimiz doğa ile bağlar kopmuştur. Burjuva ailesi ve fabrika sahipleri toplumun onlara muhtaçmış gibi yaşadığı bir dünya tasavvuru yapar.

Bu onların fantezi - ıstırap modelini yarattığı gibi işçi sınıfı da kendi fantezilerini söyleyemeyecek kadar bireysellikten bir haber şekilde biz bilincinin içinde erir. Trajik kahramanlara özgü bir biçimde isteklerinin doğrultusunda hareket edemeyen karakterleri dağıtan misafir, onları büyümeleri ve olgunluk kazanmaları üzerine terk eder. Dionysos'un dönüştüren rolüyle hatırlatmak istediği kendi içinden büyümeyi öğrenebilmektir. Büyütmeyen bir anne gibi davranan ve kontrol eden modern kültürün aksine Dionysos onlara sevgiye, dokunmaya görülmeye ve duyulmaya olan ihtiyaçlarını hatırlatır.

Öte tarafta karakterler bağımlılıktan kurtulmak için kendilerini manipüle edeceklerine dışarıyı manipüle ederler. Bu açıdan yaşadıkları samimi bir arınma veya

farkındalık değildir. Çünkü bu sahnelerin ardından birbirilerini ve kendi ihtiyaçlarını özgürce karşılayamayacak duruma ve bulantıya saplanırlar.

Klasik Apollonik Batı kültürü ideallerine göre cinsellik ve her türlü dürtüsel eylem belli bir forma sokulmalıdır. İçerisindeki tehlikelerden arınmış hali deneyimlenmelidir. Topluluğun idealleştirilmiş refahı için bireylerin kendilerini ifadesi ve yaşam haklarının önüne geçilir. Böylece korkuları ve kaygıları hiçbir şekilde son bulmaz; sadece burjuva ailesi örneklerinde olduğu gibi güzel evler, toplumsal statüler ve süsler ile üstü örtülen sorunsallar yaratılır.

Teorema'daki toplumun önde gelen burjuva ailesinin portresine bakılarak görülecektir ki kültür, içgüdüsel ihtiyaçlarını bastırma, inkâr etme ve kendinden saymayarak törpüleme yollarına giderek davranmaya kendini zorlamıştır. Bu aile topluma ait hissetmeme yanılıgısına düşmüştür. Ne toplum ile ne doğa ve kendi özgün bireylikleriyle birleşebilmektedirler; kontrolü de ellerinden bırakma korkusu yaşarlar.

Burjuva ailelerinin dışarıdan mükemmel görüntüsünü bu bağlamda değerlendirildiğinde, dışarıdan çatışmasız gibi gözüken mutlu her şeye sahip küçük burjuva dünyasının esasında çok büyük karmaşa içerisindedir. Öte taraftan yıkım anlatısı olarak aile trajedisi büyük yapıların çözülmesi eleştirisi üzerinden arınık ve huzurlu gözükenin ardındakini göstererek topluma bir cesaret ve toparlanma farkındalığı sunmaktadır.

5.1.2. Cinsellik Teması:

Kültür, değişimden ve dönüşümün getireceği belirsizlikten korktuğu için yerin altı, ölüm ve cinsellik gibi konularda da oldukça temkinlidir. Camille Paglia, Cinsel Kimlikler 'de, Cinselliğin daemonik olduğundan ve daemonik olanın içinde bulunan doğa gibi hem kötü hem de iyi olduğunu ifade eder. Toplum tarafından onaylanan ve sevilen taraflar görünürde olurken, travmalar sonucu bastırılmış ve sesi kısılmış taraflar ise saklanarak bir anlamda dış dünyadan kopuk bir halde iç güvenliği sağlar ya da iç güvensizliğe sebep olur. Doğanın döngüsel işleyişi bağlamında bir kere var olan yok olmaz; biçim değiştirerek yeniden gündeme gelir. Böylece bir şekilde varlığını sürdüren cinselliğe – yaşama ve ölüme yönelik

bastırmalar, uygun şartlar söz konusu olduğunda kendisini gösterir; varlığını sürdürmek konusunda doğa ve içgüdüler son derece arsız ve engel tanımazdır. Pasolini, insanın diyonizyak kontrolsüz tarafını kendisinden ayrılmaz parçası olarak göstermek adına kültür eleştirisini cinsellik ve çıplaklık konuları üzerinden kurgulamıştır. Çünkü kültür tarafından birey üzerinde kontrol altına alınan birincil alan cinselliğidir. Cinsellik diyonizyak olanın dışavurumudur ve hem ölüm hem de yaşamın oluşumu olasılığını bir arada tutan bir eylem bütünüdür. Freud'a göre tatmin edilmemiş erotik arzuların yerini suçluluk veya utanç hali alır. Diğer bir deyişle bastırılıp süper egoya aktarılan saldırganlık ve libido suçluluk duygusuna dönüşür. Cinsellik kültür çerçevesi içinde tabularla kuşatılmıştır. Sigmund Freud, 'Uygarlığın Huzursuzluğu' nda şöyle ifade etmiştir: *Ego'nun kontrolünde olmayan serbestçe hareket eden içgüdünün tatmin etmesinin keyfi, mutluluğu frenlenmiş bir içgüdününkine göre çok daha yoğundur.*²¹⁷

Dürtüsel davranışın izi sürüldüğü takdirde trajik düşüş veya trajik suçun kaynağı ortaya çıkar. Bu yüzden eşcinsellik, cinselliğin yaşanamaması, toplumsal cinsiyet rolleri ve doyuma ulaşma üzerinden insanların şefkat ve güven eksikliği vurgulanmıştır. Filmin ortaya attığı fikirde modern insan hayatında cinsellik üzerinden yaşadığı sorunlar gösteriyor ki kültürün ahlaki normları ilkel dürtülere her koşulda yenik düşer. Dürtülerin kontrol altına alınmasında aşırıya kaçmak yıkımla veya varoluşsal sıkışmayla sonuçlanır. Toplumun doğayı bastıran kurallarının ve bireylerin çatışmasında ortama hâkim olan tek duygu mutsuzluk ve durum ise çöküntüdür. Bu sebeple her adım modern insan için hayal kırıklığına sebep olmaktadır. Her bir karakterde tatmin edilmemiş erotik arzular suçluluk veya utanç dönüşmüştür. Arzuları uyandıran bir tanrısallık fikrini öne çıkaran film, aynı zamanda tanrıyla bir olma hissinin erotik bir doyum zemininde yapıldığını göstermektedir. Bu erotik doyum ve arzu ile de ölüme yok olmaya varlığının çözülmesine olan eğilim görülmektedir.

Öte yandan bu eğilime götüren olarak küçük burjuva yaşantısını veya ahlakının kendiyle gurur duyan imajın altında öz-değer eksikliği vurgulanır. Bu duygulanımları kendini cezalandırma izler; toplumun ortaklaşa oluşturduğu sadistçe bastırma eğilimleri sebebiyle bireylerin egoları ise kendilerini cezalandırma yoluyla

²¹⁷ Freud, 'Uygarlığın Huzursuzluğu', s.21.

doymu arar. Nasıl hissettiğinden utanma kültüründe insan duyguları onaylamamaktadır. Pasolini'nin cinselliği, cinsiyet rollerinin kısıtlamalarını ve eşcinselliği göstermesi esasında toplumu en basit ve en zayıf olduğu taraftan eleştirir. Bireyler kabul edilemeyen taraflarını veya arzularını görünür hale getiremez ve göz önünde yaşayamaz. Misafir herkesi cinsel olarak ya da sahip oldukları sınırlardan dışarı çıkaracak şekilde baştan çıkarıp her bir karakterle etkileşime geçtikten sonra ayrılır.

Otantik olmaya yaklaştıkça utangaç olmanın ortaya çıkmasının sebebi toplumsal yargılar altında ezilme korkusudur. Burjuva sınıfı ya da toplumu sınıflara ayırma eğilimi ise bu noktada ortaya çıkmaktadır. İnsanlar ihtiyaçlarını karşılamaktan ve talep etmekten korkar.

5.1.3. Tanrı Misafiri

Çözülmenin etkilerini ele almak bağlamında sembolik olarak yaşamın canlılığını temsil eden Misafir/ yabancı bu ailenin bastırdığı her şeyi uyandırabilecek gücün kendisidir. Dionysos'un çağdaş görünüşü olarak gördüğümüz Misafir, hakikat yoluna çağıran ve kültüre göre yoldan çıkaran kimliklerinin amalgamıdır. Dionysos figürü içsel olarak dökülmeyi tetikler. Kitonyen güçlerin arsızlığını ve cinsel gücü, üremeyi, cinselliğin barındırdığı tekinsizliği de içermektedir. Genel anlamda Misafir çözülmeyi başlatan değil; görmezden gelinen çözülmeyi gözler önüne serilmesine veya için dışarıya çıkmasına yardımcı olandır. Şefkatli gözleri ile onları sevmekten ve onlarla zaman geçirmekten başka bir şey yapmaz.

5.1.4. Odetta

İyi ve kötüyü ayırt edemediği takdirde bilinç uyku halinde veya risk almadan hayatına devam etmektedir. Çünkü korkulardan uzakta korunaklıdır algısı yerleşmiştir. Evin genç kızı Odetta tam da bu hali yansıtır. Odetta üzerinden Dionysos'un görünüşünü okumak daha özeldir. Çünkü Dionysos'un çılgın genç kızların tanrısı olmasından mütevellit, en önemli etkilenen ve analize başlanması gereken odur. Genç kız babasına âşıktır onu güçlü ve güvenilir bulur. Otantik

bireyligine yönelmesi hem babasının güçten düşmesi hem de artık başka bir bedeni gerçekten arzulamaya başlaması ile gerçekleşir. Odetta, ailenin koruyucusu gibi hisseden; fakat ailenin korunaksız ve çaresiz duruma düşme olasılığı olan kişisidir. Bu yüzden kültürün baskıcı kuralları ile kendisini engelleyen Odetta, çoktan değerleri çürümüş veya onun fantezisindeki gibi değerlere sahip olmayan ailesi yüzünden ve babasının hayali ile kendisini engeller.

Cinsellik ve fantezilerde yaşanan çıplaklığın farkını anlayamayacak kadar kültürel illüzyonda esir olmuştur ki üçüncü bir seçeneği kendisine düşünmez.

Kültür cinsellik ve çıplaklık ile seksin ayırımını yapama; hepsini aynı görür. Fakat cinsellik Dionysosçu bir oluşturmaya dönüşüm hikâyesinin bir parçasıdır. Öncelikle bunun yıkılması ve otantik cinsellik keşfine çıkılması gerekmektedir. Bu yüzden iyi ve kötü ayırımını oluşturan id ve süper ego ayırımını ve çatışmasında Odetta, Maenadlar gibi özgürce dağlarda dolaşmaz babasını gittiği her yere taşır. Toplumun genç kadınları büyütmeyen ve işlevsizleştiren bir yapı olduğu anlaşılmaktadır. Odetta' ya cinsel özgürlüğünü engelletecek kadar utandıran sistem ona iki seçenek sunar ya annesi gibi duygusuz ve annelik – dişil vericilikten uzak birisi olacaktır ya da evinde yaşlı babasının annesi olarak fantezilerde ve kendine ait olmayan nostaljide boğulacaktır. Fantezileri babası hastalandığında yıkılır. Ailenin başı gidince ailesi de dağılır diye düşünür çünkü hayatta yaratımdan ve sorumluluk almaktan kaçır.

Odetta, ailesinden ayrı bir genç ve üretken bir kadın olabileceğinin farkında değildir. Genç kıza ilgi gösteren bir genç oğlanın, kızın babasının fotoğrafının defterinin arasında saklı tuttuğunu ifşa edilir. Genç kız babasının fotoğrafı ile baba fantezisi ile yaşamaktadır. Babasının fantezi sebebiyle gerçek hayatta risk almayarak hayatına devam eder. Odetta üzerinden bir başka fotoğraf vurgusu ise bahçede babası ve misafirin fotoğraflarını çekme sahnesidir Odetta böylece iki fantezisini bir karede toplar. Fotoğraf albümlerine bakan olması onun ölümsüzleştirdiği Apolloncu bir sterillik duyarlılık göstererek fantezilerinde acı çeker.

Misafir için partide ona sorulan kim bu sorusunu yanıtlarken bir oğlan diye cevap verirken bakışlarında onu arzulamaya başladığı sezilir. Bu an ergenliğe yeni adım atmış Odetta için değişimin habercisidir; yabancıyı fark eder. Yetişkin odası

olmadığı için henüz daha küçük olan odasına Misafiri davet ettiğinde, onun bacakları arasına oturur. Kendini şu şekilde ifade eder:

“ Seninle tanışana dek normal bir kız sayılmazdım. Gelişinle sonunda hayatıma bir çözüm bulduğumu sandım. Ben erkekler hakkında hiçbir şey bilmezdim. Ciddi bir ilişkiden hep çekindim ve sadece babamı sevdim. Sense buraya gelerek, beni kendine bağladın. Beni sensiz yaşayamaz bir hale getirdin. İsteddiğin bu mu? Seni kaybetmenin acısıyla sana sahip olmadan önce içinde bulunduğum ve varlığıyla bir nebze unuttuğum eski halinden bile çok daha korkunç bir cehennem haline gelecek. Bu mücadelede bugüne kadar hep yenildim! Şimdi beni yine yalnız bırakıyorsun. Yerine kimi koyarım. Başka birini mi bu mümkün mü? Bu şekilde yaşayamam bundan sonra.”

Yaşadıkları durum umurunda değildir onunla görüşmek ister. Kontrolsüzce davranır ve filmin sonunda da tamamen bir kendinde geçme halinde kendinden ve bedeninden vazgeçer. Bu vazgeçiş anında da yine küçük şımarık burjuva kızı gibi davranır. Birilerinden ilgi bekler şekilde yumruğunu sıkarak yatağa kendini bırakır. İsteddiğini elde edememiştir ve bunun üzerinde yaşadığı travma onu hepten katatonik bir hale sokar. Ailede kimse onunla ilgilenmemiştir ve o da aile ilgili fantezilerinin çözülmesi sonucu donuk ailesinin karşısında kendisini dondurmuştur. Kültürün tedavisini veren doktorun yapabileceği bir şey olmayan bir hastalığa yakalanmıştır. Apollonik kültürün yöneticisi babası gibi onun koruyucu meleği olmayı üstlenen bakire de hastalanmıştır. Bu onun karakterinde bir dönüşümü arifesine de işaret etmektedir.

Bir genç kız olarak diyonizyak dinamizminin yerini sabitlik ve katılık almıştır. Ait olamadığı bir düzende devam etmek yerine kendisini kapatır. Hali hazırda kapalıyken bu sefer felaketini fark ederek esaslı bir bedensel kapanış yaşar. Ve onun bu durumuyla ailesi halen ilgilenmemektedir. Logos merkezli batıyı tehdit eden unsurlar Dionysos ve doğaya içkin olan dişiliktir. Odetta, anaerkilden ataerkiyi diğer bir deyişle mitostan logosa geçiş sonrası erillik üstünlüğünü dişil olana kaptırmamak üzere sosyal düzenlenmelerini kurbanı bir genç kızdır. Diğer bir deyişle bu düzenin içine doğmuş ve dişil yönünü kullanamadan kendisini yok edişinin örneğidir. Kültür ve logos merkezli düşünce Odetta'yı fantezilerde yaşayan ve fotoğraf çeken kız imajına hapsedmiştir.

5.1.5. Hizmetçi Kadın Emilia

Küçük burjuva ahlakına özgü, karakterler kendini toplumun çalışan ve emekçi kısmından ayrı hisseder. Hizmetçi Emilia karakterinin varlığı bu ayrımın esasında olmadığını kanıtlar. Burjuva ailesinin yanında çalışırken de ve ayrıldıktan sonra da münzevinin ruh haliyle hayatın şatafatlı tarafından elini eteğini çekmiş bir karakterdir. Emilia dürtüye direnmenin katılaşmış hali ve utancın taşıyıcısıdır. Yaşayan bir ölüden, günahkâr bir azizeye dönüşür. Suratı asık ve ciddi düşüncelere dalmış halini genellikle devam ettirir. Köylü sınıfına uygun bir şekilde emekçi ve çileci bir insandır; dünyevi yaşamı değersiz görüyor bir hali vardır. Bunun yanında inançlı olmasına rağmen kendisine bu dünyayı ve bedensel hazları layık görmeyen biridir. Onun bu hali kültürün onu hapsettiği roldür. O burjuva ailesinin bakıcısıdır. Hatta burjuva ailesinin bebekler gibi ağladığını ve yoksunluk çektiğini düşündüğümüzde o da filmin kadını ve köylüsü olarak Dionysos'a yakınlığı ile kültürün bebek bakıcısı olduğunu söyleyebiliriz. Onun utancı bastırdıklarının gün yüzüne çıkmasından çok kendisine tanrısal dokunuşu yakıştıramamasından kaynaklanmaktadır. Bunu Yabancı – misafir ile arasındaki çekimden ve çekim gerçekleşme sonrası yakınlaşma sahnelerinden anlaşılmaktadır.

Ona ait olan bahçe sahnesinde yabancıya gözünü dikip bakar; fakat bu ondan utanç ve hatta kendisini öldürmeyi istemesine yol açacak bir bakıştır. Yabancı ise onun varlığından habersiz bir şekilde Rimbaud okur. Emilia kutsal kişiye bakarak tanrısal manyetiğin etkisi altına girmiştir. Her bakış Emilia için kutsal bir kaçamak gibidir. Bununla birlikte kendi kontrolünü kaybederek garip hareketler sergilemeye başlar. Günahtan kurtulmak üzere aynaya gidip bakar ve kendisini daha çok sadeleştirir veya basitleştirerek inci küpelerini çıkarır. Tanrısal çekim karşısında günaha girdiğini düşünerek sadeleşirken esasında kültürün onun üzerindeki koşullandırma tabakalarını açmaktadır. Bu esnada Afrodizyak belirsizliğin ve dişiliğin incisi Emilia tarafından reddiye almasının sebebi dönüşüme son bir direnç göstergesidir. Baştan çıkarmadığı düşünülen acılı İsa'ya sığınır. Dağılan maskesi onu panik haline sürükler ve aynada kendini görme ihtiyacı vardır. Çünkü kendinden geçerek daha önce hiç yaklaşmadığı sınırlara hem cinsiyet hem sınıfsal bağlamda yaklaşmıştır. Bu noktada Pasolini, kutsal figürleri eleştirmek yerine onu kullanan

ideolojik tavrı eleştirir; Hristiyan dininin biricikliğini ve gökten inmiş halinin çelişkili oluşunu sunar.

Esasında Emilia uyarıcı etkiler karşısında kendisini tutamaz; çünkü karşısında İsa'nın canlı kanlı hali vardır adeta ve gidip ona dokunma günahına bulaşır. Tanrısal olan çekicilikle bir olma isteği ona öğretilen katı kuralları aşar. Ona bir nevi hizmet ederek bacağına düşen külü temizler. Bu sahne Hristiyan ahlakının devamı ve çileciliğini yansıtan bir sahnedir. Bunun ardından Diyonizyak bir dizginsizlik halinde içeri kendini atar ve kendisini eros thanatos arasındaki gerilimi yaşarken bulur ve intihar etmeye çalışır. İç güvensizlik ve iç çatışma hali hiç olmadığı kadar yükselmiştir. Bunun üzerine tanrısal varlık olarak gördüğü yabancı onun farkına varır. Böylece yabancı konuğun şefkatli kurtuluşunu elde eder. Emilia'nın ruhundaki sızı ve rahatsızlık hissedilmiş ve görülmüştür. Apolloncu bakış açısından görülmeyen veya görülmesinin bir önemi olmayan Hizmetçi Emilia görünür kılınır. Yabancı burada bu huzursuzluğu yatıştırmaya çalışırken hafif alaycı ve oldukça şefkatli gözlerle, ona iyi olup olmadığını sorar. Tanrının – İsa'nın ve aynı zamanda baştan çıkaran dürtülerin birliğinin bir çocuğunu sakinleştirmesi gibi Misafir, onu bu krizden kurtarır ve ölümüne engel olur. Hizmetçi, tanrı inancının kökenindeki erotik çekilimi yaşamıştır ve bunu izleyiciye sergilemiştir. Aynı zamanda doğanın bir parçası ve diğerleri gibi onun da tanrının çocuğu olduğunu hissetmiştir.

Yatağa uzandığında Emilia'nın titreyerek eteğini sıyırması durumu ise Tanrıyla olan birleşme arzusunun devam edişini gösterir. Birincil olarak bunu intihar ederek denemiştir. Çünkü kendisini tanrının dolaysız sevgisine layık göremez ve ölümü dener. İkinci sefer de ise bedenini bir sunakta sunar gibi sunmaya yeltenir. Katı bir halde eteğini sıyırmaya ve onunla erotik bir biçimde ilksel olana dönmeye çalışır. Burada aynı zamanda utanç devam eder; Diyonizyak parçalanmanın performansı olarak hem utanır hem de utanmaz. Emilia bu durumda diyonizyak çarpıntı ile parçalarını keşfeder. Freud, uygarlığın huzursuzluğunda, Emilia'nın ayartılmasına dair durumla ilgili olabilecek şekilde şöyle belirtir: İçgüdüsel dürtülerin tatminine yönelik ayartmalar göz önüne alındığında azizlerin kendilerini günahkâr olarak ilan etmeleri kadar doğru bir şey olamaz.²¹⁸ Böylece filmin sonunda dürtüleriyle savaşan Emilia'nın öz değer sorunu onu ermişlik mertebesine yükseltir.

²¹⁸ Freud, Uygarlığın Huzursuzluğu, s.70.

Daha sonra Hristiyan azizlerinde kendini gösteren mucizelerden gösterir. Hristiyanlıktan önceki pagan figür ile İsa'nın birleşimi bir yabancı ile yaşadığı etkileşim sonucu dönüşen Emilia, kültürün doğa tapımlarına karşı olan düşmanca tavrını sergileyen bir ara karakterdir.

Çünkü Emilia, bunu göstermek için çok uygundur; o bir kırsal kesim insanıdır ve doğa tapımlardan uzaklaşmış ve katılaşmış olmasının kültürel yozlaşmanın vaziyetini gösterir. Arzuların önüne şehirlinin ördüğü duvarları bir köylünün örmesi kültürün tamimiyle yozlaştığını gösterir. Burada kültür eleştiresini gerçekleştirirken burjuva ailesi eleştirisinin de üstüne çıkar biçimde bütünsel bir yaklaşımla durumu ele alınması gerektiği ortaya çıkar. Bununla birlikte yabancıнын ayrılma haberinin gelişiyile başlayan ayrışma sürecinde Yabancıyla birlikte evden çıkan odur. Bu da burjuvaların anlayışı ile onunkisinin farklılığını gösterir.

Emilia 'nın varlığı içe dönmenin, ilksel olanı hatırlamanın doğaya dönmenin ve onu onurlandırmanın kaybolduğu ve dünyanı geri kalanı ile bağlarını koparmak olarak anlaşıldığı sanayi toplumunda - Güney ve Kuzey İtalya olarak ayrılarak son derece belirgin bir şekilde yaşayan toplumda – bu eleştiri ile ideolojinin araya girmedığı şekliyle içindeki ermişi kucaklar.

Kolektif etkilerden, koşullanmalardan sıyrılarak etiketlerin, unvanların iç dünyadaki güvensizliği doldurmak için yaratıldıklarını gösterir. Çünkü doyum sağlama yolu insanlara hizmet olduğu öğretilmiş bir karakterdir. Yabancı - konuktan sonra hayatına anlam vermek üzere doyumun ne olduğuna dair düşünür gibi günlerce köy meydanında ya da bir avluda bir şey yemeden oturur. Aç kalır ve sadece Dionysos'un sarmaşıkgillerinden ısırgandan yemek ister. Şehirde kullandığı saçları ve küpeleri yoktur. Şehirden yanında taşıdığı ağır bavulu ise önemsizleşerek havalanmıştır. Ona burjuva ve şehirli anılarıyla dolu - ve muhtemelen mutsuz anılarıyla dolu - valizinden kurtulması ermiş gibi havaya yükseldiğinde mümkün olur ve sonrasında ise toprağın altı onu bekler. Dionysos'un canlılığı ile artık tanrı gibi olabilen ve aydınlanma yaşayan hizmetçi kadındır. Kendi, özgünlüğünü ve yolunu hatırlamış tek karakter odur. Diğerleri bağımlılık boşluğu ile ne yapacağını bilemez. Emilia, bedeninde ve ruhunda geri dönüşümü deneyimler.

Dionysos tapımlarını yeniden canlandırır şekilde ölüme susamıştır ve kendini geri dönüşeme toprağa yatırmıştır. Misafire gitmemesi için yalvarmadan, kendisi için

yıkım senaryosunu seçer; yabancıнын ve diyonizyak olanın doğasına daha yakın olduğundan o esriklik halinde şifacı ya da ermiş özellikleri göstererek bu kaostan kozmik geri dönüşüme doğru acılı baygın şekilde toprak altına girmiştir.

5.1.6. Evin Babası Paolo

Pasolini, evin babasına, illüzyonlarının kaynağı olarak bu ihtişamlı evi ve içine doldurduğu ailesinin yaşantısının olduğunu gösteren bir oyun çizer. Kendi oğlunun tersine bir yapıda ve etkileyici bir ihtişama sahiptir. Toplumun ve ailesinin başı olan baba, yaşamının aksine hiçbir nesnenin olmadığı çölde anlam arayan bir deli derviş konumuna düşer. Filmin bitişi onun dehşetiyle duyulmayan çılgılığıdır. Kültürün yöneticisi baba çıplak kalmıştır. Yabancı, omuzlarındaki büyük yükü bırakabilmeyi öğrenmesi gereken bu karaktere şifacı ve oğul gibi yaklaşmıştır. Yanılgılarından sıyrılması onun düşüşü gibi gözüксе de esasında serbestçe hareket edebilmesi için kendisini görmesine yöneliktir. Otorite olmasına rağmen hissedememesi ona acılarını verir. Sahip olduğu yaşam ve ailesi ile verici-lütufkâr bir konumda olan evin babası, fabrikasını paylaşım açtığı duyurusu ile film başlar. Pasolini evin babası karakteriyle reis ve yöneticinin vericiliğın lütufkâr ve gururlu bir hale gelişinin çözülmesini gösterir. Bir diğer münzeviye dönüşen karakterdir bu sebeple hizmetçi ile ortak bir alanı paylaşır. Bu durum oldukça ironik olduğu gibi esasında yönetici Paolo ve hizmetçi Emilia'nın toplumun hizmetçiliğini yaptıklarını gösterir. İkisi de omuzlarında toplumun yükünü taşır. Sonunda ikisi de münzevi olur farkındalığın çölüne ve sessizliğine düşer. Paolo esasında tanrıymış gibi davranırken her şeyi fark ederek tanrı gibi olmanın kendisine ne kadar fazla geldiğini anlar.

“Paolo: Buraya adeta yıkmak için geldin. Özellikle benim açımdan mutlak bir yıkım oldu bu. Tüm hayatımı üzerine kurduğum inancı paramparça ettin. Ve şimdi kendimde eski halime dönecek gücü bulamıyorum bana ne önerirsin. Eski halime dönecek gücü bulamıyorum. Manevi bir ölümden farksız bir skandal, mutlak bir çöküş yaşıyorum. Sürekli emir vermeye sahiplenmeye alışmış bir adam nasıl bu hale gelebilir?”

Sabahleyin uyandığı sahne önemli işaretçidir. Işık gözünü alır ve görerek mantıklı olanı temellendirme organına bir güneş doğar ve çöl görüntüsü belirir önünde. Çünkü kendi gerçekliğine gözleri kapalıdır sabahın erken saatlerinde açılır

devamında bir hastalık geçirecektir; bu yaşayacağı aydınlanma halinin gün doğumudur.

Tanrı olmanın ne olduğunu kavrayacağı günler yakındır. Ruhsal olarak onun için bir başkalaşım yaşanacaktır. Misafirin Oğluya yattığını görür yatağına döner. Bu da soyunun beklediği gibi devam etmeyeceğini gösterir. Oğlu sanata eğilimi olan ve erkeklerle yatan biridir. Eşi Lucia'ya seslenir karısına sahip olmak ister karısı onunla sevişmekte isteksizdir. Lucia korku dolmuştur sevgi yerine korku ve iğrenti besler kocasına ve sevişme gerçekleşmez. Hayatlarının bir tadı tuzu olmadığı anlaşılmıştır.

Misafir Paolo ile bir baba – oğul ilişkisini andıran bir ilişki kurar. Misafirle olması gereken oğlu gibi gören bir canlılıkla zaman geçirir.

Arabayla seyahat ederlerken direksiyonu misafire bırakır ve içini açmaya başlar *“Sen Guirresemo gibi değilsin seninleyken tartışmak zor iki sebep var ki seninle konuşmamı zorlaştırıyor birincisi benim ahlaki yönüm ikinci ise daha karmaşık bir şey seninle konuşurken net bir şekilde çözemediğim.”* der. Misafirin şimşek çakışı gibi gelip gidişi babanın, oğul ve gücünün ve soyunun devamı fantezilerini de eritmiştir. Paolo, burjuva ahlakını güttüğünden özgürleştirici bir tanrı anlayışına ve gerçeklere gösterdiği direnci hisseder ve itiraf eder.

“Sonuçta hepsi hayatın bir getirisiydi, Sevecenliğin dönüşü fazla uzun sürmeyecekti Tapınılacak olan artık evine gitmişti. bir daha da dönmedi ve dönmeyecekti.” Rimbaud 'un kitabından okudukları bu dizeler modern bakış açısındaki tanrıyı kaybetmenin ağıtıdır. Hastalığı sonrası bahçede otururken misafir bu dizeleri ona okur. Kızı kabul eden durumda değildir; fakat Paola kabul etmiştir. Ölümü ve çöküşünü kabul eden safhaya geçmiştir.

Hastalanması sonrasında ailenin dağılacağının göstergesi olarak hasta yatağında İvan İlyiç okumaktadır. Ruhun kurtuluşu için bestelenen Mozart'ın Requim'den bir parça çalar. Paolo, Benim gibi bir hasta adam hakkında der. 19. Yüzyılın ailelerin dağılışı teması devam etmektedir ve İvan İlyiç'in tasarısının dağılarak omuzlara ayaklarını verişi tekrarlanır. Trajik kahraman olarak Paolo, halkın arasında sahip olduğu son şeyleri de bırakıp her şeyi geride bırakır ve onun dehşete uğramışlığı ile film son bulur. Bu modern insanın tanrısız kaldığını anladığı andır ki kendisini tanrı yerine koyan ve emirler yağdıran adam bilinmezlikler çölünde

kendisini kaybetmiştir. Karşıt diskurun korunaklı ailenin içinde görünmesinin ardından eskiye dair yıkılması gereken ne varsa yıkılıyor ve yeni olanın belirsizliği oğulları ele geçirmek üzere ilerliyordur.

5.1.7. Evin oğlu Pietro

Fiziksel görünüm itibariyle ve davranışları açısından babasının zıttı bir karakterdir. Kız kardeşi, babasına âşıkken oğlanın babasıyla böyle bir ilişkisi yoktur. Konuk – yabancı ile cinsel çekim yaşayarak aynı zamanda soyun devamı algısının dışında davranır. Kültürel normlara göre babasının oğlu olabilecek bir yapıda değildir. Buna örnek olarak filmin başlarında uzun kollu bir palto giyerek dolaşır ve arkadaşlarını eğlendiren soytarı tiplemesini canlandırır. Bu yüzden ciddiyetten uzakta ve geleceğe dair herhangi bir fikri ve amacı yoktur.

Pietro'nun yaşadığı çözülme modern sanatçının kendi zamanının yaşadığı gerilimi ve tanrıyı – yaratımın kaynağını kaybedişi gösterir. Geçmiş – gelecek, kadın- erkek, seçkin – özgür; nereye ait olduğunu bilemez. Gerçekte kim olduğunu bulabilmesinin önünde toplumsal rollere uymak üzere yaşadığı parçalanmışlık duygusu vardır. Bununla birlikte bütün varoluşsal çabasını kim olduğunu bulmaya verdiğinden düşünce halinde kalarak yaratım haline geçemez ve bütünlüklü kimliğini yaratamaz. Yaşadığı karmaşa modern sanatçı/bireyin, beklentiler ve kabuller tarafından ezildiğini gösterir. Böylece bastırılan gerçekleşmeyen arzuları sanatına yansıtmakta çektiği sorunu görürüz.

Freud'a göre: “Cinselliğin çeşitli kaynaklarından akıp gelen aşırı uyarılmalar başka alanlara sapma ve oralarda kullanılma bulurlar. Öyle ki başlangıçta tehlikeli yatkinlikler psişik etkinliklerde ve yetkinliklerde değer verilir bir artma üretirler. Sanat üretiminin kaynaklarından biri budur.” Diyonizyak gücünü bastırdığından ve hissedemediğinden ayrıcalıklı hissetme haline sıkışmıştır. Bu yüzden sanat üreticisi olamaz.

Onun misafire içini döküşü ise şu şekildedir:

“Ben de onlara benzemiştim tüm kusurlarıma rağmen. Sadece kendi kusurlarımla değil, benim dünyamın da kusurlarına rağmen sen beni hayatın doğal düzenine çektin. Bana senin ziyaretine kadar farkında olmadığım şeyleri gösterdin.

Şimdi gidişinle başka şeylerin farkına varıyorum. Seni kaybederek yeniden farklılığımın ıstırabına gömülüyorum. Şimdi ne yapacağım? Sanki benle alakası olmayan bir başka benle, yan yana yaşıyor gibi yapacağım. Beni ben yapan kederli varlığımın Senin sayende keşfettiğim gizlerinde, karanlıklarda kaybolacağım. Buna dayanamam? Bütün bunlarla baş edemem ben baş edemem!”

Burada o da anlık olarak yakaladığı tanrının ışığı ve yaratıcı gücün onu terk edişinin acısını çekmektedir. Burada iyinin ve kötünün birleşimi olarak karşısına çıkan karşıt diskur tarafından bakış açısının genişlemesi hali söz konusudur. Onun sayesinde fark etme ettikleri yaratıcılığına ve hayata bakışına esneklik getirmiştir. Fakat yaratıcı veya Dionysos’un üretici gücüne kendisi sahip olduğuna inanmadığı için dışarıdaki üretim ve ilham kaynağını sürekli tüketmek istercesine gitmesini istemez. Bu yoksunluğa dayanamayacağını düşünen bir bağımlı gibi konuşmaktadır.

Pietro bu sahnede, sanatçının delirmenin ve değerlerin yitimin hissedildiği zamanlarda çaresiz hissederek üretim krizine girişini canlandırır. Çünkü büyük yaratıcıyı kaybettiğini anlar ya da onunla dolaysız bir şekilde bağ kuramadığını görür. Bu yüzden Pietro’da sanatçının varoluşsal sancılarını izleriz ve mevcut bir çalışmayı reddederek yeni tekniklerle yeni ifadeleri bulmak ister. Oysa yeni olan döngüsel zamana göre bir tekrardır ve bu onu büyük bir dehşete düşürür. Her şeyin anlamı çözülmüştür; çağdaş sanat çalışması olarak soyut ve anlamsız görünen ifadeler üzerine çalışır. Bu karmaşada modern sanatçının tanrı kompleksini de okuruz. Her şeyin tanrı yaratımı gibi mükemmel bir anlayış içinde olamadığı bölünmelerin ve parçalanmanın had safhada olduğunu fark edince, her şeyi olduğu gibi görememe hali ona büyük bir sıkıntı verir.

Bu sıkıntının kökeninde de o zamana kadar içeride kalan ve ortaya çıkmayan potansiyellerdir. Bununla birlikte aktarılacak sonsuz potansiyele rağmen tanrısallığın veya Dionysos’un ilhamının herkes için olduğu fikri onun için çıldırtıcıdır. Çünkü tanrısallık kelamı ve vizyonu taşıyanın sadece kendisi olmasını ister. “Artık kendimi tanıyamaz oldum, beni diğer insanlarla eşit kılan şeyi kaybediyorum” diyerek kendini kaybediş haline geçiş yapar. Hareketi ve yaratımın gücü karşısında etkilendikten sonra hiçbir şeyi düzgün yapamam diyerek; düzgün olmayanın ve şekilsizliğin, kaosun estetiğine adım atar.

5.1.8. Evin Annesi Lucia

Öncelikle toplumsal cinsiyet rollerinin dışında geleneksel bir anne gibi davranmayan ve soğuk - frijit bir karakterdir. Depresif ve aileden uzak görüntüsüyle aileye ait değildir. Dolayısıyla ailenin sahip olduğu bolluk halinin annenin yapısına bakıldığında anlaşılabileceği ki bir dekordan ibarettir. Çünkü dişil prensip bir dekor haline gelmiştir ve besleyici rolünü reddeden bir yapıdadır. Modern bir kadın olarak tamamlanamaz bir haldedir ve içindeki boşluğu dolduramaz. Benliğinde parçalanma deneyimlediğinden ihtiyacı olan şefkati ancak içsel güvenini ve bütünlüğünü sağladığı sürece deneyimleyebileceğinin farkında değildir. Gizli bir biçimde güç ve konfor alanı bağımlısıdır; çözülüşü sonrasında cinsellik ve şehvet bağımlısı bir karaktere dönüşür. Bu durum kültürün travmasını yansıtır şekilde o güne kadar dinlemediği açlığı ve ilişki isteğini gösterir; bağ kurmak isteyen parçası ya da bastırılmış kimliklerinden biridir.

Kilise çanları çalarken misafirin çıkardığı elbiselere yaklaşır ve elini uzatması içinde uyanan ve bastırılmış arzularının etkisinde davranmaya başladığı ilk andır. Bu anı Hristiyanlık eleştirisi bağlamında değerlendirirsek yeni bir inancın doğduğuna işaret eden eskinin uyuşturucu niteliği kalmamış olduğunu gösteren yıkım getiren çanlardır. Bununla birlikte kıyafetler kültürün şekillendirmek ve sınıflara ayırmak için kullandığı araçlar olduğundan bu sahnede kültürel kalıplardan sıyrıldığını izleriz. Çünkü bir burjuva kadın olarak sürekli oyun ve kıyafetle ait olmadığı gerçekliğin yanılması içindedir.

Tanrısal bakışlara sahip yabancıyla cinsel birleşme vurgusu karakterin evli bir kadın olarak kültürün sınırını aştığını gösterir. Soyunmaya ve kadınlığını hissetmeye ihtiyacı vardır. Yabancıya uygunsuz bir hal olarak düşündüğü ya da arzularının uyandığı anda yakalandığında utanır ve özür diler. Kültürün formalarına uyma çabasıdayken unuttuğu bedeninden, varoluşundan utanç duymaktadır. Anne ve kadın olmaktan veya kendi özgür seçimlerini yapmaktan utanmış ve kendini cezalandırma yolunu seçerek ait olmadığı bir hayatta duygularını bastırmıştır. Modern aile kurumunda kadının yeri ve anlamı üzerine getirilen bu eleştiri ile karşıt diskur aracılığı mümkün olmuştur. Lucia yabancıya günah çıkarma konuşmasında şu şekilde içini açar:

“Lucia: Hiçbir zaman herhangi bir şeye ilgi duymadım. Mühim şeylerden bahsetmiyorum. Beni hayata bağlayan basit bir şey bile yoktu. Kocamın fabrikasına, oğlumun derslerine ya da kızımın aileye olan bağlılığı gibi. Ben bir hiçtim. Hayatımdaki koca boşluğu doldurmaktan acizdim. Olan tek şey, arınık bir hayatın getirisi olan içgüdüsel bir sevgiydi. Hiç kimsenin içinden geçmediği düzenli bir bahçe gibi. Meğer hayatımdaki derin boşluğu ne kadar da yanlış değerlerle ve ne kadar boş ideallerle doldurmaya çalışıyormuşum. Bunu ancak bugün anladım. Bana bütünsel ve gerçek bir duygu yaşattın. Ziyaretinle değişti dünyamdaki her şey benden sanki bambaşka bir kadın yarattın. Asıl olarak bana getirdiğin şey hayatımdaki o derin boşluğu doldurabilecek gerçek bir sevgiydi. Şimdi ise beni terk ederek parçalıyorsun o sevgiyi.”

Lucia bastırdığı yaratım krizi veya yarattıklarından duyduğu memnuniyetsizlik bağlamında sanat ile uğraşan oğlu ile benzeşme yaşar. Anne ve oğulun, farklılık fantezilerinin çözülmesi sonucu hayal kırıklığı yaşamakta ve ellerinde kalamayan öz- kandırmacanın ıstırabını çekerler. Serbest kalan tutkuları onları henüz tam anlamıyla özgürleştirmez. Dolayısıyla düşündükleri kadar farklı olmadıklarını anlamaları ya da bu farklılık illüzyonunun çözülmesinin üzerine modern bir insan olarak bu duruma bir anlam vermeleri ve bütünlüklü bir benlik kurmaya doğru kendilerini dönüştürmeleri gerekmektedir.

5.1.9. Hermes – Postacı

Bir aile trajedisini anlatan ve tragedya türünü yeniden sinemaya uyarlayan Pasolini, tragedyanın ve mitolojik öykülerin haberci unsurunu da kullanır. Hermes olarak âlemler, boyutlar ve insanlar arası dalgaları veya haberleri ileten karakter; buna uygun antenlere benzer kıvrıkcık saçları ile aşırı neşeli kuş taklidi ile belirir. Bu modern izleyici için şaşırtıcı ve anlatımın kopukluğuna neden olabilecek bir eklentidir.

5.1.10. Koro Olarak Halk ve Gazeteci

Filmin yaşananların sonundan anlatmaya başlaması da karşıt diskur anlatısını destekleyen bir unsurdur. Bilinen gelişim anlatısının ters düz ederek yaşanan durumun karmaşasına ve kültürün kurumlarının çözülmesine dikkat çekilmek istenmektedir.

Tiyatro sahnesinde karşılaşılan bir anlatıcı Anlatıcı gazeteci ve koro olarak halkın görüşlerine yer verilmiştir. Apolloncu seçkinciliğin dışında Dionysosçu çoğulculuğun sesinin duyulması söz konusudur. Bu görüntünün önden verilmesi de bir altüst anlatısının yapılacağına gösterir. Böylelikle o güne kadar anlamsız olan birçok durum için cevap hakkı olmayan halk söz hakkı oluşur. Dionysos'un çağdaş görüngüsünün karşıt diskur olarak belirmesi sonucu bilinen tüm ezberlerin ve olmaz denilenin deneyimlenmesi söz konusudur.

5.2. KOSMOS

Bu bölümde toplumsal değerlere bağımlılığın dağılışı ve kurmaca karşıt diskur olarak Dionysos görüngüsünün bu ortamdaki anlamı Reha Erdem'in 2010 yılı yapımı Kosmos filmi üzerinden incelenecektir. Reha Erdem filmlerinde doğanın gücüne kültürün girmeye korktuğu bilinçdışına, Dionysos'un çoğulculuğuna, öteki ve garip kişilere yer vermektedir. Doğa – kültür karşıtlığının sonucu doğanın gücünü ve kendiliğindenliğini filmlerinde kullanan Erdem, Kosmos için yarattığı kurguda mitolojik özelliklere sahip efsanevi kişiyi yerleştirerek karşıt diskuru dağdan, bilinmezliğin ortasından, uzaydan ya da içimizden bir yerden karşımıza çıkartmıştır. Oysa bu karakter Anadolu bilgeliğine ve şamanlığına işaret etmektedir; fakat insanlar bu bilgiğe ve bir arada olma fikrine yabancılaşmıştır. Bu yüzden Battal karakteri bir karşıt diskur olarak şehirleşmeye çalışan bir kasabanın içine kes – yap yapılı gibi yerleştirilmiştir.

Battal karakterinin ortaya çıkışı olarak; Antik Yunan'daki Dionysos için kutlanılan Lenaia ayı festivallerine benzer şekilde karların eridiği; fakat havanın oldukça soğuk olduğu bir zaman dilimi ve ortam seçilmiştir. Antik Yunan'da ocak ve şubat aylarında bu festivallerin yapılmasının sebebi şifacı ve kendinden geçirici şarabın temizliği için ihtiyaç duyulan soğuk havadır. Bunun yanında tanrının baharda doğumunu yaşatacağı gebeliğin zamanı uzatılmış olduğu düşünülürdü.²¹⁹ Battal'da baharın müjdecisi ve şarabın koruyucusu olarak oldukça soğuk bir ortama dışarıdan gelmiştir.

Tragedya türünün siyasi ve ekonomik ilişkilerdeki çatışma ve çıkmaz ortamları üzerine oluşturulan metinler olduklarını göz önüne aldığımızda; Kosmos

²¹⁹ Dionysos Yok Edilemez Yaşamın Arketipi, Kerenyi, s. 271.

filminde de, tragedya metinlerindeki kardeş kavgaları ile politik-ekonomik çıkar savaşlarını işlenmiştir. Erdem, Türkiye’ nin ekonomik ve politik olarak çatışmalara rağmen ataleti seçerek yaşadığı ve dokunmadığı çaresizliğini göstermiştir diyebiliriz. Diğer bir değişle kurtarıcıyı bekleyen bir şekilde yaşanan kültürel dağılmayı görmezden gelen insanların hikâyesini aktarmıştır.

Bununla birlikte Battal ismi karakterin yayılmış ve cesur Anadolu insanının ruh halini yansıtmaktadır. Çünkü bu isim hem cesur ve kahraman hem de pek büyük ve işe yaramayan anlamına gelmektedir. Karşıt Diskur hem beklenen hem de işe yaramaz olarak görülüp sürülen kovalanandır. Battal Homeros’un Ilyadasında geçtiği gibi; Dionysos’ un Yunanistan’da kabul edilmeden önce Anadolu topraklarından kovalanarak denize sığınmasını hatırlatır. Battal da hem kudretli bir ermiştir hem de sürülmesi gereken çocuk ruhlu bir deli.

Anadolu kültüründeki derviş - efsanevi kişileri ile köy delisi arasındaki Battal, yüksek esinlenmesiyle kabullerin ve bilinenlerin dışına çıkan konuşmalar gerçekleştirir. Nietzsche’ nin Zerdüş karakterine benzer şekildedir; dağdan şehre veya insanların arasına inmiştir ve insanlarla arasında derin bir uçurum söz konusudur. Dionysos görüngüsü olarak Battal’ ın önemini ve değiştirici olduğunu göstermek üzere; mitolojik hikâyelerde ve tragedya metinlerin özelliği olan ne zaman başladığı unutulmuş; fakat etkisinin devam eden olayların ve henüz çözülmemiş çatışmaların ortasına girmesiyle film başlamıştır.

Battal aralarına girdiği insanlardan hep çok farklıdır hem de onların duygularını hissetmesiyle onların aynısıdır. Kurgudaki topluluk da Battal kadar kafa karıştırıcı ve tam anlamıyla bir tarafsız bölgedir (no man’s land). Çünkü Anadolu insanının ruh halinin gelgitlerini ve kapalılığını yansıtmaktadır. Anadolu toprakları her zaman çoğulculuğun çok sesliliğin ve reaktif deliliğin yaşandığı bir yer olmuştur. Bu yüzden Dionysos’ un doğum yerinde çağdaş bir sanatçı olarak Erdem’ in Battal karakterinin yeniden görünmesi kaçınılmazdır. Erdem’ in de aktardığı şekliyle insan, Anadolu ve Battal çok bilinmeyenli bir yapıya sahiptir. Bununla birlikte ana temalar olarak Battal, aşkınlık, şifacılık ve deliliği birleştirerek Dionysos ve Apollo ikiz kardeşlerinin birleşmesini gösterir. Bununla birlikte Battal’ın şiddetten rahatsızlık duyması, hastalığa duyarlı olması ironik bir biçimde onu bu hastalıklarla uğraşan ve şiddet dolu coğrafyaya çekmiştir. Onun bu ironik düşüklüğünün Anadolu’ nun

Diyonizyak bir yaşantı alanı olarak hem can veren dervişlerle hem de can alan içsel şiddetlerle dolu oluşunu yansıttığını söyleyebiliriz. Bu durum aynı zamanda Dionysos'un yıkım getiren mi yoksa yıkımı başlatan mı ya da yıkımın hali hazırda yaşandığı yere şifacı ve hatırlatıcı olarak mı geldiği sorgulamasını başlatmaktadır. Bunu yanında can çekişen bir şekilde geçiş döneminde eski çatışmalara takılı kalmış insanları kendilerine yansıtan hayvan mezbahası görüntüleri ve sesleri araya parçalı olarak kullanılmıştır. Yaşamın canlılığın değerini bilemeyen insanlar, kendi düzenlerinin kurbanı olmuş haldedir. Erdem' in röportajında şöyle belirttiği gibi bu filmin evreni; insanlar ve hayvanlar arasındaki çizilmiş sınırlara da özellikle işaret etmektedir. Dionysos' un ya da doğanın hayvani tarafını özümsemeden kendisini ayrıcalıklı gören kültür, hayvanlarla olan ilişkisindeki kötücül davranışları çevresi ve diğerleriyle olan ilişkisini yansıtmaktadır.²²⁰ Erdem'in tabiriyle ham bir şaman olan Battal, bu ilişkinin sınırlarını aşabilecek niteliktedir ya da bunu hatırlatmak üzere kurgulanmıştır.

Bununla birlikte Kutsal Geyiğin Öldürülüşü' nde, Yunanistan'da görüldüğü şekliyle kültürleşme sorunları yaşayan ve batılı olamayan Türkiye' nin sosyo - politik gündeminde olan küçük burjuva ve milliyetçilik kavramlarını eleştirmiştir. Çünkü film bir karşıt diskur anlatısını içermesiyle kültürün çektiği her türlü sınırı ve koruma alanını görünür kılarak açmaya, yıkmaya ve dönüştürmeye çalışmaktadır. Diğer iki filmde olduğu gibi bu filmde de insanlar modern zamanın kurtarıcısı ile kültürel alışkanlıklara bağımlılık hissi bağlamında ilişki kurduğunu izleriz.

Hastalık, geçim sıkıntısı, sınırda devam eden savaş, insani değerlerin yitirilmişliği ile toplumsal çözölmeyi gösterir. Bununla birlikte Kosmos filminde değişime direnç konusu daha vurgulu bir şekilde görölmektedir. Çünkü diğer iki filme göre Dionysos görüngüsü olarak işaret ettiğimiz Battal, filmin sonunda ortamdaki çekilmek zorunda kalmıştır; değişim, birleşme, anlayış ve özgürleşmeye büyük bir direnç vardır. Öte taraftan onun çekilme hali ile aşkın olan ya da kültürün Apollonik üstenci bakış açılarının insanlara ulaşmadığının vurgusunu da okuyabiliriz. Bunlara ek olarak Erdem, filmlerinde özellikle ses ve şarkı yerleştiren bir yönetmendir. Özellikle yerleştirdiği şarkı ve sesler ile görüntü ses birlikteliği, uyumsuzluğu, ayrılığı gibi etkileri denemektedir ve yenilikleri seyirciye sunmaktadır.

²²⁰ Reha Erdem – Kosmos Üzerine Söyleşi, 16. Londra Turkish Film Festivali. (4 Eylül 2018): <https://www.youtube.com/watch?v=C1EPha691XA>

Bu filmde Thee Silver Mt. Zion ve Rachel' s adlı grupların müziklerini kullanmıştır. Post – rock ve deneysel müzik gruplarının çalışmaları ile Dionysosçu dağılma, aşkınlık, bunaltı, ferahlık, bilinmezlik, bıkkınlık, uyuşma, atalet, yabancılaşma, düşüş hali gibi alt temalarını desteklemiştir. Bununla birlikte atmosferin ve evrenin kapsayıcılığını gösteren müziklerin yanında, çiğ veya ham hayvan sesleri de kullanmıştır. Avant-garde bir yaklaşımla top veya çatışma sesleri de ekleyerek çatışma ortamını görüntülemekten seslerle ve ortamın çaresizliğini boşluğu görüntülerini vererek çatışma ve dağılma hikayesini anlatmıştır. Müziklerin içindeki telsiz seslerin kullanarak bu seslerle birlikte düşmüş uzay aracı veya roket görüntüleri ile birleştirmiştir. Böylece bu görüntüler ve sesler arasında gidip gelmeyle hem parçalı hem de bütünlüklü akışta bir anlatı yakalamıştır. Gelecek ve geçmiş, hem teknik sesler ile doğa seslerini kullanarak hem de film karakterlerinin yaşantısı ve Battal üzerinden bir araya getirmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Kargaşanın uyumunu aramaktadır. Erdem de bir modern şaman olarak anda olmak ister; fakat zaman mekan arasında dağılan bir çok parçalanmışlık hali söz konusudur. Bir geçiş dönemi sanatçısı ve kültürel krizin farkında bir birey olarak kendinden geçmeyle yakalanan bütünlüklü hali aramakta ve anlatmaktadır. Bu yüzden bilinen anlatımın yapısında bozma hamleleri gerçekleştirmiştir. Bunun yanında gidip gelen kesik kesik görüntüler ile aniden bağlanan sahneler arasında görüntünün akışıyla da oynamıştır. Kosmos'da yaşanan her şey hem evrensel hem de yereldir; Dionysos görüngüsü ya da şaman Battal' ın dünyasını yansıttığı gibi toplumsal olarak dağılmanın da göstergesidir. Erdem röportajında ifade ettiği şekilde özgür bırakan Dionysos ve Apollo' yu birleştiren ve mitosa dönük ya da mitosun hareket ettiğini kültürel yanılgılar aksine hareket ettiğini gösterircesine hayal kurduran filmler yapmaktadır. Seyircinin gözüne görüntü ve mesaj dayatmamaktadır. Fakat bu şekilde deneysel çalışmalar her ne kadar zamanın gerçekliğine dair cesur adımlar atsa da büyük kitleler tarafından benimsenmemektedir. Bunu filmin sonunda Battal' ın ucu açık bir şekilde sonsuzluğa gidişiyile de ilintilidir. Geçiş dönemi sanatçısı büyük yaratım enerjisi ve yenilikleri ile toplumu derinden hissetse bile tam olarak toplumun içinde değildir. Bu durumda Dionysos' un göçebeliğini hatırlatır şekilde sürekli deneyerek ve yaratarak izleyicinin beklentisi olmadan hissetmek ve hayal kurdurmak için yaratır. Böylece mitosu gündelik hayatla yeniden buluşturmuş olur; mitosun

kaybolmadığını sadece gezdiğini ve hareket ettiğini kendisi ve işleri ile performansını sunar.

5.2.1. Neptün ve Battal

Neptün, kozmik düzenin kız çocuğu gibi özgür ve yaratım gücüyle dolu bir şekilde davranan bir karakterdir. Battal, onun kültürün diğerlerinden ayırt etmek için kullandığı adını sorduğunda o anda karar verir ve bir kurgu yaratır gibi cevap verir. Benim adım Neptün olsun diyerek kendi kozmik adını koyar. Buna karşılık Battal ise evren anlamına gelen ve filmin ismini veren Kosmos ismini alır kendisine. Yaratımın kutsal dişili ve erilinin birleşmesi gibi Battal bunun üzerine “Adın Neptün olsun, benim de Kosmos sol eli başımın altında olsun sağ da beni kucaklasın,” diyerek güçlü bir yaşam çılgılığı atar. Bu sahne Dionysos veya yaratım için yazılmış bir şiir dizesinin okunması ve dile gelen duygular veya okunan şiir sonrası ifade edilemeyecek derecede artan duyguların yükselişini gösterir. Dionysos ve Apollo birlikteliğinin performansı yapılmıştır.

O aşkın yabancıyla karşılaşan ve bağ kuran ilk insandır. Hayal gücü geniş olan bu genç kadın evrenin kendisi gibi olasılıklarla doludur. Battal’ın aşkı ve yaratım gücünü gördüğü kişi Neptün olur. Kış mevsiminin dondurucu soğukluğu yerini ısınmaya ve toprağın canlanmasına bırakmıştır. Karlar erimeye başladığında canlılık belirtilerinin baş gösterdiği sırada Battal ile ilk o karşılaşmıştır. Bu yüzden Neptün, Dionysos’ un Maenedleri gibi yaşamın canlılığının işaretçisi bir varoluşla suların yükseldiği dağlarda dolaşır. Onun varlığı ve davranışları tiyatronun kökenini oluşturan Dionysos’ un ditiramlarının geri gelişine tekabül eder. Dionysos görüngüsünün yaptıklarının bilen – farkında olan tanıdığıdır; canlılığın yükselmesiyle ölümle yaşam arasında boğulacak olan çocuğu kurtarışını Neptün görür. Çünkü tek başına dolaşan ve köye canlılık veren sadece odur. Film boyunca Battal ile Apollonik bir sistemi olmadığı düşünülen deneysel bir şekilde çılgılık ve haykırış diliyle duygu aktarımı yaparlar; çağılayan doğanın sesi ve vahşi hayvanlar gibi ortak bir dilleri vardır. Apolloncu bir bakış açısına göre Dionysos’un deliliğine tekabül eden bu primitif anlaşma halinde kendinden geçerek çılgınlık atarlar ve gürültü çıkarırlar. Bu sebeple Battal ve Neptün’ün ilişkisi de kültürün beklentilerinin

ve ideallerinin dışındadır; kültürel yapılara karşıtlık gösterir. Bu dünyaya ait değilmiş gibi gözükmeleri kültürün yanılmasıyla ortaya çıkarır. Tragedya'nın sinema sahnesinde canlandırır. Bu ilişki, Dionysos'un gürültüsünü ve dil ötesi gösterisinin coşkısına sahip çıkmasıyla işlenmemiş doğanın ve dünyanın kendisini canlandırır. Çiğ ve vahşi saf arzu içeren bir birleşme isteği vardır aralarında fakat fiziksel olarak gerçekleşmez. Neptün bir ilham perisi gibi Battal'ı tetiklemesiyle onun havalanmasına ve uçmasına sebep olur; bu sahnede nefes nefese dans ederek Diyonizyak çiğ sesler çıkararak sadece var olurlar. Böylece aşkın ve saf özgür haline geçiş yapabilirler.

5.2.2. Yabancılık ve Bölünme

Filmde Tragedyalarda işlenen yabancılık ve iç çatışmalar sonucu meydana gelen bölünme konuları birçok perspektiften sunulmuştur: Yabancı olarak Battal, insanın insana yabancılaşması sınır çatışması, hükümet – yönetim ve halk arası yabancılık, küçük burjuva ve yoksullar arasındaki yabancılık, kardeşler arası yabancılık, varoluşsal sıkıntı çeken kendisine ve çevresine yabancılaşan bireyler olmak üzere.

Zor durumların suçlusu olarak ortaya çıkan günah keçisi arketipini belirlemek üzere Battal'ı, komşu ülkeyi, kadını, hastaları, aynı anneden doğmadığı kardeşleri ve her türlü yabancıya işaret edilir. Çünkü doğal döngünün bir parçası olmak yerine güç elde etmek için yaşam, canlılık, ortaklaşa üretim dışlanmaktadır. Koşulsuz sevgiyi dağıtan ve döngünün farkında olan Battal ise arkaik ve unutulmuş bir gerçekliği temsil ederken bir yabancıdır. Bir yabancı olarak herkesi bilir ve şu şekilde ifade eder: “Herkesin başına her şey aynı şekilde geliyor. İyi ile kötünün, cömertle cömert olmayanın başına gelen şey aynı. İyi adam nasılsa, suç işleyen de öyle. Yemin edenle, yemin edenden korkan aynı.”

Yardım etse de etmese de insanın ölümlü olduğuna işaret eden bir hatırlatma yapar. Bunu ölümlü olduğunu hatırla anlamına gelen ve geçiş zamanlarına özgü ortaya çıkan dengeleyici olarak kullanılan “Memento Mori” uyarısı gibi düşünebiliriz. Film boyunca Battal canı pahasına insanlara yardım eder ya da kendi yaşam gücünü başkaları ile paylaşır. Böylece Dionysos'a tapımdaki kurbanın ve tanrının suretinin parçalanmasına tekabül eder şekilde; Battal da parçalanmış

hayatların ortasına düşmesi sonucu ortamdaki çatışmaları bitirme isteğiyle kendisi parçalanır.

Bu parçalanma hali tragedya edebi türünde karşımıza çıkan ölüm kalım savaşları, dar alandaki çatışmalar, ölüyü gömmeye, ölü değerlerle sistemi çalıştırmaya devam etme acizliği gibi konular yeniden işlenmiştir. Çatışma ortamının ortaya çıkmasının sebebi ise tüm bu alt çatışma alanlarında bulunan insanın doğaya yabancılaşmasıdır. Bu saptamayı destekleyecek sahneler ise büyük baş hayvanların kesim sahneleridir; insanlar türsel olarak diğer canlılardan üstün olduğunu ve onların kaynaklarını istedikleri gibi kullanabileceklerini düşünmektedir. Böylece kültürün doğa karşısında konumlanması küçük bir yerleşim yerinde bile bütünlüğün sağlanmasının önüne geçer. Bu yüzden iletişimsiz ve bağlantı kurduğunu unutmuş bölünmelerin yarattığı krizler mevcuttur. Buna en belirgin örnek olarak şehirleşmeye çalışan kasaba –köy kahvesi sahnelerinde, Ermenistan - Türkiye sınır çatışması imasına yer verilir.

Ülke sınırlarını inşa ederken deneyimlenen iletişimsizlik hali ve bağlantısız olduklarında ısrar etmeleri sebebiyle aynı mevsimde ve benzer coğrafyada yaşayan ve ortak yönü olabilecek insanlar arasında dar alan çatışması ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte çatışmayı çözmeden yaşamaya devam edildiği için geçmişe dönük savaşlar, acılar ve kötü deneyimler hafızalarda yer etmiştir; kin ve düşmanlık tohumları geleceğe taşınmaktadır. Böylece tragedya metinlerindeki çözümsüzlüğün getirdiği sıkıntı verici atmosfer filmde de işlenmiştir; insanın, kendi türüne ve canlılığa düşman hale gelmesinin sebebi veya hem Diyonizyak hem de Apollonik unsurlara göre değerlendirildiğinde bir temellendirmesi yoktur. Bu durum insanların kendi yaratım gücüne ve kurabileceği düzene olan kayıtsızlığının bir sonucudur. Genel çerçeve itibarıyla değişimden ve dönüşümden korkmaktadırlar; yabancının sınırı aşip değişim yaratabileceği korkusuyla birbirlerine sınırlarını açmazlar. Bunun yanında perspektif değişikliğine kapalı olduklarından en büyük korkuları olan kendini görme haline giremezler ve kendileriyle yüzleşemezler. Tragedya türünün en belirgin konularında biri olan kardeş kavgası insanlığın sabit sorunsalı olarak işlenmesinin sebebi de bu yüzleşememe korkusuna dayanmaktadır. Kendileriyle yüzleşmek yerine kaynakların sahibi olmak adına birbirlerini dışlarlar; fakat bu durumda kaynaklar yetersiz görünür ve kıtlık bilincinde yaşamaya devam edilir.

Kahvehanede ve terzideki sohbetlerde topluluğun her zaman yabancılara hoşgörü ve yardımseverlikle kucak açtığından bahsedilir. Fakat bunu ifade ederken sınır komşusu ile yaşanan anlaşmazlık ve bir hırsızın kasabada dolaştığına dair söylenti ile birbirine yardım etmekten uzakta ve yabancı korkusuyla dolu insanlar oldukları anlaşılır.

Topluluk kendi gerçeklerini gizlemekte ve çatışmaların ortasında yaşamla uyumlu göstermeye çalışır. Terzi, öğretmene perdenin önemini aktarırken, perdenin takılmasının iffet olduğundan bahseder. Bu noktada üstünü örtme ve yüzleşmeden kaçma yöntemlerini uygulayan kültür, sırlarını ve geçmişini saklamak üzere araçlar geliştirildiğini söyleyebiliriz. Perdeyi icat eden terzi mesleği de kültürün şekil vericisi olarak onun açıklarını süsleyerek üzerini kapatmasına yardımcı olmaktadır. Öğretmen daha çok tekinsiz ve insanın çıplak haline yakındır. Öğretmenin karşısına giyinerek gelen insanları eğitirken ve eğittikleri perdelerinin arkasına döndüğünden, terzi perdeyi diken olarak kültürün bilinmeyen yüzlerine daha çok hâkimdir. Bunun yanında ürettiği ürün kültürün kurallarını oluşturur ve kurallara uyulması gereken ilk adımı üretendir.

Perde, var olan olayın üzerine bir örtü çekerek saklama ve iki alan arasına sınır koyarak bilinmezlik yaratma aracıdır; görünen ile görünmeyen arasındaki farkın oluşmasına yardımcı olur. Gösterilmek istenmeyen ya da gösterilmek istenen veya görülmek istenen ve görülmek istenmeyen perdenin çekilme işlemi ile hazırlanan sergi anında mümkün olur. Perdesiz bir ev kültürel normlara uygunluk göstermez. Çünkü kültüre göre her şey belli bir standartta ve uygunluğa göre yaşanmalıdır; fakat bu uygunluk bir ideal alan veya fantezi yarattığından gerçeklikteki uygunsuzluklar görmezden gelinmesi ve kuralların içerisine yerleştirilmesi gerekir. Hem evin içindeki hem de dışarıdaki kişiler bunu bir kural olarak kabul etmiştir. Bununla birlikte toplumsal rolleri taşımak ağır geldiğinde bireyler evlerinde bu rollerin dışına çıkabilmek için perdelerinin korumasını kullanabilir. Böylece gizlenen ve açığa çıkarılmasından korkulan parçalar için rahat ve güvende bir ortam yaratılır. Aynı zamanda toplumdan dışlanan unsurlar göz ardı edilerek kültür görülmeyeni olmamış kabul ederek arınık alanını korur; güvenli ve edepi olma yanılgısı oluşturulabilir. Öğretmen kadın dışarıdan geldiği için içine dâhil olduğu toplumda hayatına devam edebilmesi için toplumsal rolünü tamamlamasının ardından bölünerek toplum

önünde gösteremediği kimliklerini saklaması gerekmektedir. Topluluk bütünlüklü bir yaşamları oluşmadığından yardımlaşmazlar ve dolayısıyla başkasına kendilerinden veremezler. Battal'ın her canlıyı kucaklayan çoğulculuğu ve parçalara saygısının aksi bir durumda, insanlar birleşemeyen ve iletişime geçemeyen dağılma halini deneyimlemektedir. Apolloncu kültür erdemli ve ahlaklı olmayı ihtiyaçlarının önüne koyarak toplumsal değerlerin olmadığı parçalı ve güvenilmez bir ortam yaratmıştır. Battal'ın farklılığını göstermesiyle öğretmen, terzi ve asker bu sistemin gözcüsü ve delirenleri ile ilgilenenleri olarak kendi bölünmeleri ile karşılaşmaya başlamıştır; filmde Apolloncu kültürün devamlılığı için çalışan insanların yorulduğunu ve kendi benliklerinde de parçalandıklarını izleriz. Terzi ciğer hastasıdır ve diğerlerini kontrol eden temkinli ve hüzünlü bir ruh hallindedir, öğretmen depresyonda ve yabancılık çekerek yaşamak istemediği role hapsolmuştur, asker kendisini otorite hissetmeyen öfkeli biridir ve çaresiz hisseder. Ne asker işini yerine getirerek sınırları koruyabiliyor ve delileri kontrol alabiliyor, ne terzi oğlunun susturarak yaşam alanlarının güvensiz olduğunun arkasında durabiliyor, ne de öğretmen eğitim vererek kültürün daha iyiye gitmesine yardımcı olabiliyordur. Bireylerin içsel çatışmaları yanında değişime dair korkuları, sınırlarını korumak adına ırk, cinsiyet, bölge bağlamlarında üstün görme üzerinden de bölünmeyi deneyimletir. İçsel problemlerine çözüm bulamadıklarından bunun sebebini en sonunda yabancıya ve onun tuhaflıklarına bağlamaktadırlar.

Savaşlar ve çatışmalar sınır koruma amaçlı yapıldığı takdirde askerlerin kahraman olarak kabul edilmesi ile bir diğerine güç uygulama isteği kültürel sınırlar içerisinde meşrulaştırılır. Filmde Komutan, vatanını korumak uğruna insanlığı bölerken kardeşlerin bölünmüşlüğü karşısında “biz vatan derdinde siz baba derdinde,” diyerek onların dağılmış olduğuna ve ideal uğruna onun kadar bir Apolloncu ideal uğruna savaşmadığını ima eder. Komutan, toplumun düzenleyicisi veya baba figürlerinden biri olarak ironik bir biçimde babayı bırakın demektedir. Miras kavgasına girmiş kardeşler, aralarındaki şüpheli kardeşi seçerek “Mal peşinde komutanım,” diyerek Apolloncu makamda ahlaklı olan tarafı seçtiklerini göstermeye çalışırlar. Böylece kendi aralarında bölüşemedikleri mirası elde etmek ve bir payı daha elde etmek için babalarını düşünen erdemli biri gibi davranırlar. Annesi ayrı olan kardeş ise dışarıdan biri olarak kabul edilir ve kendilerinden farklı olduklarını

düşündükleri kardeşlerini dışlarken babalarını gömmezler ve kavgaya tutuşurlar. Bu karakterler babayı ve babanın otoritesini paylaşamama durumunun, kültürün merkezi bir sorunu olarak devam ettiğini gösterir. Komutan, babayı gömmediklerini öğrendiğinde, “Deli bunlar ya!” der. Paylaşamadıkları miras yüzünden gözleri dönerek ölüyü gömmeme trajikliğine düşmüş kişiler akıllı olamaz ancak deli olabilir. Diğer bir değişle Apollonik unsurları kullanabilmek için bedene ve duygulara hâkimiyet gereklidir. Dionysos’un delirtici etkisini deneyimleyen Apolloncu akıllar karşısında komutan çaresiz kalmıştır. Her ne kadar Apolloncu sistemin koruyucusu olarak bir mesleği olsa da, delirmiş insanlarla uğraşacak güçte değildir ya da onların parçalarını bir araya getirecek düzenin sahibi değildir. Düzeni sağlayan baba, Apolloncu idealler veya fanteziler sebebiyle çatışma ortamında saygı görmeyen önemsiz bir kişiliğe dönüşmüştür. Diğer taraftan eril tahakkümün simgesi olarak askerlerin çatışma yükünü üstlenmesi ve bu yükün altında kaygı yaşadığını göstermesi; babayla ve devlet babanın komutlarıyla ilgili bir sorun yaşadığını gösterir; fakat bu sorunu ideal olana uyumlanmak üzere bastırmaktadır.

Başvurulan Apollonik yapılar ve düzenleyiciler ya ölmüştür ya da yorulmuş ve parçalanmış ruh haline sahiptir. Öte taraftan komutan, kardeşine bile kötülük düşünecek kadar kaynaklarına güvenmeyen tanıdık insanları serbest bırakırken, Battal’ için ise sağlam pabuca benzemiyor demiştir. Sistemin koruyucusuna göre yabancı ve tekinsiz kontrol edilemeyen insanlardan şüphe duymak olağandır ve hiç kimseye kötülüğü dokunmamış ve hakkında bir bilgisi olmadığı halde bu yargıya varabilmiştir. Kardeş olmalarına rağmen anlaşılamayan, babalarının olası katili ve birbirlerini de öldürebilecek tekinsizlikteki adamlar komutanın yargısından geçmiştir. Bununla birlikte Battal, tanrı misafiri olsa da korkutucudur ne niyetle aralarına geldiğini sorgulamak ve onu kapalı alan yargılarından geçirmek gerekir. Sınır anlaşmazlığına dair propaganda yapan imzacı genç, Battal’a şunu söyler: “Biz yabancıları severiz. Ama dünya bozuldu herkesten korkuyoruz.” Komutanın ifadesinde olduğu gibi, Erdem halkın değişim ve yabancılar karşısında duyduğu kaygısını diyaloglara yerleştirmiştir. Hayatta kalmak üzere edindiği yaşam ezberleriyle sisteme sıkı sıkıya bağlı olmak zorunda kalan topluluk için yeni, yabancı ve gizemli olan her zaman tehdit olarak algılanmaktadır. Topluluk bu bakış açıları sebebiyle çatışmaya düştüklerinin farkında değildir. Böylelikle yanılırlarla dolu,

sancılı, hastalıklı, felaketli ve huzursuz konfor alanlarını korumayı tercih ederler. Doğa'nın içindeki dengeyi unutmuş insanlar, sınırlarını sıkıca korumak ister. Bu şüpheli ruh halindeyken şehre bereket dolmasını istemektedirler. Aslında bereketsiz, bölünmüş ve yoksullaşmış olduklarını algılamakta fakat bunun için henüz harekete geçebilecek yapıda değildirler. Geçmiş acılara ve kaybettiklerine sığınarak yaşamlarını yenilemeden harabe benzeri bir ortamda yaşarlar. Bu sıkışıklıktan ekonomik refah ile çıkabileceklerini düşünenler vardır. Diyonizyak acıların, kin, kibir, kan davası ve yabancıların kültürün devamlılığına engel olduğu için sınırları koruyarak alışveriş yapmaktan başka çareleri yoktur. Çünkü ticaret ve diplomatik olarak geliştirilen tutumlar bir araya gelmeyecek uçları birleştirmeye yardım eder. Bu tutumu desteklemeyi, politik davranarak Athena'nın diploması ile şehri düzenlemesi olarak görebiliriz. Fakat ekonomik olarak kazanacakları isteklendirme onları uzun vadede huzurlu kılmayacaktır. Sınırlar arası ticari anlaşma sağlanması koşuluyla insanların birbirlerine yabancı gözüyle bakmamakta anlaşmaları kültürün geçici çözümüdür. Çünkü bu anlaşmayı çatışmaya girmeden sürdürebilecekleri bir ortak zemin yoktur. Hem de geçmişin bastırılan duyguları yeniden mecburi bir şekilde bastırılarak sessizleştirilmiş olur. Doğanın ve döngünün uyumunu hissedebilmeleri için ekonomik anlaşmaların ötesinde bir anlayışa sahip olmaları gerekmektedir. Üçüncü gözü yaratabilmek için aralarına katılan Battal'ın varlığı sorunsalın kaynağına götürür. Dionysos'u bilerek ya da doğanın kendisine uygun yaşayarak uçların birleştirilmesi ile varılan uzlaşma dinamizmi yaratacağından sınırlamalar ve anlaşmaların yenilenmesi gibi gelecek sorunsallarının sebep olacağı kardeş kavgalarını ortadan kaldırabilir. Yaşanamayan fanteziler, aşırılık olarak görülen hareketler, benliğe, kimliklere çekilen sınırlar hayatlarını düzenleyecek yerde daha çok kaotik hale getirmiştir. Bireylikleri zedelenmiş kafaları karışık insanlar içinde bulundukları çözülme halinde ve kaotik ortamda, aşırı duyarlılıkları ve etkilenebilir yapıları itibarıyla kolaylıkla tesir altına girebilir halledirler. Bu yüzden sınır için yapılan propagandaların ve kendi tarafına çekmeye çalışan politik uçları temsil eden kişiler ortaya çıkar. "Bir çoğunluğu o çoğunluğun nihai iyiliği için eğitmeye çalışan bir azınlığın; Ön yargılı, köleleşmiş, cahil ve sayıları giderek artan kitlelere iyi yaşamın ne olduğunu ona nasıl ulaştıracağını ve ona ulaşırken kaçınılması gereken tehlikeleri göstermek propaganda yöntemleri ve kitle ikna iletişim yöntemleri

kullanılır.”²²¹ Erdem, insanların dağılma dönemine özgü olarak insanların çaresizlik hissettiğinde ortak paydayı dürüst bir şekilde konuşmak ve tartışmak yerine, birbirlerini kendi çıkarları uğruna kandırma yolunu seçtiğini gösterir. Çatışmaların çözümü için politikanın ortaya çıkışı ile savunulan ve sunulan her türlü düşünce tam olarak şehirleşmemiş ve geçmişin hesaplaşmalarını atlatamamış insanların kafasında daha çok şüpheyi ve bölünmeye sebep olur.

Sınırların açılması hakkında da bölünmüşlerdir; iki taraf vardır; sınırın açılmasını isteyerek ticaret yapıp yoksulluktan kurtulmak isteyenler ve sınırın açılmasını istemeyerek geçmişten gelen iki ulusun birbirine yaptıkları adına kin ve kızgınlık duyan taraf. Sınırın açılmasını isteyenlerin iddiasının temellendirmeleri de daha çok para kazanmak ve refah sağlamak yönündedir. Söz konusu yoksulluktan kurtulmak adına eyleme geçince, ikna retoriği olarak sınırın ötesindekilerde insan diye savunmaktadırlar. Koşullar gereği herkesin eşit olduğunu akıllarına gelmektedir. Çünkü diğerini ikna etmek için yine duvar örelim dercesine ticaret yapalım kız alıp verelim demiyoruz ki diye eklerler. İnsan ve canlı olduklarını unutup akrabalık ve kan bağı hiç oluşmasın diye temkinlidirler. Diğer taraftan ironik bir şekilde Her şey para mı? Biz onlarla dost olmak istemiyoruz diyerek parçalanmayı destekler.

Yoksulluğun bir sorun olması kafasını karıştırır çözümü zenginden alarak yoksula vererek eşitleyerek ve kaynakları ihtiyaçlara göre paylaşmakta bulur. Fırsatı yakalayanın zengin olduğu sistemin inşa edilmesinin eşitsizliği gidermediğini gösterir.

5.2.3. Şifacı Teması

Filmde doğanın ölümü, kısıtlanma ve kaynakları sınırlı halde kullanma konuları kış mevsiminden bahara geçişte çekilmesine uygun olarak işlenir. Battal’ın aralarına dâhil olduğu insanlar, sosyo ekonomik koşulları, varoluşsal halleri oldukça belirsiz ve sıkıntılı bir atmosferde yaşamaktadır. Bu noktada mevsim koşullarının kışın bitimine ve bahara ilk geçiş anları olması önemli bir sembolik oluşturmaktadır.

Doğa henüz tam olarak canlanmış değildir ve toprak uykudadır. Kültürün doğanın canlılığına kavuşması için döngüsel zaman olgusuna bırakmaktan başka çare

²²¹ Williams, s. 446.

yoktur. Gelişme ve meyve için çekilen sıkıntı, durgunluk, sert yaşam koşulları altında insanlar ise temkinli, çıkarıcı, güvenmeyen, bencil, karamsar, inançsız, şüphecî, ilhamını yitirmiş, depresif, kendini savunan psikolojide davranmaya itilirler. Yabancıları içine kabul etmenin getirileri ve götürülerini hesap etmekten yaşamayı onurlandırmazlar ve dışarıdan bekledikleri kurtuluş, iyileşme ve bolluğa kavuşma ödülleri gelmeyince hayal kırıklığına uğrar ve hem ruhen hem de bedenen hastalıklarla uğraşırlar.

Filmde genel çerçeve itibariyle öz bakım eksikliği sonucu ortaya çıkan bedensel hastalıklar ve psikolojik gerginlikler söz konusudur. Hastalıklı ilişkiler, pasif saldırgan, kuşkucu, duygularını ve ihtiyaçlarını bastırma yöntemlerine başvurmuş hem bedenen hem ruhen yıpranmış insanları izleriz. Birbirinden farklı gibi algılanan noktalar arası (geçmiş ve gelecek, düşlem ve günlük gerçek) köprü kurmakta zorlanınca oluşturulan ideal şablonlar kültürün deneyimlediği hastalık, hayal kırıklığı, depresyon ve aldanma-aldatılma konularını önüne getirmektedir. Kurmaca karşıt diskur olarak Dionysos' un görüngüsü ise bu konuları hem kurgu içindeki topluluklara hem de dışındaki seyirciye görünür kılan bir etkiyi yaratır. Buna uygun olarak Battal film boyunca dolaştığı her yere şifa dağıtmaya ve bahar getirmeye çalışır.

Battal aralarına girdiği ilk andan itibaren topluluğa ihtiyacı olan canlılığı, yardımlaşmayı, dokunmayı, alışveriş de bulunmayı göstermeye çalışır. Kış mevsiminde toprağın üstünün karla kaplanması ve donması sonucu yaşanan sınırlı tüketim ve kıtlık durumu sebebiyle aç kalarak ölme korkusunu aşabilmek üzere gerçekleştirilen doğaya tapımı ve Dionysos festivallerini anımsatan biçimde; o da hayatta kalma korkusunu gidermek üzere topluluğa yardım etmeye gelmiştir. Ocak ve şubat aylarında düzenlenen Dionysos festivallerini hatırlatır şekilde Battal insanların unuttuğu bu etkinliklerin ruhunu taşır. Bu yüzden kendi kaynaklarını paylaşmayı bilmeyen bir ortamda, onun kendinden vererek doğayı taklit eden ya da canlandıran davranışları onu diğerkâm veya özgeci kılar. Battal kültürleşmenin ebedi fedakarı ve kurbanı olan Oedipus' un şu sözlerine benzer konuşur: “Bir insan için en iyi hizmet, elinde neyi varsa sahip olduğu her şeyle diğerlerinin yardımına koşmak değil midir?”²²²

²²² Sophokles, Kral Oidipus, s.68.

“Dayanışma fikri, ortak çıkarı gerçek kişisel çıkar olarak tanımlanması ve bireyin kendini gerçekleştirmesini esas itibariyle topluluğa dayandırması bakımından, potansiyel olarak bir toplumun gerçek temelidir.”²²³ Fakat bir düşmanın varlığına veya düşmandan gelecek iyilik olarak algılandığı için toplumsal dağılma ve çözülme halinde unutulmuştur. Oysa “dayanışma duygusu her ne kadar gerekliyse de ilkel bir duygudur. Şimdiye kadar bu duygu koşullarda ve deneyimde temel bir birliğe dayanmıştır.”²²⁴ Karların erimesiyle canlılığın kendisini gösterdiği ilk işaret olarak cansızlığın ve umutsuzluğun karşıtı olarak Battal alturistik (özgeci) davranışları, topluluğa çatışma ortamında tüketim yerine ortaklaşa üretime ihtiyaçları olduğunu gösterir. Battal’ın özgeci eğilimi hem onu hem de topluluğun trajedisini ve yardıma muhtaçlığını da gösterir. Çünkü topluluk birçok alanda yaşadığı sıkışık durum sebebiyle kendinden vermeyi unutmuştur; doğadan ve diğerlerinden sürekli almayı bekleyen bir bakış açısıyla yaşamaktadır. Trajik kahramanların yapısına benzer bir şekilde ihtirasla doludurlar; fakat bunu göstermekten çekindikleri için ya da toplumsal kabullerce suçlu gözükmek için Battal gibi ne fazladan verebilirler ne de alabilirler; yardımlaşarak sağlıklı büyüyemezler. Buradaki sağlıklı büyümeme hali kültürün çözülme hikayelerinin hepsinde görülmektedir. Bu yüzden fedakarlık konusunda kültürün algıladıkları parça parçadır.

Sadece kendi kapalı alanlarının çıkarlarını düşündükleri için her canlı için var olan doğanın bolluğunu ve bereketini işleyecek olan Apollonik – teknik yetiler kullanılamaz hale gelmiştir. Böylece birçok alanda iletişimin önü tıkanmış için yardımlaşmanın ve hayatta kalmanın da önü tıkanmıştır. Nesilden nesle aktarılan hastalıklara, ayrışmalara, yoksulluk sebeplerini görmezden gelerek Apolloncu kapalılığı ve hasta olma durumunu seçerler.

Dionysos’un görüngüsü olan Battal, iyileşmeye ihtiyacı olan insanların şifacı şamanları gibidir. Dionysosça öze sahip olan Antik Yunan tragedyasının esas işlevi demonları ve hastalıklı yükü dönüştürerek ortamı ya da bedeni sağlıklı ve yaşanabilir hale getirmektir. Böylece Apollo ve Dionysos’un işbirliği ile doğanın dilini konuşulur ve biriken duygular zarar verecek şekilde bekletmeden gösteriler yoluyla yapı içerisinde dönüştürülürdü. Battal’da fantastik karakteri ile Dionysosça bir gösteri sergiler. Dionysos’u karşıt diskur üzerinden anlarken dikkate alınması

²²³ Williams, s.483.

²²⁴ Williams, s. 483.

gereken en önemli noktalardan biri; onun bir iyileştirici, şifacı veya uzlaşmaya götürücü olmasıdır.

Esasında Apollonik unsurlarla ilişkilendirilen doktorluk ve şifacılık esrime halindeki şamanların, doğanın zehir – panzehir dengelemesi keşiflerine dayanır. Dolayısıyla kültür ve Apollonik yapılar doğa için bir karşıtlık değil; sistemin devamlılığı sağlayan teknik adımlar niteliğini taşır. Battal, insanların acı çeken bedenlerini hissederek kurtarıcı – kurban arketipine uygun olarak diğerleri yerine acıyı taşıyarak şifayı ve dengeyi getirmek isteği ile doludur. Diğer taraftan doğanın iletkeni olan Battal insanın kendisini doğadan ayrı tutması üzerine yaşadığı acı çekişini hissederek ve Dionysosça ağda benzer inleme ve ağlama yoluyla hissettiğini aktarır.

Topluluk, Battal'ın sağladığı mucizevi tedaviyle ölümün saf dışı bırakılmış olmasını bekler. Çünkü Apolloncu bir şekilde aşkın kurtarıcıyı ve onları dönüştürecek etkiyi çabasız bir şekilde onlara vermesi beklenir. Umutlarını yitirmiş, depresif yaşantılar için özgürlük ve kurtuluş ideal bir hale geldiğinden, şifacı esrik kişinin ne yapamaya çalıştığı anlaşılmaz. Doğa anayı ve onun döngülerine yardımcı olmayıp üretmeden tüketmelerinin sonucu olarak kültürel parçalanma hali, Apolloncu donuklukta deneyimlenir. Apollo ve Dionysos ya da ruh ve beden bağlantısını keserek yaklaşırsalar da bu bağlantı kesilemeyeceğinden hastalıklar içinde ıstırap seviyesini artırarak yaşarlar. Bu yüzden sonsuz şifa beklentisi sebebiyle döngünün dengesini düşünülmez. Battal sürekli kurtaran ve iyileştiren şifacı olmadığında yabancılığı, uğursuz ve tekinsiz olanın alanına konumlandırılır. O karizmatik bir büyücü veya herkesi bedenlerinde ölümsüz kılacak bir şifacı değildir. Kurtarıcı olarak ortaya ilk çıkışında herkes esrareniz kurtarıcıyı ararken, o kendini tanıtmak yerine camide secde şeklinde uyuyakalmıştır. Burada tam bir kendinden ve bedeninden geçiş yaparak huzura kapanmışken, kurtardığı çocuğu sudan cansız çıkarıp can verdiğine dair söylentiler yapılmaya başlanmıştır.

Esrareniz şekilde iyileşen yaralar ve hastalar sebebiyle bilinmezliğe duyulan saygı, korku, temkin ve merak duygularıyla hareket ederek onu dinlerler. Battal, yaşamın gücünü deneyimlemek için Apolloncu gelecek korkusu yerine döngüsel yaşama saygılı olarak sevgiyi ve canlılığı kullanmaktadır. Battal'ın deli - şifacı kimliği onların kendilerine olan inancının yeşermesi için doğanın bilinmezliğinden

çıkılmış bir bitkiden elde edilen uyarıcı madde niteliğindedir. Diğer taraftan topluluğun onu tekinsiz görmesi ise temelde onların iyileşme ve yaşam enerjisine verdikleri cevabı yansıtmaktadır.

Apolloncu kurallara göre yaşayan insanlar Apollonik yetileri ile Diyonizyak kendinden geçişin birleşmesine izin vermeyerek; iyileşme, form değiştirmeyi ve ölümsüzlüğü birbirine karıştırmaktadır. Diğer bir deyişle insanlar, bedenlen hiç hastalanmadan, ölmeden ve yabancı ile alışverişe girmeden hep aynı durumda kalmayı dileyen çaresizliktedir. Apolloncu ideal bağlamında sürekli sağlıklı yaşama beklentisi onları edilgen hale getirmiş ve yaşam koşullarındaki kötü duruma bağlamıştır.

Bu ortamın karşıt diskuru olarak Battal, evrenin bütün sinyallerini algılayan alıcıya sahip bir radyo gibidir. Bu yüzden kültürün veya sabit fikirlerin etkisinde değildir; bireylerin kendilerini kapattığı şifa kapısını o fantastik bir şekilde açabilir. İnsanların duygularını bir sünger gibi içine çeker ve onları şifalar. Diyonizyak neşesi ile ebeveynlerinin kurbanı olmuş çocuklardan şendir; Apolloncu olarak sınıflandırılan geleceği kuracak olan çocuklar kötülük ve hastalık taşıyıcı hale gelmiştir. Varoluşsal suçlarına inanmış bir düzende ruh ve beden sağlığının neşeden, yeniden doğma isteğinden geçtiği unutulmuştur.

Kültüre göre ise ölmüş olandan bir şey beklenmeyeceği için sağ iken önem verilen Apollonik yetilerin taşıyıcısı bedenlen bir anlamı kalmaz. Diyonizyak biçimde ise parçalanarak döngüye karışacaktır. Diğer taraftan toprağa karışmış olsa da ruh veya Apollo tarafının sıkışmışlığı, hafıza ve yaşam koşulu olarak nesilden nesle aktarılmaktadır ve bu yüzden geçmiş anılmayı ve iyileştirilmeyi beklemektedir. Battal şöyle ifade eder:

“Herkesin başına gelen şey aynı, hem de insanoğlunun yüreği kötülükle dolu. Ömürleri devamınca yüreklerinde delilik var. Yaşayanlar için ümit var. Çünkü sağ köpek, ölü aslandan iyi. Yaşayanlar biliyor ki ölecekler. Fakat ölümler bir şey bilmez. Artık onlar için ödül yok. Çünkü onların anılması unutuldu.”

Onun bu ifadesinden hareketle insanlar, kendi yaratım güçlerine ve kaynaklarına inanmamaları sonucu hem bedenleri hem ruhları için suç ve ceza sistemini yarattığını söyleyebiliriz. Kedilere kötü davranması üzerine rüyasında kedi mahkemesine çıkan çocuğun hikâyesi bunu destekler niteliktedir. Annesi ve babası

olmadan yaşıyan bir çocuk, hırçınlaşıp doğadan öcünü alması üzerine kendi suç ve ceza sisteminde, kendisini yargılayarak Battal'ın mucizeler gibi dilini kullanamaz hale gelmiştir. Çocukta insanın kötülük yapınca kendisini cezalandırma eğilimini ve insan bedeninin ruh ve beden arasındaki bağlantıyı kuramadıkça; Apolloncu bir yargıyla Dionizyak acılarını yarattığını görürüz. Diğer çocuklar da kendini yargılamış çocuğu yargılamaya devam etmektedirler; bu çocuk Battal sayesinde konuşmaya başlar. Fakat onun için beklenen mucizevi nihai kurtuluşu ona vermeyerek, onu hem kültürel koşulların yüklerinden özgürleştirecek hem de diğerlerine yaşamın döngüsüne katılmanın rahatsızlıktan kurtarıcı olduğunu göstermeye çalışır. Çünkü canlılığın ve gelişmenin sembolü çocuklar acı çekmekte ve kendilerini suçlayacak düzeyde hayattan ruh – beden birlikteliği olmadan yaşıyan ve benliği parçalara ayrılmıştır. Bu noktada şüphelerini destekleyecek kanıt bulan topluluğun gözünde karizmatik olmayan Battal'ın şifacı imajı tam olarak zarar veren kötü bir yabancıya dönüşür.

İyileştirdiği çocuk ve terzi dışında; yürüme engelli kadın ile birebir hastalığı üzerinde çalışır. Kadın hem hasta hem de kadın olduğu için dışlandıkça hastalığını yaşamakta ısrar eden biri haline gelmiştir. Kültür olası hastalığı iyileştirmek yerine ya tamamen ortadan kaldırmaya ya da üstüne kapatmaya çalışmaktadır. Bu kadının varlığı ise kültürün krizine işaret eden göstergelerden birisidir.

Hasta kadın iyileşmek istemez; sadece uyuşmak ve ağrısını kesecek ilacı arar. Diğer taraftan kimse onun acısına ve topallamasına yardım etmek istemez; çünkü kimse kimsenin acısıyla ilgilenmez. Onu toplumun eksiklisi olarak görürler o da bunu kabul eder ve onlar karşısında kendisini bir kurban gibi hissederek kendisini sevmez. Bu kadın hasta doğayı temsil etmektedir veya hastalanmış dişil üretim gücüdür. Hem toplum hem de dişil gücün göstergesi uyuşmayı seçerek acılar içinde sürüklenir.

Sorunları ve hastalıkları içinde uyuşmaya eğilimli topluluğa karşıt diskur olarak Battal, sağlıklı bir yapı için uyuşturarak Apolloncu biçimde belirti engellemek yerine, Dionysosçu bir köke inip dışa vurma yöntemiyle iyileştirir. Bu yüzden ilaçların onun hastalığına iyi gelmediğini anladığında çalarak yığıldığı ilaçları yok eder. Battal'ın karşıtlığını kaldıramayacak duruma geldiklerinde ise hasta kadını iyileşirken yakalanması topluluğun bahanesi olur. Çünkü esasında kadına dokunmak

ve iyileşmek istemeyen topluluk Battal' ın dokunuşunda zararlı olanı belirler. Parçalanmanın çoklu katmanlarda yaşandığı bir ortamda şaman ve şifası kabul görmez.

5.2.4. Battal' ın Aşkınlığı

Kültür yapılandıran felsefe, din, eğitim gibi destekleyici alanlar; aşkın olanı yüce noktalara hapsederek onu halktan ayırır ve belirli bir gruhun kültürü şekillendiren gücü elinde tutarak kitleleri kontrol etmesine yardımcı olunur. Williams'a göre "Her hükümet organı yönettiklerinin zihnine doğru düşünceleri yerleştirmeye çalışacaktır, ama insanların zihni deneyimlerinin tamamı tarafından şekillendirilir ve bu deneyimlerle uyuşmayan her türlü içerik ne kadar ustalıklı aktarılsa da, iletilemeyecektir."²²⁵ Çünkü Apolloncu biçimde kültürü doğadan ayırarak, Apollonik unsurlar olan teknik yeterlilik ve yapılanma oluşturma'nın doğal döngüye uygun kullanımının önüne geçilmektedir. Dionysosçu ve doğanın döngüsünü merkeze alan bakış açısına göre aşkın olan canlılık her yaratının içinde mevcuttur. Aşkın olan doğanın bilinmezliği ise kültürün erişilmez hale getirdiği aşkın veya ruhsal yüceliğe, Dionysosçu yöntemlerle; kendinden geçme, toplumsal maskeleri çıkarmayla ve döngüye teslim olmayla ulaşılabileceği bilgisine ulaşırız. Bu yüzden kültürel yapıların her biri içerisinde doğanın ve canlılığın aşkın etkisi dışlanarak dokunulmaz, ulaşılamaz, bir fantezi ürünü haline getirilmesi bir yanılgıdan ibarettir. Apolloncu kültür, aşkın ve tanrısal yüceliğin tekinsiz ve belirsiz yerlerde bulunmasını yasaklamıştır. Bu sebeple Apollonik unsurları olan aklı, elleri, gözleri ve her türlü teknik yeterliliği kültür kendi faydasına kullanmakta zorluklar yaşamaktadır. Bu bağlamda Apolloncu bir bakışla kültürel organizasyonlar, bireyin mutluluğa ulaşması yolunda engeller yaratır; çünkü acı çekmek, mutluluk, ölüm, sağlık gibi konuları kullanarak bireyi kontrol ağında tutmaya ihtiyacı vardır diyebiliriz. Bu bağlamda Battal karakteri, aşkın olana kültürün ve gündelik yaşantının içerisinde de karşılaşabildiğini gösteren bir kurgudur.

Bu karakter kültürün çizdiği kurallara göre yaşayan ve özgür iradesini kullanamayan Apolloncu bireyliğin çözülme halini gösterir. Evi, tanıdığı kişiler,

²²⁵ Williams, s, 459.

ailesi, kimliği, ülkesi, parası, işi; kurulu herhangi bir düzeni yoktur. Seyirci ve aralarına girdiği topluluk için tam anlamıyla bir yabancıdır. Bunun yanında onun hakkında bilinen; yaratıcının kelimini eden ve sevişmek - aşk yapmak isteyen bir varlık olduğudur. Battal'a sürekli kim olduğü sorulur; herhangi bir taraftan gelebilecek saldırı için kendi korunaklı alana sahip oldukları yanılgısıyla şüpheci hale gelen kültürün kimlik arayışını yansıtır. Bununla birlikte kimliksiz olması ve yaşamla bağlantıya geçişı onun topluluk arasında yaşaması önünde bir engeldir. Bunun üzerine Battal' ın askeri çatışma alanı olarak ayrılmış bölümde kimliksiz yakalanması üzerine asayiş için gözaltına alınmasını izleriz. Bu gözaltına alınma hali her bir meraklı bakış açısı tarafından devam eder. Çünkü kültürün bölünmüşlüğü içerisinde bir kimliğinin ve belli gruba aitliğini belirten belgelerinin ve sınırlarını bilen davranışlarının olması beklenir.

Karşıt diskurun insan formundaki kurgusu Dionysos ve Apollo arasında dengeyi oluşturmak üzere kendini ve kozmosu bilmeye adayan; toplumun ötekisi, tekinsizi, en üst basamağı olamayan ama toplumsal değerleri üreterek sınırları aşmak isteyen kimliklere işaret eder. Bu kimlikler doğa ve kültür arasında köprü olup Apolloncu kültür içerisinde karşıt söylem üreten doğa aşığı, şifacı-şaman, deli, şair, ozan-âşık, zanaatçı ve sanatçıdır. Battal içindeki bilgelik ve yaşam gücü ile kültür tarafından belirlenmiş sınırları aşarak bireysel ve toplumsal özgürleşmeyi gösterir. Bu yüzden kültürün sınırlama abartısına eş değer bir abartılı karşıtlık ile herhangi bir aidiyeti yoktur ve üzerinde kimliği bulunmaz. Onun kimliksizliği muhtaç, kurban, aciz, akılsız, yönlendirilmesi gereken ve yardıma muhtaç olarak yargılanmasına sebep olur. Oysa o kimlikleri aşarak topluluğun ihtiyacı olan sınırsızlık duygusunu beden sınırları içerisinde sergiler. Battal' ın ruh hali insanlara göre değişir ya da onların duyguları kendi duygularıymış gibi yansıtır; onların acısını hissetmiş şekilde panikleyerek üzüldüğünü veya canlılık ateşini hissettiğinde de mutlu olduğünü ve coştüğünü izleriz. O kültürün bedenler arası koyduğu sınırları aşmış ve duyguların kaynağına ulaşabilmektedir. Bu gösterisi kültürün parçalanma haline ayna tutacağından çok katmanlı bir şekilde kültürün huzursuzluğunun kökenlerine inilerek bulunacak aşkınlığı sunmaktadır. Bu yüzden filmde dengeyi sağlamak için ihtiyaç duyulan karşıtlığı getiren karakterin, yaşadığı uyum sorununu ve topluluk tarafından kabul edilme sorunsalını izlemekteyiz. Battal, kitle için bulanık bir özgürlük

anlayışına sahiptir; aniden gelen hali ve düşünceleri ile Apolloncu sınırları ve ön yargıları sebebiyle kitle için anlaşılma bir aşkınlık gösterir.

Battal hem gelecekte hem geçmişten gelmiş gibi davranması; kültürel sınırlamalar olan zaman ve mekânı aştığını gösterir. Yabancı ve uzaydan inmiş bir sesi temsil ettiği gibi geçmişte kalmış insani değerlerin bilgisine sahiptir. Battal, insanlara göre Apolloncu bir biçimde geridedir; maddi ve teknik olarak sahip olduklarının hiçbirine sahip değildir. Diğer taraftan Apolloncu kültüre göre esrik gözükür Battal, Apollonik tarafını kullanabilmesi sonucu yaşamın sırrını algılaması ile onlardan ileridedir. Temel ihtiyaçlarını karşılamayı düşünmeyen Battal, “Aşk istiyorum!” şeklinde topluluğa konuştuğunda ise “Karı istiyor,” diyerek alay edilir. Bu sahnede aşkın bir oluş olarak o, tensel ve ruhsal olanın birleşmesinden bahsetmektedir. Topluluğun sosyo ekonomik ve psikolojik koşulları göz önüne alındığında, Battal’ın sevgiyi arayışını kavrayacak algıya sahip olmadıkları görülür. Kültürün kabullerine göre Battal gibi hiçbir şeye sahip olmadan aşkı dilemek yetişkinliğe uygun değildir. Bu yüzden aşk ve aşkın olma hali Apolloncu kültürleşmede kavranması güç olarak kabul edilir.

Battal’ın aşkının anlaşılması bir başka örnek ise öğretmen ile yaşadığı ilişkidir. Battal ve öğretmen ilişkisi kendi doğasını unutmuş ve reddeden bir şehirli kadın ile doğanın dizginlenemez isteklerinin birleşmesidir. Battal onu kendi içindeki aşkın birleşme ve kendini kabul etme halleriyle buluşturur. Oysa öğretmen bedeni ile hiç baş başa kalmamış olduğu bellidir; çünkü diğer bedenleri ve yaşamları kendisinden aşağıda gören ve suçlayan bir bakış açısına sahiptir. Bu suçlama hali onun kendi bedenini Apolloncu formlara hapsederek; tutkuyu, değişimi dönüşümü, dokunmayı ve diğer insanların arasına karışmayı istemeyen parçasıyla olan çatışmasını yansıtır. Battal ise herkesi kabul eden ve içeriye alabilen aşkın oluşu ile onunla da ilişkiye girerek, öğretmenin bedeni ve zihni arasındaki perdelerini kaldırmasına yardımcı olmaya çalışır. Öğretmen ise aşkın sevgiyi içerisine almak yerine karşısında durarak; ona sahip olamayınca kendi bedenini, yaşamını ve çevresini kabul etmeyen biri olarak aşağılanmış hissetmiştir. Battal gibi bir tekinsiz karakterle yaşadığı sınır aşma deneyiminden suçluluk duyarak, Battal’ı “ahlaksız ve yabani” olarak nitelendirmiştir ve onu reddetmiştir.

Battal ise “Vücudumuzun isteği ruhumuzun isteği değil mi?” diye sorarak ruh ve beden, Apollo ve Dionysos, yer ve gök, eril ve dişil olanı birleştirmiştir. Battal’ ın cinsellik için çıplaklığa ihtiyacı yoktur; cinsellik yaşam gücünün paylaşılması ve ortak zemin sağlamayla eş değerdir. Bu yüzden ortak zemin sağlayamayan dışarıdan gelmiş bir başka karakter olan öğretmene bunu öğretmeye çalışır. Bu onu cahil ve kültürleşmemiş birey imajını ötesinde öğretici ve bilinmeyenleri bilen kılar. Diğer taraftan bilinmeyen ile bilinen arasında köprü olarak insanları şifalarken onların hastalığını ve bilinmezliği kendi bilinmezliğine çeker, dönüştürür ve tükürür; böylece onların bedeniyle bir olur. Bu şifa eylemini sınır tanımaz aşkınlığı sayesinde yapabilmektedir. O bedenleri iyileştirerek; bedene ve maddi olana (Matter - madde) anlam vermeye (Pattern – örüntü) çalışır. Bunun yanında fiziksel koşulları için diğerleri gibi çaba göstermeyişi karşısında kahveci, ona iş verir ve yatacak bir yere ihtiyacı olduğu düşünülerek harabe de olsa bir yatma yeri hazırlanır. Battal’ın temel ihtiyaçlarını karşılayarak iyi ve erdemli biri gibi davranan Kahveci karakteri, kültürün doğadan sonra sığınılan alanı ya da açılan kapısına sahip kişi olarak gücünü göstererek aşkın ve kudretli biriymiş gibi davranır. Battal’ın kültürel bir birey olarak davranmayışi ve süreklilik göstererek onun karşılığında yapmasını beklediği işleri yapmadığını gördüğünde sinirlenerek, Battal’ın işe yaramaz bir varlık olduğunu düşünür. Kahvecinin bu tepkisi, bireylerin karşılık beklemeden birbirlerine yaklaşmadıklarını gösterir. Kültürün istediği şekilde şekillenerek meslek sahibi olmuş kahveci, Battal’ ın ona uzatılan yardım elini kabul etmiyor oluşunu anlayamaz ve bastırılmış istekleri öfke ve aşağılama olarak ortaya çıkar.

Kahveci herkesin keyifle oturarak gündelik sorunsallardan uzaklaşmak için sığındığı yerin sahibi olarak hizmet ederek parasını kazanan biri olarak eziyet görmeyi bu hayatta tutunmakla eş görür. Herkesle eşit olduğu bilincini oluşturamadıkça Battal’ın çalışmaya kayıtsızlığına anlam veremez kültürün ona biçtiği sınırları kabul etmesi ve itiraz edememesi onun benliğini diğerleri gibi uyumlanma ve yardım etme konularında çıkmaza sokmaktadır. Battal ile insanlara hizmet etme ve yardım eli uzatma konusunda ortak noktaları vardır. Fakat Battal bunu toplumda iyi gözükmek adına gerçekleştirmediği için dışlandığında üzülüp kayıplara karışırken Kahveci ise öfkelenerek lütuf olarak sunduğu iyiliğin karşılığını bekler.

Battal'ın çalışmadığı herkes tarafından bilinir hale getirilerek suçlama ve utandırma yöntemi uygulanarak onu kültürün kurallarına uyması gerektiğine ikna edilmeye çalışılır. “Çalışmayan Allah sevmez,” denilerek topluluğun yaratıcı modeli hakkında bilgi verilir. Yaratıcının sevgisi onların çalışma koşulu içinde ölçüldüğüne inanmaktadırlar. Topluluk yaratıcının sevgisini hissederek çalışmak yerine bu sevgiyi hissedebilmek ve ödülü kazanmak üzere çalışmayı sistem olarak kabul etmiştir. Ruh ve beden bağlantısı kuramayınca; bedenlerine ve ruhlarına acı verici deneyimlerden özgürleşmenin yolunu bulamazlar ve ayrımcılık yapmaktan başka çareleri kalmaz. Bu yüzden algılarında yaratıcı ulaşılmaz bir ödül dağıtıcısıdır ya da aşkın olanın vereceği ödüller ulaşılmaz bir noktada kalmıştır. Bununla birlikte Battal onlara yardım edebilmek ve sistemlerinin işleyişine uygun davranabilmek için parayı kullanmak zorunda kalır. Oysa Battal için dünyanın kaynakları sonsuzdur; bunu para sistemiyle kısıtlamayı anlayamaz ve parayla yardım edeceği kitle gibi ilgilenmez. Bu yüzden parayı kazanmak yerine çaldığının imasını izleriz ve Neptün tarafından ona verildiğini görmekteyiz.

Kültür içerisinde saygın bir konuma gelebilmek, tanrının sevgi verme ve cezalandırma sistemine bağlılıkla ölçülür. Kültürün sınırlandırmaları yaratıcının yargısı haline gelmiştir ve yaratıcı gücün tezahürü doğa da kutsalın dokunulmazlığı sebebiyle kültürün fantezi alanı ve ıstırap alanına dönmüştür. İnsanlar para ve kültürün üst basamaklarında olmayı tanrının sevgisi sonucu olduğunu düşünürken, bunların hiç birine sahip olmadan katıksız bir yaratıcı sevgisi ile dolu olan Battal uyum sağlayamamasından dolayı ruh hali bir gün iyiiken ikinci gün iyi olmayabilir. Bu onun anlaşılmazlığını ve ayrı tutulan deli - aşkın olma halini oluşturur.

Sınır çeken ve maddi kaynaklarını paylaşmayan rekabetçi ve güvensiz ortamda, ruhani olarak üst algı seviyelerine çıkmanın ve aşkın imajların bir anlamı yoktur; kardeş kavgaları, sınır çatışmaları, ekonomik dengesizlikler gibi çeşitli alanlarda kültür, yaşadığı sıkışmaları maddi olanı sınırlarla çevirerek ve bağımlılık geliştirerek çözeceğine inanır. Bu yüzden Battal' ın aşkınlık ve yardıma muhtaçlık kutupları arasında gidip gelen yapısıyla, kültürün önemsediklerine yaşamında yer vermeyişi; bilinen güç, otorite, üstünlük kalıpları ile çatışır. Çünkü topluluk, derme çatma sistemleri sebebiyle kendisini sınırlamış ve hem maddi hem de manevi çıkmaza sürüklenmiştir. Bu yüzden Battal onların gözünde, kendinden geçme halinde

ve bendeni ve gündelik hayatı aşan soyut konuları konuşunca kendi evreninde kayboluyor izlenimi verir. Battal, kendisinden ve kaynaklarından hoşnutsuz; fakat çözüm bulamayan trajik durumdaki insanlara aşkın bir algı boyutundan konuşarak kültürün korkularında kaybolmuşluğun üzerine şöyle der: “Yeryüzünde ne kötülük olacağını bilemezsin, Allah insanı doğru yarattı; fakat onlar çok düzenler aradılar.” Böylece kültürün ideal formları, beklentileri ve dayattığı koşullar içinde deneyimlediği çilecilğe işaret eder.

Filmin genel atmosferinde kültürün ilerleyen ve sürekli gelişerek önündeki engelleri aşan olduğuna dair inancının, topluluğun çatışmalarından anlaşılacağı üzere bir yanılgıdan ibaret olduğu sahneye aktarılmıştır. Parçalı ve açık vermeden gösterilen düşmüş füze veya uçan araç sahnesi enkazı sahneleri ve kaybolmuş telsiz sesleri de kültürün önündeki aşamadığı engellere işaret eder. Parçalanmış kendilikleri içinde ve arasında iletişim engelleri söz konusudur. Böylece sanatın kültür eleştirel işlevine uygun olarak karşıt diskur Battal aracılığı ile hem evrenle hem de kendisiyle bağlantı kuramamış olduğu gösterilir.

Henüz temel ihtiyaçlarını karşılayamayan ve birbirini anlama zemini oluşturamamış insanlığın, uzaya ve yüksek bilinçlere aşmış olmayı hedeflemesi bir yanılgıya veya kazaya sebep olur; çünkü yaşantı yanlış temeller üzerine kurmuştur. Battal, içerideki ve bedendeki sorunları çözerek aynı zamanda ruhsal sorunları çözülebileceğini göstermek ister. Böylece beklenen kurtuluşun ve aşkınlığın ulaşılmaz bir yerde olmadığını; fakat insanların aşkın olanı ve kurtarıcıyı tıpkı düşmanları belirlerken yaptığı gibi dışarıdan beklemektedir. Tam olarak neye işaret ettiği belli olmayan konuşmalarının içeriği; şehirleşmeye çalışan kasabalının algı seviyesinin üstünde olduğu görülmektedir. Fakat daha gelişmiş bir şehirden gelen öğretmen de kendisine biçtiği her şeyi bilen Apolloncu önceliğine rağmen Battal’ ın dediklerine kulak vermek istemez.

Battal ile yürüyüşünde küçük burjuva öğretmen köpekten rahatsız olup Apoloncu kültürün eğitimcisi olarak insanlardan köpeğe sahip çıkmalarını ister. Aralarına katıldığı insanları aşağıda gören bir tavırla aralarına dâhil olamaz; daha üstten gelmiş kültür görevlisi olarak kendisini görür. Battal ise ona şu yanıtı verir: “Onlar sahipsiz onların başına gelenler de insanlar yüzünden çünkü hakkın ve adaletin yerinde kötülük var. İnsanların başına gelen hayvanların da başına geliyor.”

Diyerek öğretmeninin ayrımcılığını türler arası boyutta birliğe inerek çözmüştür ve çatışmayı aşmanın yolunu göstermiştir. Burada Battal kendini hem geldiği yerin halkından hem de hayvanlardan ayırmaya soyutlamaya çalışan küçük burjuva öğretmene her canlının eşit olduğunu söylemeye çalıştığı görülmektedir. Battal'ın kültürün sınırlarını aşan düşüncesine göre insanın insana, insanın hayvana bir üstünlüğü yoktur. Çünkü hepsi birlikte büyük bir dönüşüm içerisindedir.

Kültürün temsilcisi burjuva öğretmenin yaşamına dair fantezilerinin yıkıldığını izleriz; soğuk, köpekler ve meczuplar şeklinde sıralar. Kendisinin geçtiği eğitimden sonra düzeni eğitimden geçirerek kültürün formlarını gittiği yere yayma fantezisi ona ıstırap veren hale gelmiştir. Bunun dışında Öğretmen paylaşmayı da bilmez ama bunun onun hakkı olduğunu düşünür. Bekleme salonundaki adamın şehre uzak biri olarak onunla elinde olanı ve yediğini paylaşması Battal'ın tarzında bir yaklaşımdır. Fakat öğretmenin tavrı tıpkı mecbur kalınca ya da aç kalınca savaşın bitmesini isteyen köylüler gibidir. Üstten baktığı insanlarla aynı çıkarıcılıkta ve duyarsızlıktadır. Teknik bilgisi ile doğal akışta olanı ehlileştirme bilgisine sahip olsa da insan hayatı ve canlılık hakkında cahildir.

Öğretmenle yaşadığı diyalog da sınırlı algının ötesine geçemeyen öğretmen Battal' a “Sen cevap verme makinesi misin? Şeklinde bir tepki verir. Battal da ciddiye alarak; “Hayır, efendim ben hiçbir şey bilmiyorum” der. Battal, kültürün her şeyi bilen ve biçimlendiren aşkın imajının dışında bir bilgelik düzeyindedir. Bu diyalogun dışarıdan gelen ve topluluğu öteleyen öğretmenle geçmesi önemlidir. Fiziksel ve yaşam alanlarının sınırları üzerinden yabancıya üstün oldukları yanılgısıyla Battal' ın aşkınlığını anlamayan insanlarla karşı karşıya gelmesi; kültür ve doğa karşıtlığında ısrar etmekten ziyade yabancıнын ve doğanın içe alındığı sürdürebilir yaşam alanları yaratmak için çözümler üretmeye ihtiyaç olduğunu gösterir.

Fiziksel her türlü sınırı aşan Battal' ın aşkınlığını konuşmalarıyla göstermesi dışında iki belirgin sahne vardır. Birincisi ciğer hastası olan terziyi iyileştirmesi ikincisi ise mezbaha çalışanının, Battal' ın elinde sigara söndürmesinin ardından izin yok olmasıdır. Bunun üzerine kasap ulu ve aşmış birisine kötü davranmasından dolayı korkar. Bununla birlikte ölüm getiren ve can alıcı imajını açıkça kimsenin kabul edemeyeceği için yapmakta zorlanacağı işi yaparak toplumsal sınıfları

aşamamış kasap ile bu sahnenin yaşanması önemlidir. Çünkü tekinsizin aşkınlığı toplumun ötelediği işleri yapan biri tarafından ortaya çıkarılmıştır. Doğanın canlılığını temsil eden karşıt diskur ile doğanın canlılığını, kendi korkusunun üstüne giderek sona erdiren ve kültüre, doğayı tüketebileceği hale getiren kişi arasında bu karşılaşmanın yaşanması; kültürün yanılıgılarını sarsmak için önemlidir. Çünkü kasabın korkudan geri çekilişı ile yaşadığı değişim ile görölmektedir ki Dionysos’ u ya da doğanın kendisini temsil eden kudretli boğaların, kasabın eline teslimiyeti bir yanılsamadan ibarettir. Böylece kasap yabancınn gösterdiği etki sonrası yabancıyı ve onun canını düşünmeye başlar. Battal üşümesin diye soba getirip kurar; “Bu soğukta yakmazsan, ölürsün” diyerek hazırlama işlemlerini de üstlenir. Doğanın eşitliğini karşıt diskur olarak sunan Battal ile can alabilecek şekilde doğaya hükmeden bir karakter ortak zemini yakalamıştır. Çünkü aşkınlık kavramı soyut bir alandan çıkarak somut bir performans ile kendisini gösterilmiştir; yaşamın kutsallığı, dokunulmazlığı, kaybolmadığı veya dönüşme gücü aşkın olandır.

Dionysos görüngüsünün kendi kudretini göstermesi sonucu; kasap bir başkasına kendiliğinden ve zarar vermeden hizmet edebilen biri gibi davranmaya başlamıştır. Esasında kasabın Bakkhalar gibi özgür bir karakterde kızının olmasıyla ve varoluşsal olarak sıkıntılar çekmesinden; kültürel yozlaşmayı sorgulayan ve doğa - kültür çıkmazından özgürleşmek isteyen bir karakter olduğunu izleriz. Dionysos ve karşıt diskurun taşıdığı etki her türlü ideolojik özgürlük ve aşkınlık kalıplarının dışındadır. Çünkü Dionysosça aşkınlıkta Apollonik olan dışlanmaz; ideolojik ve politik dışlanma olmadan döngüsel yaşam kabul edilir. Topraktan alıp toprağa verme düzeninde her şeyin dönüştüğü kabul edilir ve her bir parçanın otonomisi vardır. Apolloncu kültürel yapı dönüşüm korkusu gereği aşkın olanı ulaşılmaz kılar ve kış mevsimindeki toprak gibi kendi yaratıcı potansiyelini uykuda tutar. Dionysosça Apollonik yetileri kullanma düzleminde ise her bir parçanın kendi aşkınlığı ve parçalar arası iletişim söz konusudur. Apolloncu tavır bu durumda ideolojik olduğunu söyleyebiliriz. Doğanın dışında sadece kendisini kudretli görmek isteyen bir yanılsamadır. Filmdeki gibi çoklu alanda açtığı çatışma alanları içerisinde Apolloncu bakış açısıyla bakan kültür, krize girer ve bir diğer aşkını ulaşılmaz bir yere yerleştirerek; yakınındaki ve içindeki aşkın uyum gücünü öteki haline getirir.

Son olarak aşkın ve Apolloncu bakış açısına göre fantastik bir karakter aracılığı ile kültürün kurmaca sınırların üzerine giden kurmaca karakter ile bu sınırların insanların hayatlarını zorlaştırdığı izleriz.



Yurtta sulh Cihanda Sulh!

Gazi Mustafa Kemal ATAÜRK

5.3. KUTSAL GEYİĞİN ÖLDÜRÜLÜŞÜ

5.3.1. Yorgos Lanthimos' un Öze Dönüşü ve Anlatım Tekniği

Yorgos Lanthimos, Cannes film festivali ödüllü 2017 yılı yapımı Kutsal Geyiğin Öldürülüşü adlı filminde Antik Yunan mitolojisi ve tragedya türüne ait göndermeler aracılığı ile kültürel hafızadan parçaları kullanarak Apolloncu kültürü dönüştürücü bir atmosfer yaratmıştır.

2009 Yunanistan ekonomik krizinden sonra ortaya çıkan Yunan Garip Dalgası yönetmenlerinden Lanthimos, filmlerinde diğer Yunan şairlerinin ve yönetmenlerinin yaptığı gibi aile ve küçük bir alan içindeki çatışma, bu ortamdaki bireyin yalnızlığı, hissizleşme hali, özgünlüklerin baskılanması ve modern yaşamın getirdiği hayal kırıklığı konularını kullanmaktadır. Yunan Garip Dalgası, Dionysosçu ruhu getirerek rahatsız edici hikâyeler anlatır. 6 yıllık kriz döneminde Yunan sineması garip dalga adıyla anılmaya başlanmıştır. Krizi anlatır şekilde Sosyal olarak uyumsuz insanların garip davranışlarını içeren işlevsiz ortamlarda çekilmektedir. Filmlerin hiçbirisi aleni bir şekilde yaşanan ekonomik krizi konu edinmemiştir; dolaylı yoldan anlatımlar söz konusudur.²²⁶ Krizin oluşmasına sebep olmuş kök inançları eleştirip sorunu görünür kılar. Çağdaş yunan sanatı krizden etkilenmiştir; çünkü sanatçılar yaşadıkları dönüşüm sürecinde çıkış yolunu aramaktadır. “Radikal bir gerileme dönemine rağmen, Yunan film yapımcıları dağıtım ağlarını genişletmiştir ve bilinmeyen gölgelere ve önemli gösterim alanlarına giriş yapmıştır. Garip filmler ve Lanthimos' un önceki filmleri Yunanistan' da üretilse de uluslararası alana açılmıştır. Kutsal Geyiğin Öldürülüşü, Birleşik Krallık/ İrlanda

²²⁶ Escribano Laura G. “The Uncomfortable Greek Weird Wave”, https://www.academia.edu/38520611/The_uncomfortable_Greek_Weird_Wave (28 Eylül 2020) çev. Gözde Esmâ Aşkın

yapımıdır.”²²⁷ Absürt ve yıkıcı bir dile sahip olan Yeni Dalga filmleri, Yunanistan’ın dar alanda yaşanan büyük kültürel sıkışma ve baskı unsurlarının üstüne giderek yeni bir temiz sayfa açma isteğine karşılık gelir.

Hem yerel hem de evrensel atalarının “başarılı başarısızlığını” göstermek suretiyle kendine ait bir dili arayan Lanthimos, etkilendiği her şeyi kullanarak kendi anlatısını yaratmanın rahatlığını deneyimlemiştir. 2019 yapımı “Sarayın Gözdesi” adlı filminde kültürün sınırlarını ve direnç noktalarını zorlamaya devam ederek; dağılma anlatılarında parçalarını arayan ve aratan üslubu ile Oscar kazanmıştır. Bu Oscar, onun Kutsal Geyiğin Öldürülüşü filmi ile dışa açılmasının bir sonucudur. Çağdaş Yunan Kültürü gariplikleriyle çevresine bir bütün olarak itina ile yaklaşmayı yeni yeni öğrenmektedir. “Buna göre de hükmedici tarz bizzat insana yöneldiğinde insanlar da yalıtılıp sömürüldüğünde, elde edilen kısa vadeli başarı ne olursa olsun uzun vadede maddi kazançların sunduğu olanakların tam anlamıyla gerçekleşmesini engellemekte olduğunu göstermektedir.”²²⁸ Lanthimos, kaos içinde kozmik düzeni arayan bir zaman yolcusu gibi Apolloncu bakış açısını dönüştürmek ister. Kutsal Geyiğin Öldürülüşü filminde, yıkıcı ve yabancı bir karakter olarak Martin’i Dionysos gibi karşıt diskur olarak kurgulamıştır. Böylece Apolloncu merkeziliğin içten dağılma halini karşıt diskurun tetikleyici etkisini kullanarak göstermektedir. Böylece hem kendi kültürünün iç çatışmalarının yarattığı sağlıklı büyüme haline hem de onu idolleştiren Batı kültürünün dağılma haline dikkat çekmektedir. Böylece Modern Batı kültürünün belirli Apolloncu imgelere hapsederek anlam yüklediği ve beslendiği klasik Yunan’ a öykünmeyi de eleştirir. Psaras’ ın vurguladığına göre Garip Dalga, Yunanlı olmayı ve milliyetçi bir şekilde vatan toprağını sahiplenmeyi eleştirir. Yunan dinliği, bütünlüğü ve ayrıcalıklılığının ardındaki dağılmayı ve işlevsiz aileyi göstererek Türkçedeki tabirle Apolloncu kapalı ve milliyetçi Yunan imajını kullanmayarak “Vatan, Millet, Sakarya” propagandası yapmadan bu ideolojileri ters düz ederek çoğulcu dışarıya açılmak isteyen Dionysosçuluğa sahip çıkar. Garip Dalga, Dionysos’ un tecavüzcü imajındaki saldırganlığı ile davranmaktadır. Çünkü tragedya metinlerinde ve Dionysos mitlerinde gördüğümüz gibi için dışarıya çıkması

²²⁷ Eleni Varmazi, “*The Weirdness of Contemporary Greek Cinema*” <https://www.scribd.com/document/481096152/The-Weirdness-of-Contemporary-Greek-Cinema> (23 Nisan 2020) çev. Gözde Esma Aşkın. s. 9-10

²²⁸ Williams, s. 487.

söz konusudur. İçi ve aile kurumlarını idealize etmekten kendi gerçekliğine ve çatışmalarına yabancılaşmış ve işlevsiz hale gelmiş kurumların baskıcı yapısını dışarı çıkararak içteki yabancı ve garip ile hem kendi kültürünü hem de Apolloncu bir biçimde Yunanistan' ı içselleştirdiğini düşünen Batıyı, rahatsız eder. Özgürlük isteyen ata ruhları rahatsızlaşarak Garip Dalga' nın özgürlük isteğinde sesini bulmuştur. Bu yüzden aile sırlarını, kültürün zenginliklerini ve artırılması gereken gölgeli durumlarıyla derinden ilgilenmektedir. Bunu dramatik olmayan minimal bir dil ile yaparak uyguladığı için gücün tersine şekilde davranmaktadır. Yunanlının, kurbanlığına, matemine, tembelliğine, kontrolcü kimliğine, marjinal olmak için olağanüstü çaba göstermesine, özgürlük isterken kendisini sınırlandıracak kadar uçlarda gezmesine yönlendirilmiş bir dönüşüm enerjisidir. Bununla birlikte Yunan kültür tarihi görünenin aksine huzurlu ve Apolloncu bir durgunluğa sahip değildir. Antik dönemlerden bu yana Yunanistan iç çatışmalarla uğraşan ve birleşmeden bir arada yaşayan bir topluluktur. Bir çok parçalı beyliği bir araya getirerek İmparatorluk kuran Osmanlı, Yunanistan' ın çoğulculuğunun ve iç bölünmesini toparlanmış şeklidir. Diğer bir değişle birleşmekten kaçındığı öteki benliğidir. Yunanistan 1821 - 1832 yılları arasında verdiği bağımsızlık savaşıyla Osmanlı İmparatorluğundan, ayrılarak romantik bir dağılmanın parçası olmuştur; böylece Yunanistan trajik olma cesareti göstermiştir.

*“Devrimle birlikte klasik sanatlar yeniden çalışılmıştır ve eski olan yeniden elden geçirilmiştir. Edebiyat alanında, devrim coşkusuyla daha etkin bir şekilde ürünler verilmiştir. Fakat bu devrim toplum tarafından algılanması da parçalı bir ruh haline tekabül etmekteydi. Birincil olarak baskı altında kalan Yunanlar, ikincil olarak halinden memnun varlıklı insanlar ki devrimin ayrıcalıkların onlar faydalanmıştır.”*²²⁹

Görüldüğü üzere sosyo – ekonomik karmaşaları algılamakta bile ortak bir paydaları yoktur. Bu parçalı devrim algısı o zamandan çağdaşa zamana uzanarak Garip Dalga filmlerinde ve Kutsal Geyiğin Öldürülüşünde küçük burjuva veya ayrıcalıklı aile kurumunun parçalı kökenine ışık tutmaktadır. Bu yüzden küçük burjuva kapalı aile yapıları özellikle Garip Dalga' nın eleştiri odağıdır. Bununla birlikte yüceltilen Yunan kimliği ile öteki ile olan etkileşimin yolu kesilmiştir. Bu da

²²⁹ George Finlay, History of the Greek Revolution, s. 17

başarılı devrimci ataların başarısızlık noktasını yaratmaktadır: çünkü bu tutum Yunanistan' ın iç zenginlikleriyle içe kapanık kalmasına sebep olmuştur. Psaras' a göre 18. Yüzyıl'da Yunan aydınlarından Adamantios Korais, Fransız devriminden etkilenerek Helenik dönemin en parlak zamanını yaşadığını öne sürmüştür. Yunanlı kimliğinin oluşmasını Yunan kültürünün Rönesans' ı olarak kabul etmiştir. Bunun yanında dilin milletlerin özü olduğu inancıyla Helen dilini Osmanlı – Türkçe mirasından ayırarak “arındırılmış” anlamına gelen Katharevousa adını verdi.²³⁰ Fransız devrimiyle başlayan milliyetçi - yurt sever dalga zaman içerisinde milliyetçi ve yabancı düşmanı tutumlara sebep olmuştur. Fakat sonrasında Yunanistan' ın elinde bulundurduğu kültürel tarihi kullanamaması ve bütünlüklü bir kimliğe ve otonomiye sahip olmadığını gösterir ve bu yaşadığı hayal kırıklığı devam etmiştir. Bu yüzden parçalı, içe kapanık ve saldırgan Yunanlı olma fikrini eleştiren yeni dönem Yunanlı genç sanatçılar ekonomik ve kültürel krizden çıkmanın yolunu bulmaya çalışmaktadır. Atalarını beslemiş olan eski mitolojik imgelem insanları düş kırıklığına uğratmıştır. Filmlerden yansıyan ve arayış içinde olunana, geçiş dönemine özgü tinsel bir boşluk vardır. Sonuç olarak bu huzursuzluk başka bir dönüşüme yol açarak çağdaş Yunan sanatını etkilemiştir.²³¹

Bu yüzden ölüme yürüyen Bakkhalar gibi dağlara çıkan, dağılmayı hatırlayan romantik Yunan milislerinin ruhu Lanthimos' un Apolloncu görünümüne yönelttiği öz eleştiri şeklinde sahneye gelmiştir. Bununla birlikte Yunanistan politik düzleminde uç eğilimlere sahiptir; anarşi ve aşırı sağ eğilimler arasındaki çatışma belirgin bir Yunanistan kimliğini oluşturur. Büyük ekonomik krizlerine kadar iç çatışmaların yansımaları döngüsel olarak kendisini göstermiştir ve iç çatışması yüksek bu topluluk Osmanlı İmparatorluğunun yönetimi altına girmesi gibi dışa bağımlı hale gelmiştir.

Lanthimos, kendi gözünden Yunan ve idolü olduğu Batı kültürünün içindeki dağılma halini göstermek için toplumsal rollerin oluşturulduğu aile kurumunu tragedyalarda olduğu gibi yapı bozumuna uğratmıştır.

Alt metin olarak kullandığı mitoslar ve modern insanın bastırıldığı psikolojik parçalar ile güncel sorunların kaynağına inmektedir. Kutsal Geyiğin Öldürülüşü, filminin senaryosunun yazarı Efthymis Filippou'dur. Lanthimos ile Köpekdişi, Alpler ve The Lobster filmlerinde de beraber çalışmıştır. Bu ortaklığın sunduğu

²³⁰ Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave Ethic, Politics and Crisis of Meaning*, 2016,s.6

²³¹ Armstrong, s. 48.

anlatımlara absürt ve kara mizah öğeleri içeren bir dil hakimdir. Bu alaycı dil tragedya geleneğinden gelen ironidir; hem acılı düşüşler hem de bununla eğlenen bir bakışın birlikte amalgam haline gelişi izlenmektedir. Kutsal Geyiğin Öldürülüşü filminde tragedyalara has çatışma ortamının sağlayıcısı olarak suçlunun suçsuzluğu ve suçsuzun suçluluğu durumu işlenmiştir.

Antik Yunan mitolojisinde Apollon, düzen, sağlık ve şifa tanrısıdır. Hastalık ve sağlık çatışması bağlamında gösterilen kurguda Apolloncu bir aşırılıkla sağlıklı, bakımlı ve steril bir tasarıda yaşayan Murphy ailesinin içine kaos halinden dengeye gelmeleri için unutulmuş zamanlara özgü bir lanet hali girmiştir. Ne kadar mükemmel koşullara sahip olduklarını düşünseler de, Murphy ailesi hayatları için savaşmak ve endişelenmek zorunda kalır. Bu bağlamda Lanthimos, karanlık ve pesimist yaklaşımıyla sanatın kültür eleştirel işlevini kullanır. Bununla birlikte Dramatik biçimde büyük oynamayı tersine çevirerek sessizliğin içindeki büyük çılgılığı gösterir. Ayrıca kendi kültürüne özgü karamsarlığı ve şüpheciliği yansıtır. “Gerçekte Hellen sanatının ruhunda ve bütün mitlerinin özünde sessiz bir hüznün vardır.”²³² Hüzünden hissizliğe doğru geçiş yapan duyguların çok yoğun olmaktan tükenmişliği gösteren donuk portreler çizer. Lanthimos’un karakterleri duygusal yüklerinin altında ezilmiş ve dönüşüm yolundaki kültürün yorgunluğunu ve absürtlüğünü yansıtır. Oyuncular büyük dramatik duyguları yaşamalarına rağmen duygusal olarak doruk noktasına çıktıkları anda bile kendilerini dizginleyen rahatsız edici bir durgunlukla oynar.

Sanat eserlerinde biçimi ve formun kusursuzluğunu gösteren klasik sanatlar ve heykel, resim estetik donuk görüntüler yoluyla cansız bir kopya yaratılır. Murphy ailesinin evi de form verilmiş bahçeleriyle tamamen kusursuz ve klasik bir harikadır. Murphy ailesi kültürün hayal ettiği bir ortamı yaratmasına rağmen; Apolloncu donukluk sebebiyle daha fazla hareket edemez hale gelmiştir; çocuklarının büyümesine engel olmaktadır. Mikro ölçekte kültürü temsil eden ailenin ihtiyacı olan canlanmayı vermek üzere karşıt diskur anlatısı kullanılmıştır. Karşıt Diskur olarak Yunanistan’a dışarıdan gelen Dionysos kültü gibi Martin, esasında Yunan kültürünün ve Batılı bireyin Dionysos ile uyumlu olduğunu gösterir; fakat kuralların baskısına uyumsuzluğunun farkında olmadığı için Dionysos karşıt diskur olarak ya da yıkımı

²³² Fiedel, s.58.

getiren olarak algılanır. Çünkü filmde gösterildiği üzere dağılan ve yıkıma uğrayan insanın Apollonik fakülteleri ve doğanın kendisi değil, Apolloncu yanılsamalarıdır.

Bu yanılsamaya örnek olarak mekanların, belirli kurallarca göze uygunluğu ve düzenliliği yansıtması Apolloncu kültür için önemlidir. Kültür, değerleriyle uyuşmayan kontrol altında en çok tutulması gerektiği düşünülen bölgeleri ayırır. Çünkü kültürü tehdit eden öfkeli ve potansiyelleri elinden alınmış veya sınırlandırılmış gençlerin ve düşük gelirli ailelerinin mahalleri merkezin selameti için uzakta kalmalıdır. Böylelikle korunaklı sınırlara sahip olan aileler uzun yıllar yaşayabileceğine inanır. Murphy ailesinin ve iş arkadaşlarının evleri, kültürel baskıların altında kalarak bütünlüklü benliğini oluşturamayan bireylerin yaşadığı tasarı alanlarıdır. Öte yandan Martin' in mahallesi ise daha kırsal ve doğanın gelip geçiciliğine ve düzenine uyumlu bir alandır. Murphy evinde olmayan teknik araçlar bu evde bulunurken, Murphy evinin sahip olduğu düzen ve genişliği bu evde göremeyiz. Bununla birlikte araç içi çekimleri, araba park edilen alanlar ve özellikle kültürün ve doğanın arasındaki köprü olan hastane mekan olarak kullanılmıştır. Martin' in evi dışında kullanılan mekanlarda, Apolloncu donukluğu ve makineleşme halini izleriz; yalnızca ailenin bilinçdışına tekabül edecek alan olan evin bodrum katında bu Apolloncu donukluktan çıkmıştır. Evin içerisinde ise toplumsal maskeleye devam ettiği için bastırılmış ve örtülenmiş saldırganlığın gerginliğini izleriz. Diğer taraftan hastanede çekilen sahnelerde mekanın büyüklüğü ve soğukluğu dışında, trajik düşüşe ilerlendikçe oyunculuklarda gözlenen canlılık söz konusudur. Bu Dionysosça dağılma halinin kabul edilmesine tekabül eder.

Lanthimos, röportajında belirttiği üzere Yunanistan'da sinema yönetmenliği için eğitim alamamıştır ve yurt dışında – reklam yönetmenliği yaparak işini – sanatını öğrendiğinden bahseder. Bu bağlamda Kutsal Geyiğin Öldürülüşü filmiyle, kültürün çocuklarını desteklemediğini ve kurban ettiğinin okumasını da yapabiliriz. Lanthimos, özgürlük savaşçısı ataları gibi yaşam enerjisi üzerinde kısıtlanmalar yaşamıştır; fakat post modern düzlemde eskinin Romantik özgürlük akımının hareketi yeni dönem hareketsizliğin içinden hareketi yaratmaya dönüşmüştür. Lanthimos, hem Murphy ailesinin yüksek kültürüne ulaşabilen biridir hem de potansiyelini ortaya koymak üzere kültürel engelleri ve yaşamın trajikliğinin karşısındaki öfkesini yaratarak aşması gerekmektedir. 2009 kriziyle kültürün ve

kurumlarının içerisindeki koşullandırmalara uymak zorunda kalan insanların absürt hikayelerini çekmeye başlaması da kendi kültürünün dağılma halini dağıtmaya çalışarak sıfır noktası yaratır. Böylece işlevsiz ailenin ve kültürün kurumlarının olmadığı durumları Dionysosçu bir yıkımla sahnesine taşır. Fiedel insanlığa ayna tutan Yunanlıyı şöyle ifade eder:

“Fakat bu olgunluk, kültürleri serpilip geliştikçe daha şeytani biçimlere bürünen ve barbar, kardeş kavim, komşu kent, vatandaş, sınıfdaş ya da akraba demeden hepsini merhametsizce öldüren Yunan halkının anlamsız vahşiliğiyle nasıl örtüşüyor? Şark’ı bile korkudan titreten o hayvani yönleriyle, kendilerinden sonraki kuşaklarda hayranlık uyandıran söz ve tavırlarının zarafeti, sanat ve yaşam nüanslarına dair incelikleri nasıl bağdaşıyor? Yunanlılar doğru olanı hissetmelerini sağlayan bu hassas içgüdüleri sayesinde binlerce yıl boyunca birçok alanda normlar oluşturdular, işte bu yüzden onların tinsel bakımdan dünyanın en sağlıklı halkı olması gerekir. Ama aynı halk, dönem tekrerrür eden akli dengesizliklere m aruz kalıyordu.”²³³

5.3.2. Steven Murphy

Steven Murphy, Apolloncu sistemin başı ve doğanın yaşam gücünü içinde taşıyan kalp organının teknik uzmanı olarak her şeye hakim modern erkeği oynar. Apolloncu kurallara uygunluğunca gösterdiği yükselen narsistik davranışları ile eğitilmiş burjuva ailesi, paraları karşılığında eriştikleri aksesuarları ve eğitimleri ile var olur. Bu durumda kültürün çöküş hali yaşaması kaçınılmaz hale gelir. Çünkü yaşadıkları hayat güzel ve düzenli gözüken bir hayal yaratarak yaşamayan bir eve müze veya gösteri alanı gibi nesneleri doldurmuşken hayatı yaşayamazlar. Nesneler ve etiketler insani canlılığın önüne geçmiştir. Hayallerdeki eve sahip olmalarına rağmen birbirlerine dokunmaz, anlamaz, sevemez ve sevişemezler. Bu noktada Lanthimos hem Yunanistan’ ın ören yeri ve kültür – doğa güzellikleri ile dolu olmasına rağmen yaşadığı çatışmalar yüzünden cennette sıkışma hali yaşamasını hem de Batı medeniyetinin buna öykünmesini eleştirir. Sistemin başı ve yöneticisi olarak hayal kırıklığının sorumlusu olarak gösterilen kişi ise gizli bir şekilde kurban olan Steven Murphy’ dir. Steven Murphy, bir cerrah olarak can verip can alan bir kudrete sahipken, hayat rutini esnasında daha fazla bastıramadığı yaşanmamışlıkların bilinçaltından yükselmesiyle yaşadığı durağanlığı dinamik hale getirecek trajik

²³³ Fiedel, s. 54.

hatayı yapmıştır. Böylelikle diyebiliriz ki doruğa gelen ataerki ya da ataerki lider; hayallerdeki hayat tasarısının tamamlanmış olduğu yanılgısıyla kültürü dekadansa sevk eder.

Kültürün omuzlarına yüklediği yükü kabul etmek zorunda kalan Steven, kontrolü elinde tutma takıntısı sonucu kendisini iki ucun arasında gidip gelen parçalı bir yapı haline getirmiştir; yönetici ve şekillendirici görevlerinin getirdiği sınırlandırmalar kaçma isteğini uyandırmıştır ve içki kaçamaklarıyla rahatlamaya çalışmıştır. Olmak istemediği veya taşımak istemediği çok fazla yük ve sorumluluk için bir ara verdiğini düşünmüş olabilir; fakat beklenmedik bir şekilde onun katı sisteminin çözülüşünü başlatan kendi elleri olmuştur. Toparlayıcı baba ve Apollonik uzuvları elleriyle bu sistemin mimarı imajı bir nesiller boyu aktarılan bir hayal kırıklığı içindedir ve bu yüzden içten içe dağılmak ister. Bu karakterde kurtarıcının kurban olmak isteyen tarafını görürüz. Her şeye hazırlıklı bir bilim insanı olsa da aniden ortaya çıkan bir durum için psikolojik olarak hazırlığı yoktur; kontrol isteği hayal kırıklığı yaratır. Doğaya içkin olan kötücül ve yıkıcı olasılıktan modern bir birey olarak paranoyaklık geliştirecek derecede korkar. Geleceğe gitmeyi temsil eden babanın geleceğe dair korkuları vardır. Bu yüzden ahlaki sorumluluklarını yerine getiremez ve açık vererek korkularıyla yüzleşir. Bu yüzleşmeyi hazırlayan onun iç çatışmalarıdır; kolektifin hayal kırıklıklarını barındıran bireysel bilinçdışındaki örüntüler Steven'ı ele geçirmiştir. Bu yüzden içten içe hissettiği pişmanlık duygusunu kontrol edemez ve korunaklı yapısının dışında Martin ile zaman geçirir. Martin'e hediye vermek yerine bir lütfedici olarak iyi davranışlarda bulunur; fakat ironik bir şekilde Martin'e yardım ederken ondan yardım dileyecek duruma düşecektir. Düşüğü durumu hazırlayan onun iç çatışmaları olduğundan Martin sadece onun kabul etmek istemediği duygularını ona gösterendir.

Ayrıca Martin' e saat hediyesinin verilmesi sahnesinde ve sonrasında hep havada asılı kalan Martin, Steven'ı gayri meşru çocuğu olabilir ya da onu istismar eden bir ilişki de olabilir vurgusu söz konusudur. Böylece Apolloncu güvenilir doktor, pek çok açıdan güvenilmez biri olabileceği gösterilir.

Trajik karakter her ne kadar rahatsız ve zorlayıcı durumlarda olsa da toplum için örnek yaratan ve parçalanmayı birleştirecek ya da doruk noktasından aşağıya doğru kaybedecek bir sınır çizgisindedir. Böylece sınırdaki olma halini geçerek

Dionysosça oluş halini yakalayabilir. Korkuyu kenara itip kahraman olmaya çalıştığında daha büyük hatalar yaparak kendini feda etmek zorundadır. Ulaştığı doruk noktasında Steven da kendisini tanrı gibi hisseder. Bu yüzden kendi potansiyelini ortaya çıkaran kendi dünyasının tanrısı olmak yerine; herkesin dünyasına hükmetmeyi düşünmesi sonucu trajik düşüş yaşayan sahte bir tanrı gibi davranır. Modern bireyin tanrı kompleksinin kendi sonunu getireceği fikrini destekler nitelikte Freud şu şekilde belirtmiştir:

“Şimdi bu ideali gerçekleştirmeye iyice yaklaşmışken, kendisi de adeta bir tanrı haline geldi. Ama yalnızca, ..., insanlar bu ideale genel olarak bildikleri şekilde ulaşıyorlar, yani eksik olarak: Bazı açılardan hiç ulaşamıyorlar, bazı açılardansa kısmen ulaşıyorlar. İnsan bir bakıma “protezli tanrı” haline geldi.”²³⁴

Ataerkil sistem içerisinde bir yer edinmiş babalar geldikleri yere kendinden ve ihtiyaçlarından feragat ederek gelmektedir. Kültür, koruyucusu babaları kendi elliyle hasta etmiştir; süslü bir aile, isminin hep anılacağı sürekli başarılı olması gereken bir işin profesyonelliği ile yön gösteren saygın kimliklerini elinden almıştır. Erillik, kısıtlayıcı ve güç elde etmek için her şeyi mubah gören bir yapıya indirgenmiştir. Gücün baskı için kullanması sonucu nesiller boyu devam eden hırs aktarılmaktadır. Bu bağlamda Dionysos görüngüsü olarak Martin ile yaşadığı karşılaşma kültürün tek başına yücelttiği erilliğin sahip olduğu gücün sınırlı olduğunu açık eder. Bununla birlikte Steven, Aiskhülos’ un kurguladığı mitteki babası Agammenon için annesini öldüren Orestes’e yakın olup kültürü devam ettiricisi iken oğlu Oedipus’a yakın diyebiliriz; fakat yaşadıkları trajik son Steven’in omuzlarına çöktüğü için onun da bir anneye ve her şeyin başladığı ilk noktaya dönmek isteyen bir Oedipus olduğunu gösterir. Steven’ in temsilcisi olduğu Apolloncu kültürün işlememesi sebebiyle Antik Yunan tragediyalarındaki dökülen kanın öcünü alma veya kana kan dişe diş isteyen anlayış karşısına gelir. Martin’in babasının ölümünün sorumlusu olarak Steven, kendi sorumsuzluğunu saklayışı ortaya çıkması Martin de eşitlenme isteğini ortaya çıkarır.

Bu isteğin tetikleyicisi ise kendi kibirli davranışlarıdır; kendisinden büyük otorite olmadığını düşündüğünden, yakalanacağını ve yaptığının ortaya çıkıp bedelini

²³⁴ Freud, Uygarlığın Huzursuzluğu, s.32.

ödeyeceği aklından geçmez. Bunun yanında Steven' ın kendisini sunduğu kadar başarılı bir baskıcı olmadığını izleriz; baba ve oğul arasındaki itaat sorunu, itaatkarlığın bir sonraki nesile aktarımının devam edemeyeceği gösterir. Steven'ın oğluna saç kesmesinden meslek seçimine ve ev –aile içi sorumluluklarını alamayışına kadar birçok konuda söz dinletemez. Steven hem iç çatışmalarını hem de en yakın dış olan evinin içindeki çatışmaların üstesinden gelememektedir.

Steven'ın, Martin'i ile bütün yaşananlardan sonra bodrum katında yüzleşmesindeki sahne bu açıdan dikkat çekicidir. Lanthimos, ataerkil erilliğin bir göstergesi olarak fiziksel şiddeti kara mizah aracı olarak kullanmıştır. Başlarına gelen felaketi önleyememe çaresizliğinden sonra Martin'i kaçıran ve dayak atan Steven, baskılanmış eril prensibin zor zamanlarda ortaya çıkarmaya hazır bekleyen hali ile tanışmıştır. Martin ise karşısında ondan etkilenmeyen bir şekilde devam ederek; karar vermezse “Nasıl oldu da dört kişi birden öldü diyeceksin” şeklinde cevap vererek alay eder.

Steven ondan üzerindeki yetersizlik hissi ve baskılardan öcünü alırcasına öfkesini ortaya koydukça, Martin bu şekilde davranmasının bir anlamı olmadığını ona hatırlatır; “Zamanını boşa harcıyorsun daha fazla zamanın kalmadı. Artık baştan başlayacaksın temiz bir sayfadan. Saf olamazsın sen bir bilim insanısın, eğer seni tanımasaydım idrak yeteneğini sorgulardım” der. Steven artık aklının kontrolünü elinde tutamıyordur. Hastane kafeteryasında dört adımda ailesinin ölüme doğru gideceğinin bilgisini alırken verdiği tepkide; kendi kudretini böyle bir safsata ile yıkılacağına inanmaz ve kapı dışarı ettirir. Hem de bir yönetici olarak medeni davranmak zorundaymış gibi güvenlik görevlilerine yaptırır. Teknik adam, adım adım çaresizliğini kabul etmeye doğru ilerlemiştir. Yüzleşmesi gereken içindeki acıları ve kendisine yaptığı kötü davranışlar Martin ile insan şeklini alarak karşısına çıkmıştır.

Martin, “Sana sadece örnek vermek istedim özür dilemeli miyim yararı okşamalı mıyım açık yaraya dokunmak daha çok acı verir her ikimizi de iyi hissettirecek bir şey var diyerek ataerkil şiddetin esasında kendine dönük bir şiddet olduğunu göstermek üzere kendi kolunu et koparacak kadar ısıtır. Dionysos görüngüsü sayesinde Apolloncu şekilde bastırılmış öfke, gerçekten çığ ve hesapsız bir delilik ile karşı karşıya kalmıştır. Ataerki ve işlevsiz hale gelmiş babalık eleştirisi

bağlamında kendi sisteminin yaratıcısı olduğu gibi yok edicisidir. Joseph Campbell, tiranın şişirilmiş egosunu öz yıkımla bağlantısını kurar. Kendisi yerine tiranlık, yöneticilik ve kültürel kurum görevlerine güvenen trajik kahraman, kontrol elinde olmasına rağmen Steven Murphy gibi göremediği ve erişemediği durumların altında kalır.

“Tiranın şişirilmiş egosu, işleri ne kadar başarılı giderse gitsin kendisine ve dünyasına bir lanettir, iyice yılmış, korkuya kapılmış, her an çevresinin, öncelikle kendi içindeki ele geçirmeye karşı denetimsiz tepkilerinin yansımaları olan öngörülmüş saldırılarını karşılamak ve onlarla çatışmak üzere uyanık olan bu kendi kendine kazanılmış bağımsızlığın devi, dünyanın felaket habercisidir, zihninde kendini insani eğilimlerle oyalayabilse bile.”²³⁵

Bütün bunların hepsi Steven’ ın kendisini görmesi için hazırlanmış bir mecaz ve sembolik anlatıdır. Lanthimos ters düz edici anlatım tekniği ile lanetlenme kurgusunu kültürün sakladığı hayal kırıklığı karşısına koymasına ile büyüsü bozulan dünyayı gözler önüne serer. Post modern yeniden yazım tekniklerinde bu şekilde kurgu olanın sınırları zorlanır ve kurgu ile gerçek arasındaki sınırların belirsizliğine dikkat çekilerek karşıt diskur ile kültür eleştirisi gerçekleştirilir. Bununla birlikte bu sahnenin evin ve kültürü temsil eden ailenin bodrum katında gerçekleşmesi ile bilinçdışında ve geçmişte daha fazla saklanamayan korkuların ve şiddetin ortaya çıkışını gösterir. Dionysosçu duygular ve güzelleştirilen hayal kırıklıkları adındaki öfke canlı kanlı evin içinde kendisini gösterir.

Steven öfkesini, korkusunu dışarı vurması sağlandıktan sonra incinmiş ve güçsüz hisseden parçasıyla birleşmesi için arınma sahnesi yaşanır. Kendi yaşadığı hayal kırıklığını kabul etme aşamasına geçer. Lanthimos, kabul etme sahnesini çok net bir şekilde çekmiştir; Bob sürüne sürüne de olsa hareket etmeye çabasıdadır ve babasının isteğini yerine getirerek hayatta kalmak için saçlarını keser. “Sözünü dinleyip daha önce kesmeliydim; sanırım senin mesleğini yapacağım diyerek babasına gösterir.” Bundan sonraki sahne ise Steven’ ın en büyük rahatlama ve kırılma noktasıdır. Steven kontrolsüzlüğe kendini bırakarak ve güçsüzlüğünü kabul ederek hüngür hüngür ağlar. Steven karakteri ile teknik adamın düşüşü sistemin

²³⁵ Campbell, s. 20.

yenilenmesi ve arınmanın ötesinde sorunun kaynağını anlamak için gösterilmeye değerdir.

5.3.3. Kim Murphy

Kim Murphy, yaşamdaki doğurganlık ve bolluğun kaynağı bir genç kızdır; adet görmeye başlamıştır. Yaşadığı bu değişim babası tarafından bir ödül ve yetenek gibi dışarıda övünç kaynağı gibi anlatılır. Babasının bunu anlatmasını motivasyonu eşiyle girdiği güç savaşı olabileceği gibi bunun söylenmesi kültürün gizlediği ve ayıpladığı veya piyano öğrenmenin gerisine koyduğu dişil gücü ön plana koyar. Adet görmek dişiliğin bir sonraki aşamasıdır; kutsal dişiliğin kraliçe haline yürüyüş kapısı açılmıştır. Dionysos' un döngüsel oluşunda olduğu gibi Kim, tükenmek bilmez bir üretim süreci içerisine adım atmıştır. Böylece Kim, rahmiyle döngünün bedenlenmiş hali veya aileyi hayatta tutacak kan devir daimini yapacak olan kalbidir.

Martin ile arasındaki ilişki ailenin parçalanmasının üzerinden doğan yeni bir tür ilişki halidir. Dionysos tapımlarındaki Orfik ve değerleri parçalayan bir yaklaşmadır. *Orfeci* Aşk kavramı, aristokratik düşünceye doğrudan bir meydan okumayı içeren bir ilkeyi temsil eder. Soylular için aşk tehlikeli bir şeydi; çünkü arzu, tutku ve yetinmezlik ifade ediyordu.²³⁶ Kim ailesi gibi soylu ve arınık davranmayarak; yabancıya âşık olur. Böylece cinsellik ve cinsel olgunluk çağına adım atmış Kim artık cinselliğe ve kendinin yetişkinliğe giden bir kadın olduğunun farkına varmaya başlar.

Martin ile yürüyüşe çıkar, dudak parlaticısı sürer, ailesi ile değil Martin ile zaman geçirir ve nasıl olacağı hakkında bir fikri olmamasına rağmen içgüdülerini dinleyerek onunla sevişmek ister. Öte taraftan Kim' in karakterinde Dionysos' un kadınlarının başıboşluğunu sergilediği gibi filmin ilerleyen aşamalarında plancı bir karakterinin alt yapısı da sezilmektedir. Bu birincil olarak çıkarcı bir tutum olarak düşünebileceği gibi ikincil olarak hayatta kalmanın çok daha üstünde yaşamaya duyulan diyonizyak şiddeti de gösterir. Bununla birlikte sanata ilgisi veya koroya ve şarkı söylemeye kendini adanmış hali göz önüne alındığında kendinden geçme ve Dionysosçu ilhamla dolu bir karakterdir.

²³⁶ Thomson, s.186.

Parkta yürüyüşe çıktıklarında, hayat ağacı sembolindeki büyük ağaca yaslanarak “Burn” adlı şarkıyı söyler. Şarkının sözlerinde de insan ırkının tanrılardan aldığı ateşe Prometheusçuluğa bir vurgu yapılmaktadır. Bu kültürün başarısızlığı açısından hem bir ironik yerleştirme olduğu gibi hem de sistemin dönüşümüne işaret ettiğinden umut verici bir sahnedir. Tragedyaların kökenindeki Prometheus oyunlarını hatırlarsak, trajik bir düşüş ve canlılık aynı karede birleştirilmiştir ve yeniden yazım tekniği araçları kullanılarak popüler kültür şarkısıyla bu sahne oluşturulmuştur.

Öte yandan Kim, Apollonik akıl ve dil uyumunu kullanarak ikna etme yeteneğine sahiptir. Sanat ile uğraşan, dişi ve kırılğan portresinin aksine zihin kontrolü yapabilir ve edebi yeteneği çok güçlü olduğundan politika yapabilme yeteneğine sahiptir. Kim, sistemin ıstırap çektiği durumları yönlendirebilecek şekilde hem yıkabilir ya da hem de besleyebilir olma potansiyeline sahiptir.

Yemek masasında ailesi tarafından dışlanma hissiyatından hareketle öfkeli bir şekilde kendisinin saçlarının güzel olduğunu ifade eder. O, kendisini her koşulda sisteme karşı savunabilir ve aynı zamanda sistemin içinde de var olabilir. Filmin adını veren Artemis’in kutsal geyiğinin sembolliğini barındıran kendisinin de saf ve masum maskesiyle uyumlandığı trajik kahraman Iphigenia’ nın trajedisi üzerine bir makale yazmıştır ve okumuştur. Bu yönüyle tragedyanın ve geçmişin politikasına da günümüze de hâkim bir köprü gibi çalışan bir zihni vardır. Koroda olması ve ses egzersizleri yapıyor olması onun ne kadar güçlü bir ifadeci olduğunu ve kendini buna adanmış olduğunu gösterir. Bunun yanında Kim, sesiyle ve sesi kullanımıyla geleceği de temsil eder; gelecekte sistemin ve kendisinin fikirlerini dışa vurabilecek bir karakterdir. Bu yüzden kendini adayacak bir alan olarak ailesini görmez ve bireysel yaratım alanı olarak sanatı bulmuştur. Babası onunla yeterli hissettiği ve giderek yeterlilik kazandığı bu konuda yakından ilgilenir. Bu noktada Agamemnon ve Iphigenia ilişkisi ters düz edilmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Kim, bu ortamda kendi olabilmek ve yaşamaya devam edebilmek için en çok çabalayandır. Koro çalışması için diyaframındaki gelişmişliği gösterdikten sonra babası ona koro şefine söyledin mi seni öne almasını der. Kültürün ön sırasında olabilmek için çok çalışan dişil gücü gösterir. Annesinden farklı olarak sistemi

kontrol etmek üzere Apolloncu bir etkinlik yerine Apollo – Dionysos birlikteliğinin sağlanabileceği sanatı seçmiştir.

Kim ve kardeşi kutsalın dokunulmazlığını yakalamak üzere girdikleri rekabeti bu yüzden Kim kazanmıştır ya da o şanslı olandır. Elias Canetti'nin savaş sonrası yoldaşları öldükten sonra hayatta kalan asker için yaptığı değerlendirmesin uygun şekilde bir karakterdir.

“Ölülerin arasında tek başına ayakta durmanın verdiği güçlülük hissi, sonuç olarak her tür ıstıraptan daha güçlüdür. Açıkça aynı kaderi paylaşmış olan çoğunluğun arasından seçilmiş olma duygusudur bu. Hayatta kalan, yalnızca orada bulunduğu için kendisinin onlardan daha iyi olduğunu hisseder. Diğerlerinin arasında kendisini kanıtlamıştır, çünkü düşenler artık yaşamamaktadırlar. Bunu sık sık başaran kahraman olur. O güçlüdür. Ondaki hayat daha çoktur. O tanrıların gözdesidir.”²³⁷

Kim, sanatçıyı temsilen, sistemin hem içinde hem dışında; arada bir yerde yaşama devam edişini gösterir. Bu yüzden erginleşmenin korkunç ormanında kurban giden yerine hayatta kalan olmuştur. Fakat tıpkı annesi gibi Martin ile yakınlaşmak için genel anestezi pozisyonunu alır. Bu sahneyi öğrenilmiş olanın çocukların üzerindeki etkisi olarak değerlendirebileceğimiz gibi Kim'in ölü olmadığını ve diriltilmeye ihtiyacı olmadığını da görürüz. Bunun yanında ailesinde görülmeyen şekilde duygularını dışarı vurabilir; bir başkasının sevgisini kaybetme korkusunu yaşar. Martin' in onun anestezi şeklini kabule etmemesi üzerine Martin'e onu çok sevdiğini söyler. Martin'e duyduğu çekimin arkasında kendisini kültürün başına açacağı tehlikelere veya lanetlere karşı korunmak isteği vardır. Hayatta kalmak için yapamayacağı yoktur; hastalandıktan sonra sürünerek kaçmaya çalışır ve kurban olmayı reddeder. Büyük ihtimalle yabancılığın ve doğanın sembolü olan Martin ile yaşamaya başlayınca bu lanetin ortadan kalkacağına inanır ve ona doğru yola çıkmıştır. Bu davranışı sanatçının kültürün sıkıştırması halinde doğaya ve tekinsiz olana sarılışı olarak değerlendirebiliriz. Yakalandığında ise acınası bir kurban gibi gözükmeye halini kullanarak babasını onu kontrol ediyormuş gibi hissettirir ve esasında böyle yaparak o, babasını kontrol eder.

Genel olarak akılsızca davranır gibi gözüktür ve bu kontrolcü annesini sinirlendirir. Martin ile ilişki yaşaması, değişik ve yabancı etkenlere olan esnekliğini

²³⁷ Canetti, s.231.

ve yaşamdaki sağlamlığını gösterir ki Martin’de en başından onun uyumunu seçerek ona sol anahtarı hediye getirmiştir. Apolloncu batılı bir birey olarak sınır koyması beklenirken, o sınır koymadan ilişki kurmayı seçer. O, ötekiden çekinmez, kaçmaz ve daha çok onunla birlikte olmanın yollarını arar. Kim, Martin’e tüm garipliği ile özgün bir karakter gibi gelir. Hastaneye yatırıldığında ise ayağa kalkabilme gücünü Martin’i görebilmek için kendinde bulmuştur. Bu sahnede ötekiyle olan etkileşimi sayesinde ayakları üzerinde durabilecek ve dengeyi getirebilecek bir karakteri izleriz. Kim’de babası gibi içten içe sistemin yıkılmasını istiyor diyebiliriz. Öte taraftan sistemin kontrolü onun elinde olmasını isteyen bir yapısı vardır ki bu noktada annesiyle de benzeşmektedir. Bu yüzden Kim köpekleri gezdirebilecek uygunlukta veya yeterlilikte görülür. Köpek burjuva ailelerinin bir objesi ve doğayla ve vahşi-olanla ehlileştirerek vakit geçirme aracıdır. Aynı zamanda sistemin itaatkâr hizmetkârı olmasıyla sistemin baskıcı gücünü temsil eder. Bu güç Bob’a verilmez ve Kim ise erginleşme basamaklarında ilerleyen olarak bu gücü idare eder.

Kim aile sorunları içinde parçalanmak yerine kendi bireyselliğini koruyarak temiz sayfaya ve yaratıma geçiş hakkına sahip çıkmıştır. Bunun yanında onun hayatta kalması ve soyu devam ettirecek nitelikte olması erkeğin öncü olduğu özel mülkiyet eleştirisi. Kim’in devam edişi ana soylu klanlarının zamanına dönüşü gösteren bir durum yaratır ki bu ima ailenin bilinen sınırlarını alt üst eden ve değiştiren bir bakış açısını gündeme getirir.

5.3.4. Bob Murphy

Bob, annesi Anna’ dan onun yerine sorumlulukları üstlenmesini bekleyen bir çocuktur. Bob’un birey olabilmesi için annesiyle olan ilişkisinden sıyrılıp babanın kuralları belli dünyasına geçmesi beklenmektedir. Henüz bir çocuk olarak aşamadığı veya bağıni koparmadığı annesi onun hayatla bağ koparmasına sebep olur. Bob yaşı ve görüntüsü gereği masumdur ve kurban olmaya uygunluk gösterir. Apolloncu sistemde, masumluluğu, suçluluğu taşımasına engel değildir; esrareniz hastalığın ortaya çıktığı ilk gün okula gitmek istemediği için psikosomatik bir tepki verdiği

düşünülmüştür. Çünkü görünürde ve muayenede herhangi bir hastalık bulgusuna rastlanmamıştır. Erkek çocuğunun ataerkil sistemdeki öncülüğü ile alay etmek ve bunu sarsmak üzere Martin, Bob'a gülen surat hediye eder ve neden hediye ettiğini de açıklamaz. Seçilmiş olan sensin demek için filmin sonuna göndermede bulunur.

Çünkü Bob, Martin'in saldığı lanetin kurbanı olmasından çok daha önce ataerkil düzenin devamı olamayacak psikolojik ve sosyolojik olarak çekinik bir karakterdedir. Modern erkeğin Oedipus gibi ayakta duramayışını hem gösterilir; hem de bu yapıyı yenilemek üzere mitlerin ters düz edilişı söz konusudur. Bob ergenliğe henüz adım atmadığı için Oedipus gibi annesinin korkuları tarafından güdülmektedir. Birey olamayan ve anneye – doğaya istemeden dönmek zorunda kalan Oedipus' un miti; insanın gelişmişliğine rağmen geriye gittiğinin ve kültürün gelişmişlik iddiasının karşısında kendini bil uyarısı niteliğindedir. Ataerkil sistemin çıkmazda olduğunu gösterircesine Bob, ona yol göstermekten ziyade şekillendiren babasının kuralları yerine annesine sığınmaktadır ve babasının devamı olmayı reddeden tavrı ortadır. Bu yüzden ergenlik ritüeline girmediğı için sistemin kurbanı olarak kim ne derse ona itaat eden herhangi bir hayali olmayan bir çocuktur. Karşıt diskur etkisi, Murphy ailesini Apolloncu sistemin bireyin elinden aldığı gücü geri vermek üzere geçmişte erkek çocuklarının yaşam gücünü elde etmek için gerçekleştirilen kurban ritüeline taşır. Murphy ailesi yaşamın kontrolünü yitirmiş olduklarını en çok yönlendirmeye ve şekillendirmeye çalıştıkları erkek çocuğı üzerinden deneyimler.

Bob her koşulda edilgen ve bireyliğini taraf tutarak sağlayacağına inanmaktadır. Kontrolcü Annesinin gücünü hissedenden Bob, onun mesleğini yapmak isteyerek aralarındaki sığınma- korunma temelindeki gizli anlaşmayı devam ettirmektedir. Evdeki düzende, ona verilen görevleri üstlenmeyerek annesine yaptıran, babasının istediğı meslek yerine annesinin mesleğini seçen ve saçlarını babası istediğı halde kesmeyen Bob, kültürel hayata içindeki beceriksizliği söz konusudur. Filmdeki lanetin ayak ve kemikler üzerinden kendisini göstermesi; atalar ve soyun devamlılığının tehlikede olduğuna işaret eder. Çünkü ayaklarının üstünde duran insandır ve bir omurganın sahibi olup onun işlevselliğini en iyi şekilde kullanabilmek sağlıklı soy anlamına gelir. Bob' un hastalanmasıyla ataerkil sistem kendisine erkek bir varis bulamamaktadır. Babanın ve annenin beklentileri karşısında hayal kırıklığı yaratacaktır çünkü her ikisi de Bob' un anlamadığı beklentilerle onu

şekillendirmeye çalışır. Bu yüzden filmin sonunda beklentilerin ve fantezilerin kurban edilmesi de Bob ile yapılmaktadır. Bob ile birlikte teslim edilen kültürün erkek çocuk üzerindeki fantezileridir. Bu yüzden Bob bir günah keçisi olarak geçmişten ve gelecekte ıstırap çeken bütün oğlan çocukları adına ölmüştür. Ataerkil yapının, üstünlük bayrağı taşıyan imajını içi yüzünde, gücün tek sahibi üstünlük fantezisi içinde babadan oğula geçen sırların taşıyıcılığını yapıldığını görmekteyiz. Bu bağlamda yaşanan hayal kırıklığı ya da kültürün başarısızlığını Steven' ın sır söyleme oyunu üzerinden de değerlendirilebiliriz. Katastrofik koridor sahnesinde ailenin sırları açığa çıkar. Baba, kendi güçsüzlüğünü çocuğuna dayatır; fakat Bob'un gerçekten hiçbir şeyden haberi yoktur. Steven, oğlunun olup bitenden anlam veremeyen halinin kendi iç çocuğu olduğunu anlayamamaktadır. Steven'ın Bob'un dünyasında paranoyakça sıra ararken, gücün peşinde kendisi olamadığı sırrını taşıdığını görürüz. Güçsüzlüğün güç gibi gösterilmesi sırrını Bob taşıyacak durumda olmayan bir çocuktur. Burada Steven, ilk mastürbasyon yapmaya başladığı zamana dair bir anıyı hatırlar; daha doğrusu hiç unutamadığı ve kimseye söylemediği bir sırrı ortaya çıkarır. Çocukken erkekliğin ölçüm sembolü olarak çok az gelen menisi ile babasının ise bütün çarşafı ıslatan menisini karşılaştırır. Babasıyla bir aktarım yarışında olduğunu açık eder. Oğluna ataerkil mantaliteye uygun biçimde; benimle yarışa girmeni istiyorum ve bunu benim kurallarımca yapacağız demiş olur. Aynı zamanda kendi yaşadığı meni azlığının geçici bir durum olduğunu ileride onunda daha çok erkek olacağını anlatarak bu anıyla oğluna erkek gücünü ve erekte olmayı anlatmaya çalışır.

Bu sahnede erkekliğin kültürün kontrol mekanizmaları altında çektiği acıyı, bunalıntıyı ve yeniden doğma isteğini izleriz. Lanthimos' un yapmış olduğu çekim açıları ve kullandığı ışıklar rengi ile hastane ortamı kurtarılma alanından, ölüme, bilme haline, büyümeye geçişte kullanılan bir alana dönüşür. Apolloncu kültürün kurtuluşu yerine boğulma alanı halinde kullanmıştır. Bununla birlikte hastane gibi dışarıdan belli kurallara uyulması gereken alanın içinde arınık olmayan Diyonizyak durumların yaşandığı gerçeğini Steven' ın içini döktüğü bu sahne ile gösterilir. Kültürün hastalıklarını iyileştirme amacıyla inşa edilmiş Apollonik bir mekânın içerisindeki acı, yaşam ve ölüm konularını barındırması, Dionysosçu güçten

kaçılmayacağını ve kontrol edilemeyeceğini göstermesi ile tragedyanın sergilendiği tiyatro sahnesi gibidir.

Bununla birlikte hastane koridoru yapısı itibariyle havasızlığı ve doğum anına sıkışmışlığı anımsatır. Baba ve oğul, psikolojik düzeyde bir türlü doğamamakta ya da anneyle olan kordon bağlarını kesmemektedir. Çünkü erkek olmaya dair fantezilerle güçlü olanı oynamaları öğretilmektedir. Steven, babası ve Bob arasında üç kuşaklık çöküş sahnesi burada tamamlanmıştır. Steven' ın babasının gücüne göz dikerek elde ettiği sistemin yürümesi imkânsızdır. Bu aktarım bir ailenin esasında bir güç savaşı alanına çevrildiğini gösterir.

5.3.5. Anna Murphy

Anna Murphy, göz doktoru olarak kendi gücünü elinde tutan ve dış etkenlere kurban olmayan bir karakter olarak kendinden emindir. Uzmanlık alanının göz olması, her şeyi gören göz olmaya olan ilgisini ve Apolloncu ve aydınlanmacı ideallere olan yakınlığını gösterir. Görülmeyeni gördüğünü iddia eden mesleği oftalmoloji gibi bir çalışma alanına sahip olsa da Anna logosunu da gözlerini de anlamlı bir şekilde kullanamaz. Uzmanı olduğu organı kendi bedeninde kontrol etmektedir; gözlerini şüpheler ve paranoyakça düşünceleri ele geçirdiğini belirten şekilde bakışlarını izleriz. Modern kadın rolüne uygun olarak davranır; fakat ataerkil düzende ayakta kalabilmek adına kültürün kurallarına göre davranmaktadır. Anna karakterinin, modernizm sonrası hayatta kalmak için meyve veren doğa anadan güç isteme haline tutsak düşmüş ve gölgelerinde yaşayan femme fatale kadın arketipine uygunluğu vardır. Modern yaşamda soğuk, duyarsız ve güç savaşlarına giren bir yapıya bürünmüştür. Anna, Dionysosçu yanını bastırarak doğa ile insan bilinci arasındaki bağı kurmadığı için şüphelerini sezgileriymişçesine kontrol aracı olarak kullanır. Apolloncu ve Apollonik olanı kullanabilme yetisinin ayrımını gösterircesine; gözleri ile kendi perspektifinin dışında bir perspektife kapalı yapısı ile her şeyi yargılar. Güçlü oluşuna rağmen kaderi halen Steven' ın elinde oluşu onun fantezilerin ve yanılgıların içinde yaşadığı çaresizliği gösterir. Bu yüzden onun içindeki dişiye - doğaya ulaşamaması miras kalan sistemin şefkat eksikliğini anlamasının önüne geçer. Kadınlığını ne cinsellik ne de anne şefkati bağlamında yaşayamaz. Steven ve Anna arasında cinselliğin bir tadı ve anlamı kalmamıştır ve

ayrı iki bedenin buluştuğu bir ritüel halinden mekanik bir hale sokulmuştur. Anna ve Steven'in ilişkisinde gösterdikleri cennetin aksine duygusal olarak bağlantının kurulabileceği cennet çoktan yitirilmiştir; parçalanarak mekanik ve garabet bir yapı isteğinden eser yoktur.

Aralarındaki ilişki birbirlerine karşı cinsel olarak uyarılma yaşamadan, planlı bir şekilde saatin göstermesi gibi gerçekleşmektedir. Örneğin; eşinin konuşma yaptığı gün yaşanacak bir cinsellik olmalıdır. Dionizyak tutku ve şehvetin uzaklaştırıldığı bir çeşit cinsellik yaşarlar; kültürün insanın doğası üzerinde yaşattığı erozyonu kara mizah öğeleriyle eleştirmek amaçlı "anestezi yöntemi taklidi" ile cinsel ilişkiye girdikleri gösterilir. Apolloncu doktor kimlikleri hayatlarının her yerine nüfus etmiştir; toplum için sundukları maske ile bütünleşmişler. Öte yandan bu sahnede, değerlerini yitirmiş kültürün ölü halde uzanması; doğa ve dışı prensiple olan bağı bulabilmek adına bir kadın bedeni üzerinden gösterilerek otopsisini yapılmaktadır.

Trajik düşüşe doğru Steven bir seçim yapmak üzereyken bile Anna' nın teklifi; anestezi ile uyuşturulmuş halde gerçekleşecek bir diğer planlı sevişmeden yeniden çocuk doğurmak olmuştur. Aslında her ne kadar güçlü ve kontrolcü gözükse de; görüntünün ardında kendi ihtiyaçlarını düşünmeyen kültürün emir kuluna dönüşmüş bir kadın söz konusudur. Lanthimos, bu şekilde abartılı bir kurgu ile aralarındaki soğukluğu kültürün kurumlarını ve ilişki biçimlerini sorgulamayı sağlar. Steven konuşmasını yaparken Steven' a bakışı ile kendi kontrol ettiği sistemin bir ürününü izlediği gösterilir. Onunla hayatı paylaşan özgür birey olmak yerine kontrol memuruma dönüşmüştür. Örneğin; eşi yerine konuşarak; üç yıldır içki kullanmadığını ve tansiyon düzeyinde artış olduğunu söyler. Bununla birlikte yarın sabah erken kalkması gerektiğini bildirerek Steven' ı kültürün sahnesine çıkmasının ardından konuşmasını yapar yapmaz oradan çıkarır. Eşini önemsemekten öte kültürün devamlılığını, kurdukları hayalin ve fantezi modellerinin devamı için yapamayacağı olmadığını gösterir. Modern zamanlarda güç elde etme savaşlarında, kadına sunulmuş rolünde Anna var olmaya çalışmaktadır; güçlü erkeğin arkasındaki güçlü kadın olarak hem kendisi olmaktan uzaklaşmıştır, hem de bir gölge olmanın getirdiği gerilimle eşine kinlenmiştir ve daha çok kontrol etmeyi çözüm olarak bulmuştur diyebiliriz. Bu yüzden eşiyle giriştiği gizli güç savaşlarını çocuklar

üzerinden hissedilir. Bu bağlamda Steven'in konuşma yaptığı gece dışarıda yetiştirdiği ve geleceği olarak kabul ettiği oğlunu konuşurken, Steven'in da Kim'in adet görmeye başladığını söylemesi etkili bir sahnedir. Her ikisi de birbirinin zıttı cinsiyetin özelliklerinin arayışındadır. Evlilikteki beklentilerin karşılanmamasından dolayı çocukları kullanarak ihtiyaçlarını gidermek için yarıştıklarını izleriz. Bu çatışmada Kim'in hasta yatağına düşüşünde bile trajik körlüğüne Anna devam eder ve kızına söz geçirmeye çalışır. Çünkü bir yandan Kim arsızca Martin ile görüşmeye çalışırken, Anna' nın gördüğü sahne onu bir anne otoritesine uymayan genç kızın sinirlendirmesinden çok kendi içindeki dişilin bu şekilde uyanamayışına sinirlenmesidir. Bob'u ise potansiyel erkekliğini kendisine bağlı hale getirir; ona büyümeyen bebek gibi yaklaşır.

Bununla birlikte Kim'e babasına olan yakınlığından ya da kendi içerisinde dişil enerjiyle olan rekabetçi eril anlayışından dolayı soğuk ve mesafelidir ve trajik oluşunu gösterir biçimde kin besleyen bir tavır sezilir. Anne- kız çatışmasında, Aiskhülos' un tragedyasında işlediği Elektra ve Klütümenstra örüntüsü görülebilir; Elektra'nın hırçınlığını ve babanın gücüne göz dikişi Anna ve kızı Kim'in ortak noktalarıdır diyebiliriz. Bu yüzden kültürün formlar üretmesi sonucu ataerkil düzen de anne ve kızın arasına girilmiştir; Demeter gibi Persophone'nin peşinden giden bir anne bağlantısı yoktur. Gördüğüne inanmada ve ışıkla imgeleri tanımanın karşılaşılabileceği sorunları gidermek üzere uzmanlaşmış birisinin, kendi gerçeğine kör olması; onun tragedyalardaki ironik ve alay edilen trajik öz inkârını yaratır.

Diğer taraftan Bob'u bir eril güç olarak ya da eril araç olarak görüp babasının karşısına çıkarır ve ortamı iç çatışmaya sebep olacak şekilde ev ortamını manipüle etmektedir. Esasında duygularını dışarı vuramadığı için irade sahibi birisi değildir ve bu yüzden kendisini savunacak gücü yoktur. Küçük oğlunun itaatsizliğini öne sürerek babanın otoritesine karşıt bir hamle yapmak ister. Bu yüzden onun Euripides' in öyküsünü tragedya metnine aktardığı Medea benzeri bir şekilde otoriteye, tanrıya ve eril düzene duyduğu nefreti okuyabiliriz. Trajik kahramanın iç çatışmasına uygun şekilde kültürün koşullandırmalarına göre kendisini yargıladığı için o da diğer herkesi yargılamaktadır. Eşi Steven gibi o da ona biçilen rolden rahatsızdır ve öfkeli. Bu tartışma sahnesi karakterlerin, Apolloncu şekilde düzenli, güçlü, kontrol sahibi ve öfkelenmeyen olarak gözükmek adına yaşadıkları bölünmeleri gösterir.

İçerideki yaşam gücü ile bağlantısını yitirmiş bir kadın ve dişil gücün içten gelen doyuruculuğunu unutmuş bir modern birey olarak dışarıda teknik olarak uzamanı olduğu gözlerle hakikati bulamamaktadır. Bu durum kültürün krizini derinleştirir. Karşıt diskur etkisiyle varoluşunun anlamını sorgulayıcı bir dağılmanın içindedir. Her bir karakter benliğindeki dağılmanın boyutunu birlikte girdikleri çatışma haliyle çözümlemektedir. Dionysosçu yaşam enerjisi ile bağlantısını yitirmiş Anna' nın duygusal dışavurumları ile kontrolcü ve manipülatif yöntemleri artık işe yaramadığını izleriz. Apolloncu gözlerden bakan Anna, var oluşun ve döngünün anlamsız olduğunu düşünerek deneyimsellikten kaçınır. Bu yüzden katı ve güç hırsına sahip bir karakterdir. Oysa Dionysosçu güçlere teslim olduğunda kontrolün bir göz yanılması olduğunu görebilecektir, çünkü sahip olduğu ısıtılı hayatı dışarıdan gelen bir tetikleyici ile dağılmamıştır çoktan dağınık bir haldedir. Onun Apolloncu tercihleri derli toplu olduğunu inandırmıştır. Ofisine alacağı mobilyalar ve yeniden dekore etmesi yaşamı anlamsız gördüğü depresif duygularından uzaklaştıramamaktadır. Bu yüzden kontrole başvurmaktadır. Kontrolsüzlüğü ondan daha çok benimseyen eşi Steven bu yüzden düzenli mutfağı darmadağın ederek eşinin üzerindeki baskısını dağıtmaya çalışır. Anna, gözleri ile karşısına çıkan yok etmeye meyilli bir karakterdir; bu yüzden Dionysosçu doğa ananın yıkım gücünü kendi çıkarları için kullanması eşiyle iktidar savaşına sebep olmaktadır. Dionysosçu gücün hatırlatıcısı olan Martin de onun direnç noktalarını ve kurduğu düzenli kontrollü hayatı dağıtarak onu kendi kontrolcü ıstırap dolu hayatından özgürleştirmeye çalışır. Steven gibi Anna, kültürün kurallarını ve kontrol mekanizmasını oluşturan karakter olarak doğasını, geçmişini ve içgüdülerini bastırıp görmezden geldikçe, bu unsurlar tarafından yönlendirilecek kadar zayıf ve kırılgan düşer. Özgür iradesini karşılanmayan ihtiyaçları ele geçirmiştir. Bu yüzden kader çarkını elinde tutan gözleri kapalı bir şekilde onun kontrolü dışındaki eşine özgür iradesini bırakmak zorunda kalmıştır. Kontrol altına almaya çalıştığı düzen onun psikolojik oyunlarından daha açık bir şekilde onu etkisi altına almıştır. Anna' nın trajik bir oluşu canlandırabilmek için katıksız bir şekilde güçsüz kalmayı deneyimler. Kendi gözüne ve bakış açısına mutlak gerçeklikmiş gibi güvenmesi üzerine Martin' in gözlerinden düzenli evinin dağınıklığını izler.

Martin'in onun için sembolik hediyesinde dişiliğin sembolü olarak taze koparılmış gül getirmiştir. Gül bilinen ve ulaşılması daha kolay olan bir çiçek çeşididir. Ve Anna'ya beğenisinin dışında bir alternatif sunulur Bu hediye onun dişiliği ile yüzleşeceği ve kendisini daha yumuşak bulacağı günlerin göstergesi olduğunu söyleyebiliriz. Martin, Anna'nın orkide sevdiğini ve bu bilgiyi eşinden öğrendiğini belirtmesiyle Anna'nın zihnine şüphe tohumunu atar. Anna' nın kısılan şüphe çemberi gözlerinde şunu okuyabiliriz; nasıl olur da Steven, Anna hakkında bir yabancıya bu kadar açıklayıcı olmuştur ve bu çocuk kimdir ki Steven ile bu kadar yakınlaşmıştır. Anna eşiyle daha önce çatışmaya direk yollardan girmemiş olma ihtimali yüksektir; karşıt diskurun etkisiyle biriktirdiği iç çatışmasını dışarı vurmak üzere harekete geçer. Bu sebeple Martin'in ve annesiyle geçirdiği akşamı öğrenince ve Steven'in içki kullanarak ameliyata girdiği bilgisinin doğruluğunu kanıtlamanın peşine düşer. Steven'in açığını yakalamıştır ve o güne kadar hissettiği duygusal güvensizliğini dışarı vurur. Anna'nın kimliğindeki parçalanmışlığı en belirgin biçimde veya doruk noktası olarak gösteren sahne ise mutfak sahnesidir; bu Anna' nın kırılma noktasıdır. Kontrolü bırakıp duygularını dışarı vurmuştur. Steven, “Bu et şahane! Gerçekten haklıymışsın çocuklar burada daha çok rahat edecek temiz hava hepimize iyi gelir,” şeklinde konuşarak hiçbir şey olmamış gibi eski düzenlerini devam ettirmeye çalışırken, Anna bunun karşısında biriktirdiği öfkeyi dışarı vurur.

Anna: “ Ne güzel ellerin var! Düzgün ve temiz ama güzel olsa olacak ne olacak canlı değiller. Bazen sadece söylenen beceriksiz biri oluyorsun. Ve aptalca şeyler söylüyorsun bana hadi röntgen çekelim hadi ultrason çekelim diyorsun. Beğenmiyorsan Martin'in ailesiyle yaşa! Bütün bunlara bir son vermeni istiyorum yapabilir misin senin yüzünden bu durumdayız.”

Bu her şeyin kontrolden çıktığını her ikisinin de kabul etme anıdır. Bunun üzerine daha dramatik bir şekilde Steven tepkisini gösterir: “Peki önerin nedir bunu durdurmak için buldum! Bir bakirenin kasık kılı ve timsah dişi aa kasık kılı sen de kalmamıştı ihtiyacımız olan hiçbir şey yok! diyerek çaresizce ortamı dağıtır. İhtiyaçları olan her şey varmış gibi yaşayan bu aile sonunda bu çaresizlikle yüzleşmiştir. Her şeyleri vardır; ama nedenini saptayamadıkları ve analizini yapamadıkları bu Dionysosça hastalık karşısında çareleri yoktur.

Kontrol arayışı Steven'dan daha gelişmiş olduğu için çaresizliğini anlayan ve sinirlenerek dramatik davranmak yerine, kabul eden dramatik davranışı sergiler.

Bunun için Martin'in ayağını öptüğü sahne ile sıradan biri olan Martin'in tanrısallığına boyun eğmiştir. Bu sahneyi Apolloncu bir göz doktorunun görünmeyen ve bilinmeyen karşısında yaşadığı çaresizlik sonucu geliştirdiği hayatta kalma mekanizması olarak okuyabiliriz.

5.3.6. Martin

Dionysos'un çağdaş görüngüsü olarak gösterdiğimiz Martin oldukça sıradan ve herhangi bir üstün yeteneği olmayan bir gençtir; fakat aileyi getirdiği lanet ile etkisi altına alarak doğa – kültür, alt – üst sınırlarının aşılmasını sağlar. Sürdürülemeyen yaşamların kendilerini görerek parçalarını toparlamasına yardımcı olacak tetikleyicidir. Martin'in yıkıcı etkisi öncesi yaşamları, bu yıkıcı etkinin oluşmasının sebebidir. Martin'in fantastik gücünün kurgulanması mitosun anlaşılabilir büyüleri ve gizemlerine duyulan korkunun kaynağının kültürün kendi kontrol paranoyası olduğunu göstermek içindir. Hali hazırda kendisine zarar verdiğinin farkında olmayan kültürel yapılar, Dionysosçu özünü fantezi haline getirdiği veya kendisinden ayrı bir yere konumlandığı için güçlü değildir güçlü gözükmemektedir. Martin sadece kültürün yanılsamasını ortaya çıkması için kültürün kendisine oynadığı oyun içinde lanetleme oyunu oynayarak, toplumsal maskelerin düşmesine ve sınırların belirgin olduğunun fark edilmesini sağlar.

Lanthimos karakterlerini seçerken klasik Yunan tiplemesini, genetik ve sosyal özelliklerini yansıtacak seçimler yapmaktadır. Fakat klasik Yunanlı insana benzerliğini Martin karakterinde uygulamamıştır. Aksine Dionysos'un Trakyalı – yabancı kökenine uygun şekilde olabilmesi için klasik Yunanlı dış görünüş özelliklerinin dışında bir yabancı ve Yunan olmayan; fakat gelişmiş vücut yapısına sahip bir görünüşü seçmiştir. Martin karşıt diskur olarak sınırların geçilmesi halini yaratır. Bu yüzden hem klasik idealize edilmiş Yunanlı görünüşüne sahip değildir; fakat oldukça Yunan klasizminin öne çıkardığı Apollonik ideallere uygun bir vücuda sahiptir. Dionysosçu görünüme uygun olarak Martin parçaların birleşmesi halidir diyebiliriz. Bunun yanında hem lanetleme veya büyü gibi Apolloncu aklın alamayacağı bir güce sahipken hem de oldukça Apollonik fakültesi olan aklını etkili bir şekilde aklını kullanan bir karakterdir. Martin, sosyal sınıfı, garip konuşması,

tavırları ve görünüşüyle Murphy ailesine ve onların ortamına tamamen yabancı bir oluşturmaktadır. Bununla birlikte Martin'i toplumda neyin başarılı, erkek, arınık, zengin, akıllı, ayrıcalıklı olduğu ilgilendirmez. Dionysos' un göçebeliği, yabancılığı ve Olimpik özelliklerin dışında oluşu gibi özelliklerine istinaden onun da toplumun ayrıcalıklı rolüyle ilişkisi yoktur. Öte yandan Olimpik duruş olarak gösterilmeye çalışılan klasik görüntünün de oldukça Dionysosçu bir öze dayandığını göstermek üzere Murphy ailesinin hapsedikleri gerçeklikten çıkması için trajik sahneyi yaşamalarına yardımcı olur. Sahne kurucu tavrı ve kontrol ustası bir aileyi etkisi altına alarak hiçbir yere ait olmayan korkusuz ve yanıltıcı bir karakter olduğunu gösterir. Bu bağlamda Dionysos' un tiyatro sahnesinin işlemesi için gerçekleşen Martin'in eve davet edilişi hastalıktan ve öteki olandan daha fazla aileyi koruyacak bir bağışlılık sistemi olmadığını gösterir. Steven ve ailesi çoktan geçirgenleşmiştir; fakat aile, bilinç düzeyinde bunu neden yaptığının anlam veremeyecek kadar kendi iç çatışmalarına gömülmüştür.

Martin, Steven'in dramatik şiddeti karşısında "Katil mi? Bu son derece dramatik, sansasyonel ve eski moda bir kelime" demesiyle uygarlığın huzursuzluğunun çığırından çıkışıyla bir Satyr gibi alay eder. Değişime ve dönüşüme direnen Steven'in suçlamaları Martin'i korkutacak değildir; çünkü korkan konumda olan Steven ve onun içeriye yabancıları almayan ve kendi ideallerinde sanrılarında hapsedilmiş Apolloncu sistemidir.

Karşıt diskurun doğanın gücünü ve ona aidiyeti anlatması için Martin seçimleriyle dönüşüme kolay bir şekilde geçişi işaret eder. Steven'in ona hediye ettiği metal kordonlu saatin kordonunu deri kayışla değiştirmesi bunu gösteren sahnedir. Bu noktada da Steven ve onu temsil ettiği Apollonik ideallerin karşısına çatışma unsuru olarak dikilir. Her türlü kültürel form ve yapılanma Martin için bir anlam ifade etmez. Çünkü onun davranışları ve düşünme yapısı doğadaki bütün maddeler birbirine dönüşeceği bilgisini taşır. Bu yüzden kendi bireyselliğini ve tercihini kültürün belirlediği ve cazipleştirdiği kuralların eline bırakmaz. Bunun yanında saat zamanın ve sistemin kontrolünü elinde bulunduran Steven'in seçeceği bir hediyedir. Fakat Martin, bu hediyeyi değiştirmiş şekilde Steven'in çalışma alanına geldiğinde saatin kaç olduğu ile ilgilenmez. Uygunsuz saatlerde ve durumlarda Steven'a ulaşmaya çalışır.

Bununla birlikte Dionysos'un kadınların tanrısı olarak bilinmesi üzerine Martin filmdeki kadınları dönüştüren ve kendisine yabancılaşmış eril unsurları yıkan bir etkiye sahiptir. Martin, Dionysos'u temsilen oluşu sebebiyle annesi ile kültürel düzeyde bir mesafesi yoktur ve şu şekilde ifade eder: "Annemle, babam öldüğünden beri birbirimize çok yaklaştık." Hatta babasının ölümünden sonra annesine eş arayacak kadar annesinin yalnızlığına dayanamaz. Bu örüntü tragedya metinlerinde karşımıza çıkabilecek türden bir yas ve sonrası halini taşıdığı gibi tragedya türünü de ters düz eder. Çünkü erkek çocuk annesine eş araması, kültürün kabullerine ve rekabetçiliğinin tersine bir durumdur. Sosyo – ekonomik olarak sınırlanmış bir kadın eşi öldükten sonra da üreyebilir veya sevişebilir olmasını kabul eden bakış açısı, kültürün kadınları kontrolü altında tutmakta zorlaştıracaktır.

Annesi, Martin sayesinde Steven ile zaman geçirebilecek kadar kuralların dışına çıkmıştır ve yas tutma zamanı bitmiştir. Böylelikle Martin, annesine bahar getir ve onun trajik bir duruma saplanmasını önlemek ister. Esasında Steven'a yaptığı trajik hatayı, telafi edebilme şansı sunar ve annesiyle birlikte olmasını ister. Apolloncu düşüncenin dengelenebilmesi ve bu noktada Apollonik olanı yeniden keşfedilmesi için çözüm yolu olarak sunulan; ötelenin hayata devam edebilmesini destekleyerek dengelenmektir. Bu istek, Apolloncu idealler ile alay eden ve alt üst edici bir davranış gibi gözüktür. Çünkü kurgu düzleminde Steven' ın kendi eşine ve kurduğu sisteme ihanet edip ailesini sebepsiz yere geride bırakarak Martin ve annesiyle aile kurması beklenir. Martin, fantezilerini Steven'a dayatarak karşıt diskur görevini yerine getirir; Steven'ın ve ailesinin fantezileriyle onların sınırlarını işgal edişini onlara dönüştürüp geri vermiştir. Çünkü Steven'ın temsil ettiği yaşam biçimi ötekileri yaratarak her koşulu yönetebileceğini zannetmektedir. Martin bunun bir fanteziden ibaret olduğunu göstermek üzere akla sığmaz garip performansını gerçekleştirerek aileyi lanetler.

Oysa ortada bir gösteri ve Martin'in dediği gibi sembolik bir durum vardır. Burada garip fantezilerden ve öz inkârdan sıyrılması gereken iyi niyetli bir adam vardır; fakat kendi trajik hatasını göremeyecek kadar kendi değerlerine kördür. Diğer bir deyişle Apolloncu olmak için Apollonik yapılarını kendi faydası için kullanamamaktadır.

Martin, trajik kahraman olarak üstüne gittiği Steven'in ikiyüzlü karakterini ve yaşama isteksizliğini ortaya çıkarır. Örneğin; Martin ile dışarıda buluşmalarında geçirdiği sürede, Steven lütuflarını yetersiz bulurcasına suçluluk duygusuyla Martin'i eve çağırma fikrini ortaya atar. Sonrasında tek başına Martinlere yemeğe katılır; lütfeden bir yardımseverlik veya yüce gönüllülükle hareket etmesinin ardında suçluluk duygusu yatmaktadır. Böylece trajik kahraman özgü otantik olma yolunda adım adım gerçekleşen köşeye sıkışma halini ve bunun yarattığı gerilimi izleriz. Ailesinin, onun güvenilmez hareketlerini öğrenince imajının ne olacağı yönünde kaygısı yükselir; üzerindeki baskı artar. Böylece Apolloncu kültüre göre mümkün olmayacak bir şey gerçekleşir genç, deneyimsiz gözükken garip oğlan, baba, deneyimli gözükken ve Doktor Steven'ı çaresiz bir durumda bırakır. Martin, Steven'ın Apolloncu güvenilirliğinin ve erkekliğinin karşısında belirmiştir. Çünkü sistemin dönüşmeye ihtiyacı vardır.

Bunun yanında erkeklik çekişmesi bağlamında Steven'ın oğlu Bob, arınık ailesi içinde ironik bir biçimde rekabetçi yetiştirildiğinden Martin ile anlaşabilecek bir yapıya sahip değildir. İkisinin evrenleri anne etkisi altında kalma açısından birbirleriyle aynı gibi gözükürken temelde farklıdır. Martin, annesiyle sınırlarını kaldırmışken, Bob ise annesi tarafından kontrol edilir. Bob, çaresiz bir kurban iken Martin çaresizliğini ve kurban edilişini sonlandırmak ister. Bob, henüz karakteri gelişmemiş ve ebeveynleri arasında savrulan bir çocuktur. Bob, babaya itaatsizliğinde bile sığınacağı bir limana sahiptir. Martin'e annesi sığınmıştır.

Yabancınnın erkeklikteki iddiasını içgüdüsel olarak hisseden Bob. Babası tarafından karanlıkta dolaşamayacak ve köpekleri gezdiremeyecek kadar küçük kabul edilir. Fakat Martin'e babasının daha erkeksi özelliklere sahip olduğunu söylercesine babasının daha kıllı olduğundan bahseder. Burada kendi yetişemediği alanda babasının erkekliğini kullanarak yabancı ile rekabete girmektedir. Martin ise kimseyle rekabete girmeyi düşünmeyen bir yapıda sadece kendisidir. Martin, tüm öfkeye ve rekabetçi hırçınlığa karşıt olarak sadece sistemin işlemeyişini gösterir. Steven'ın ona vurması üzerine kolunu ısırıldığı sahnede; göz göze ve diş dişe olanın içlerindeki birikmiş öfkeyi dindirebileceğini gösterircesine kendi kolunu ısırıp kanatır. Böylece Apolloncu olanın doğadan ve diğerlerinden çıkardığı öfkeyi ona

gösterir. Martin Apolloncu öfkeyle alay eden ciddi aklını kullanabilen bir alaycıdır; tavırlarındaki bu birleşim ile sinema sahnesine tragedyayı getirir.

Martin, trajik düşüşe doğru ilerlerken Bob'a gelip sarılmayacak mısın? diye sorarak ve Bob'a babasının varisi olduğunu ve evdekileri koruyanın o olduğu şeklinde hatırlatır. Böylece Bob'un korunaklı ve uzlaşmacı gibi gözükten steril olan sistemiyle alay eder. Anna'nın gösterdiği çaresizlik üzerine Martin alay etmeye devam eder ve ellerinden bir şey gelmediğini bilmesine rağmen, çocuk için bir şey yapın der.

5.3.7. Ellerin Sembolüğü

Teknik işleri yapmak için gerekli olan eller Apollonik gözün Apolloncu bir idealizm ile kendini yaptıklarını izlemesini temsilen sevdiği bir organdır. Birçok kez Steven'in ellerini izleyişini izleriz. Apolloncu yanılsamada; Apollonik olanın bir fantezi ve fetiş unsuruna dönüştüğünü görürüz. Kültürleşmiş birey kendine yaptıklarına hayrandır; fakat bu hayranlığın sebebi gerçekliği yansıtmamaktadır. Steven'in sahip olduğu fakat sahip çıkamadığı ve kontrol edemediği elleri onun trajik düşüşüne sebep olacak şekilde ameliyatta başarılı olamamıştır. Kültür ellerinden beklediği kusursuzluk performansını görememiştir. Yaptıklarından arınmayı ve ellerine düşen sorumluluğu yıkamamak istediğine işaret eder şekilde Steven ellerini suyun altına tutarken çekilmiştir. Apolloncu arındırma ve saflaştırma hali Steven'in ellerindeki kanı ve cerrah kudretinden mütevellit bulaşan tanrı kompleksini temizleyememekle birlikte filmin sonuyla birlikte daha çok kana bulanmasına sebep olacaktır. Bu çekimler kültürün hayranlık duyarak baktığı ellerinin başarısını, düzen kuruculuğunun ve kusursuzluğunun ardındaki yaratılanın aksine parçalı, hatalı ve kaygılı olduğunu gösterir. Bu elleri gören Apolloncu gözlerin yanılgı içinde olduğunu eleştirisidir. Bu noktada Lanthimos sinemadaki her şeyi izleyen ve aktaran gözü, kültür eleştirel işlevde kullanılarak sinema sanatının Apolloncu gözünü ters düz eden bir tavırla çekim yapmakta olduğunu söyleyebiliriz. Bunun yanında elleri çekerken insanın yapabilme gücünü temsil eden uzuvları olan kollar ve bileklere dikkat çekilmiştir ve sembol olarak vurgulanan kol saati de aklın ürünü olarak bu bedensel uzuvların denetleyicisi olarak Steve'in bileğinde yerini almıştır.

Saate karşı savaşılan ve saati yenmeye çalışan bir yaşamların eleştirisi yapıldığı için kültürün gelişmişliğinin ve zamanı iyi kullanmasının sembolü görüntüye taşınmıştır.

Öte yandan Steven'ın saati ilerlemekte ve trajik sonuna doğru ummadığı biçimde yaklaşmakta olduğunu izleriz. İlerlediklerini düşünen Steven ve ailesi ironik bir biçimde geçmişten gelen problemler sebebiyle başladığı yere dönmüştür. Bu yüzden saatin ilerlemesiyle birlikte fantezilerine ve içsel huzura ulaşamazlar. Saat ilerledikçe gerilimleri ve kültürel yapıları toparlanmak yerine dağılmaktadır. Steven'ın elleri kültürün tedavi eden ve ayrıştıran gücüdür; fakat bir yön gösterici olarak kimseye duygusal anlamda dokunamaz ya da ona bu bağlamda ellerini kullanarak dokunan yoktur. Martin'in annesi Steven'ın ellerini güzel bulduğunu belirtir ve bu güzel elleri emdiğini izleriz. Ağız; doyurulmak istenen duyguları ve içgüdüsel tarafı temsilen Steven'ın ellerine ulaşmış olması kültürün görmezden geldiği taraflarıyla buluşması anlamına gelmektedir. Bunun sonucunda Steven kendini toparlayarak bu andan çıkmaya çalışır. Bu sahnede Dionsysos görüngüsünün annesi Steven'ın donmuş ellerini Dionysosçu arınmayı ve dönüşüme gönderme – yeniden doğurma halini başlatacak hareketi getirmiştir. Bunu reddetmesinden sonra Martin de Steven'ın elleriyle kurduğu düzenin parçalanması için gereken adımı veya açıklanmayan durumu getirecektir.

Bir diğer el vurgusu da Anna'nın ellerinin görünmeyen; fakat kullandığı ima edilen sahnedir. Martin'ın annesinin aksine kültürün ve üst sınıfın mensubu olarak Anna'nın eşinden başka biriyle ilişkisini ancak bu şekilde yansıtılmaktadır. Eşi kültürün güvenilirliği hakkındaki kuşkularını gidermek üzere ellerini kullanarak arabada Matthew'a el ile mastürbasyon yapar. Bu eylemi gerçekleştirirken kadının ellerinin makineye dönüştüğü veya cansız bir yapının parçası gibi davranıldığının eleştirisi izleriz. Bu sefer evliliğinde yaşadığı cinsel temasların tersine Anna hareket kazanmıştır; fakat her iki durumda da cinsellik veya onun canlılığına ve dişiliğinde elde ettiği bir doyum yoktur. Anna bedeni, ruhunun ve duygularını doyumunu unutmuş kurduğu düzenin takıntısı içindedir. Erkeklerin yanında kendi canlılığını deneyimleyemediğini görmekteyiz.

5.3.8. Kalp Sahnesi

Filmin açılış sahnesi atan bir kalp görüntüsüdür. Bu görüntünün canlı kanlı ve kontrol edilemezlik içinde canlılığı gösteren ve kendisini dokunulmaz kılabilcek belli bir ritmi vardır ve bu dinamikliği ile diyonizyak oluşu temsil eder. Dionysos mitlerinde bedeninin parçalara ayrıldıktan sonra kurtulan kalbinden yeniden parçalarının bir araya getirilerek doğduğunu göz önüne alındığında, filmde Apolloncu kültüre Dionysos'u kalbi karşıt diskur olarak kullanılmıştır. Kalp, vücuttaki kanı devir daim ettiren organ olmasıyla geri dönüşümü gösteren bir makine gibi çalışır. Diğer bir değişle kalp organı, Dionysosça yaşamı ve özü kirlendiğinde arıtarak vücuda yeniden servis eder ve bunu Apollonik bir tekrar hareketiyle gerçekleştirir. Bu yüzden Dionysos ve Apollo birlikteliğini sembolü olduğunu söyleyebiliriz. Kültür de sindirilmemiş duygular ve yaşanmamış potansiyellerin ağırlığı ile kalp sağlığını yitirir ve dolayısıyla bütün sistem sağlığında sorunlar meydana gelir. Tragedya türü de kalp organı ile benzerlik göstererek sanat yoluyla geçmiş kültürü yeniden ele alarak, temizlenmesi ve dönüşüme katılması gereken duyguların ve toplumsal değerlerin devir daim edebilmesine sağlar. Bu noktada filmin atan kalp görüntüsü başlaması kurgulanmış tüm detayları bir görüntü ile toparlamıştır. Göğüsten fırlayacak şekilde atan bu kalp ortaya çıkacak olan büyük duyguların habercisidir; bu filmde duygular daha fazla bastırılamaz. Bu görüntü Dionysosça şekilde önüne geçilemeyen yaşamın çığ, zapt edilemeyen ve sürekli devam eden yapısını göstermektedir. İç organlar da dış organlar gibi Apollonik bir sistem dâhilinde çalışır; fakat gözün görmekte aşına olmadığı şekilleri ve çığ yaşam enerjisini taşıyan hem kırılğan hem de güçlü yapıları gereği Apolloncu bakış açısının kavrayışının ötesindedir. Bu sahneden sonra kalp doktoru olan Steven'ın doğanın bilinmezliğinin parçası olan kalbin yapısı hakkında uzmanlaşmış olmasına rağmen dönüşüm kavramını anlamadığını ve kontrol mekanizmasını kıran durumlar karşısında kalp taşıyan canlı bir organizma olarak yeteri kadar duygularının farkında olmadığı ortaya çıkar. Bu yüzden Apolloncu sistem tarafından kalp hakkında eğitilmiş Steven, kalp organıyla pratik yaparken öğrendiği teknik bilgilerle kontrol edebileceği bir organ olmadığını anlamaması onun trajik oluşunu hazırlar veya onu farkındalık noktasına doğru götüren trajik hatasıdır. Çünkü Martin'in babasının kalbini kontrol edemez ve bu kalbi taşıyan kişi ölerək doğanın döngüsüne katılır.

Her ne kadar doktorların toplandığı cemiyet gecesinde Steven’ ın başarılı bir kardiyolog olarak konuşma yaptığı gece, Alman kardiyoloğun ilk koroner anjiyosu üzerinden 40 yıl geçtiğini ve geçen bu yıllarda büyük gelişmeler yaşandığını söylese de Steven’ın film boyunca sağlık ve ölüm konularındaki kontrolsüzlüğe direniş halini izleriz. Teknik adam Steven, kalbiyle kurduğu ilişkinin belirli bir tarihe kadar elde edilmiş anatomik yapı üzerine edindiği bilgilerle sınırlı olduğunu kabul etmeyen bir kibre sahiptir. Steven’ ın sahip olduğu teknik bilgilerin yıllar geçtikçe artarak onun kalbin, doğanın, duyguların ve belirsizliğin kontrolünü tamamıyla ele geçireceğini amaçladığını söyleyebiliriz. Oysa görüldüğü ve iddia ettiği kadar güvenilir değildir ve kalbin ritmine hem bireysel hem de yaptığı işi bağlamlarında hâkim olamadığını izlediğimiz Steven, odaklandığı ve bilmeye çalıştığı kalp organı ve doğanın canlılığı ile çatışma içerisindedir. İşin başında olan son kuşağın sözcüsü ve gelişmiş bir bilim neferi olarak kendisinden ve mesleğindeki her şeyden çok emin biriymiş gibi davranır.

Konuşmasında “Nadiren de olsa karşılaştığımız bir durumdur ki... Ameliyat başarılı geçti; ama ne yazık ki doktoru kurtaramadık” der. Nadiren karşılaşılan olarak nitelendirilip geçirtilen durumların sebebini bulunmadığında kitleyi neşelendiren bir retorik unsuruna dönüşür. Bununla birlikte sahip olunan teknik gelişmede geleneğin başlangıcına da bir küçümseme ile yaklaştığı görülmektedir. Martin’ in babasının kalbinin durmasının ardından; Murphy ailesinin duygularından uzaklaşarak sadece bir mekanik unsur olarak gördükleri kalpleri Apollonik ve Dionizyak parçalarını birleştirmek üzere atmaya başlar. Panik, korku, heyecan ve hayatta kalma gerilimin ortaya çıkışı donuklaşmış ve dinamizmi hissedilmeyen hayatları ve davranışları ile çatışma unsurunu yaratır. Lanthimos, kalplerindeki dinamizmi hissedemeyen karakterleri yansıtmaları için oyuncuların donuk, duygusuz ve robotlaşmış tepkiler veren şekilde çekmesiyle Apolloncu birey imajı yansıtır ve bu donukluğu kara mizah unsuru olarak kullanır.

5.3.9. Ödül ve Ceza

Yorgos Lanthimos, tragedyanın sorunsallarından olan otorite karşısında hayatta kalmaya çalışan birey konusunu sahnesine taşıyarak sistemin devamlılığı için şekillendirilerek kurban edilen karakterler kurgulamıştır. Bu karakterler üzerinden yükselen kültürün gelişmişliği eleştirilmektedir. Apolloncu otoritenin gösterdiğinin

aksine görülenin iç yüzünde kültürün ne kadar güçsüz ve kırılgan olduğu karakterlerin vermiş olduğu tepkiler ve seçimleri sonucu yaşadıklarından hareketle film boyunca işlenir. Apolloncu Sistemin koruyucusu ve kurucusu olarak aklını kullanmış birey sistemin baskısı altında kendine ait hayatı deneyimlemek yerine gösterilmek üzere tasarlanan hayatı seçmek zorunda kalır. İdeal insan kurgusunu Kutsal Geyiğin Öldürülüşü filminde kurmaca karşıt diskur olarak Dionysos görünüşü Martin tarafından bu yanılsama çözülür.

Öncelikle Anna ve Steven Murphy, kurdukları hayata uygun olarak çocuklarına uzmanlık uğraşları bulmaya çalışır; bu noktada ne kadar ilerlemiş ve geçmişle bağını koparmış bir imaj çizseler de eskinin adeti tarafından yönetildiklerinin farkında değildirler. Klanlarda olduğu gibi soylarının ve soy adlarının bir ismi olması veya yaptıkları başarılı işten bilinmek adına çocuklarını yönlendirirler.

Öte yandan görünürde eşit paylaşım ve iş bölümü kavramını çocuklarına öğretmeye çalışırlar; fakat çocuklar yapısı gereği buna uygun değildir. Çünkü çocuklar henüz gelişim ve dünyayı anlamlandırma süreçlerini tamamlamadıkları için içine doğdukları kültür tarafından tamamıyla biçimlendirilmiş değildir. Filmin sonunda ise kültürün standartlarının geçersizliğini gösteren trajik durum sebebiyle kura – kader çarkı kullanarak Steven ironik bir şekilde her iki çocuğunu ve eşini öldürme kudreti eline verildiğinde eşit davranmak zorunda kalır ve seçim yapamaz hale gelir.

Antik Yunan Mitolojisindeki Kronos 'un çocuklarını yemesi gibi çocuklarının ölümü onun elindedir. Kurdukları ödül ve ceza sisteminde çocuklar yaşayan ölü gibi yaklaşırlar. Çocuklar geçmişin başarısızlıklarını taşıyan ve daha iyiye varması gereken kültürün şekillendirdiği nesnelerdir. Murphy çifti aile olmanın önemini ve yükümlülüğünü onlara öğretildiği gibi çocukları kontrol altında tutmaya indirgemişlerdir. Her şeyin kendi kontrolünde ilerleyebilmesi için Steven ve Anna çocuklarının potansiyellerini açığa çıkarmasının önüne geçmektedir. Çocuklar eğitilme ve belirli bir kimliğe uygun hale getirilme amacıyla kısıtlanır ve uygunluk göstermedikleri durumda tehdit edilir. Çocuklardan tıpkı kendileri gibi Diyonizyak özlerini ve duygularını bastırmaları beklenir. Örneğin; Steven oğlunun hasta olduğuna ve o hastalığın kökeninin bastırdığı bedeninden geldiğini film boyunca

inkâr etmektedir. Bu yüzden hastane sahnesinde yaşadığı çaresizlik anında otoritenin kontrolü saldırganca kullanmasına gösterir biçimde zorla dönüt yedirmeye çalışır ve oğlunu cezalandırmayla tehdit ederek eğitmeye çalışır. Çünkü cezalandırma yöntemi ile babasının oğlu olamayan oğlunu suçluluk duygusu duyması için manipüle etmektedir. Kontrolün elinde olmadığını anlamaya başladığı koridor sahnesinde ise manipülasyona başvurarak çocuğun durumunu değiştirmeye çalışarak onu cezalandırmayacağını söyler. Lanthimos, kendisini organize edemeyen aile içi kontrol mekanizmalarını göstererek; aile kurumunun gerekliliğini tartışmaya açar ve bu kurumun fonksiyonel olarak içerdiği bozukluğa dikkat çeker. Steven, ödülü ve cezayı dağıtmak üzere okula görüşmeye gittiği sahnede, hangi çocuğun daha tercih edilebilir olduğunu bir okul müdüründen öğrenmeye çalışır.

Bu yüzden KGÖ’de tüm aile içi şiddet ve cinnet mitlerini toparlarcasına insanın insana ve kendine düşmanlığı ele alınmaktadır. Sembolik anlatımla gösterilmeye çalışılan insan ilişkilerindeki yetersizlik duygusudur. Bu sebeple hayatta kalma halini her şeyin üstüne koyarak korkuyla yaşayan kültürleşen insanlar trajik olmaya mahkûmdur. Bununla birlikte hayatta kalabilmek için gerekli olan kendini otoriteye beğendirme eylemleri, ihtiyaç duydukları seçilimi sağlamaktadır. Kültürü güvence altına alan birey ise seçilen olarak gösterilmektedir.

Nietzsche trajik insan ilişkileri ortaya çıkışını dair şu şekilde ifade etmiştir;

“Bireyin hayatta kalması için bir araç niteliğiyle zekâ, başlıca güçlerini (Verstellung) riya sırasında geliştirir. Çünkü bu, kendilerine boynuzlarla ve keskin yırtıcı hayvan dişleriyle hayat savaşı vermeleri yasaklanan zayıfları, daha çelimsiz bireyleri hayatta tutmak için araçtır. Bu riya sanatı, insanda doruğa ulaşır.”²³⁸

Çocuklar gösterdikleri çaba karşılığında aldıkları ödül nesneleri üzerinden sevildiklerini düşünür ve bu duruma inandırılmış olmaları trajik unsuru yaratmaktadır. Kim hastalıklarının ilerlediği bir zamanda Bob’a “Babam seni seviyor; ama ne yapsın bir karar vermesi lazımdı,” der. Bob ise “Bana bir piyano aldılar korkmayasın diye söylemediler,” şeklinde kendini güvenli alanda olduğunu kanıtlamaya çalışır. Bunun üzerine Kim, “Öldüğünde senin mp3 çalarını alabilir miyim?” diyerek aralarında ödül için çatışmaktan başka bir ilişkileri olmadığını

²³⁸ Nietzsche, Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe, s.110.

gösterir. Çünkü sahip olma ile sahip çıkmanın ayrımını bilemeyen kardeşlerin arasındaki kıskançlık teması film boyunca vurgulanmıştır; biri diğerinin yaşam hakkına göz dikmiştir. Bob'un gözlerinden kan gelme aşaması ile sonuncu öldürücü aşamaya girdikleri ana kadar aralarındaki rekabet bitmez. Kültür ehlileştirmeye çalıştığı duyguların zarar verici bir boyutta dönüşünü izleriz. Henüz tam olarak kültür tarafından şekillenmemiş; ama bir şekilde kafası karıştırılmış çocuklar kontrolsüzlüğü dolaysız biçimde yaşar. Paglia, bu noktayla ilgili olarak şu şekilde belirtmiştir: “Çocuklar sahip oldukları kontrolsüz egoizm ve istemle birer canavarlardır, çünkü onlar doğadan gelen ahlaksızlığın düşmanca imalarıdır. Bizler bu daemonik iradeyi ebediyen içimizde taşıyoruz.”²³⁹

Martin iki kardeşin kavgasına tanık olduğunda onlara şu imada bulunur: “Kavga eden köpekleri ayırma fikri beni korkutuyor. Başka köpekleri istemiyorum köpeklerle iyi geçinemiyorum.” İtaat etme hırsıyla birbirine girerek ve kötü davranarak dışlayarak kardeş olduğunu unutan kardeşlere köpek benzetmesi yapmaktadır. Babanın onayını almak üzere çabalarlar çünkü bu hayatta kalmanın ve ödüllerin koşuludur.

Filmin yaptığı kültür eleştirisi bu noktada netleşmektedir; düzenli ve derli toplu hayatların hasıraltı ettiği problemlerin kaynağı ne dışarıdan umulan mucizelerde ne de dışarıdan gelen acizlikte ve düşmanlıktadır. Kendi iç anlaşmazlıkları yerine tehlikeyi dışarıda arayan korunaklı bakış açılarındadır. Murphy ailesinin teknik gelişmelere güvenerek doğaya ve kendi canlılık alanına saygı duymadan bunun dışında bir nihai kurtuluş alanı araması yaşadıkları hayal kırıklığını ya da trajik düşüşlerini yaratır. Bu bağlamda Kutsal Geyiğin Öldürülüşü filmi kontrol aktarımıyla uğraşan ve sağlam temeller üzerine kurulmayan ailenin trajik çöküşü konusunun irdeler. Modern insanın ilkel atalarından, mitostan ve geçmiş hatalarından ayrışamamış olduğunu göstermektedir; Murphy ailesi bir model olarak yaşanan psikolojik gerilimleri yönetemez; suçlu ve suçsuz olanın birbirine karıştığı düzlemde trajik durum oluşur ve bu kültürün kırılma noktasına işaret eder.

Film sonunda karşıt diskur ile karşılaşma sonrası aile, kendi ödül ve cezasının kendi elinden ortaya çıkmış olduğunu anlamış olma ihtimali ile bırakılır. Onların iç çatışmalarının model aile olarak kültürün çatışmasını yansıtmaktadır. Kızlarıyla

²³⁹ Paglia, s. 16.

birlikte yemek yemeye çıkarlar ve orada Martin ile karşılaşırlar. Bob erginleme töreninde ölen çocukken, Kim buradan sağ çıkan olarak trajik düşüş sonrası yeniden başlayabilmek adına ihtiyaç duyulan dişil prensibe işaret etmektedir.

Bununla birlikte Bob'un kan ağlayan gözlerinin dramatikliği, filmin sonunda Martin'in patates kızartmasının eşlikçisi ketçap sosuna dönüşmüştür. Böylece ceza ve ödül dağıtılmıştır.



SONUÇ

Sanatın kültür eleştirel işlevi bağlamında kurmaca karşıt diskur olarak Dionysos görüngüleri çağdaş sanatın kurtarıcısı, sözcüsü ve özgürleştiricisidir. Dionysosçu çoğulculuğa göre değerlendirdiğimizde yabancıya veya yıkıcı karşıta duyulan öfke ve korkun tamimiyle içsel sebeplerden kaynaklanmaktadır. İçsel

sebeplere bakma cesareti veya trajik olma cesareti gösterilemediğinde Apolloncu ve ideolojik bakış açılarında kalan kültür kendi krizini yaratmaktadır.

Antik Yunan Tragedyasında bireyin ve kültürün iç çatışması bağlamında gösterildiği üzere karşıt diskur ile farkına vardığımız; ideolojik taraflar hayatın tadını kaçırıp yaşamın yaratım ve canlılık getiren diyonizyak tarafını kaybettiğidir. Bu durum insanın kendisini hapsedtiği Apolloncu alanda özünü cezalandırma yöntemidir. Antik Yunan Tragedyalarının, Dionysos ve Apollo dengelenmesine erişme isteği sonucu ortaya çıkmıştır. Yaşadığımız çağın, kozmik uyum ve dengelenme isteği ile Antik zamanın isteği uyuşmaktadır. Çünkü zaman ve mekandan bağımsız yaşam döngüseldir Sanat eserleri daima bu bilgiyi aktarır. Tragedyalardaki belirgin dağılma unsurlarını yeniden sahnesine uyarlamış olan sinema yönetmenleri Dionsysos'un dönüşünden ziyade onun ve mitosun sürekli hareket ettiğini göstermektedir. Bu bağlamda incelediğim filmler Dionysosça ruhun birleşmeye olan özlem duygusuyla kültürün ezberlerini ve yetersizlik olarak gördüğü takıntıları, yangılarını ele almaktadır. İncelediğim yönetmenler zamanın ruhuna uygun bir şekilde hem benliklerinde hem de kolektif olarak deneyimlediği dağılmaların içinde yaratımı seçmiştir. Bununla birlikte bu filmlerdeki anlatılarda karşıt diskur kavramıyla öne çıkardığım karakterler; sanatın Dionysosçu özüne tekabül eden kültür eleştirel yönüne işaret etmektedir. Bu sanat eserleri Nietzsche' nin trajik hazzına tekabül ettiği gibi insanlığın ihtiyacı olan anlayış, ortak payda ve otantik kimlikler oluşturmak için toplumu ve kendilerini şifalama çalışmalarıdır. Toplumsal ölçekten kuş bakışı görünüşünü sundukları gibi eş zamanlı olarak kurumların, bireylerin ve yaşamın canlılığına dair içten bir görünüm sunarlar.

Sonuç olarak tragediyaların yorumlanmasını ve modern parçalanmışlığı incelediğimizde varacağımız nokta; kültürün huzursuzluğu sonucu oluşmuş parçaların bütünleşmesini sağlayabilmek için dışarıda bir günah keçisi ve kurban aramak yerine ıstırap yaratan bakış açılarını feda etmekten geçmektedir. Böylece yaşamı, diğerlerini, çevreyi hissetmeye başlayarak; eksik, kusurlu, günahkar ve doğanın düşmanı olmadığımızı, aksine onun ve tüm yaratımın bir parçası olduğumuzu anlayabiliriz. Sanat ile açılan kapılardan girdiğimiz değişik algı ve bakış açı durumlarında; Dionysos' un dönüştürücü gücünü hissederiz. Böylece gök yüzü ve yer yüzü arasında bir köprü olduğumuzu hatırlayabiliriz. Sanatın verdiği ifade

özgürlüğü ve yaratımı taklit yöntemlerini kullanarak, ideolojilerin etkisinde kalmadan Dünya ve tüm canlılık için sorumluluk alan bütünlüklü bireylere haline gelebiliriz.



KAYNAKÇA

Aiskhülos, **Zincire Vurulmuş Prometheus**, çev. Furkan Akderin, Mitos Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2014.

Aiskhülos, **Eumenidler**, çev. Yılmaz Onay, 2. Baskı, Mitos Boyut Yayıncılık, 2016.

Ali, Sabahattin. **İçimizdeki Şeytan**, Yapı Kredi Yayınları, 52. Baskı, İstanbul, 2018.

Aristoteles, **Poetika(Şiir Sanatı Üzerine)** , çev. Nazile Kalaycı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2005.

Euripides, **Bakchalar**. Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2016.

Berger, John. **Görme Biçimleri**, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.

Burroughs, William. **İçerideki Kedi**, Altıkkırkbeş Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2003.

C. Storey, Ian and Arlene Allan. **A Guide to Ancient Greek Drama**, çev. Gözde Esma Aşkın, Blackwell Publishing, 2005.

Canetti, Elias. **Kitle ve İktidar**, çev. Gülşat Aygen, Ayrıntı Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 2006.

Carl Kerényi, **Dionysos: Yok edilemez Yaşamın Arketip İmgesi**, çev. Bahar Çetiner, İstanbul, 2013.

Carl Kerényi, **Eleusis: Anne Kızın Arketip İmgesi**, çev. Tuba Bayraktar Yaşar, Pinhan Yayıncılık, İstanbul.

Cassirer, Ernst. **Sembolik Formlar Felsefesi: Mitik düşünme**, çev. Milay Köktürk, Hece Yayınları, Ankara, 2015.

Eagleton, Terry. **Edebiyat Kuramı Giriş**, çev: Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 2011.

Eagleton, Terry. **Post Modernizm Yanılsamaları**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 3. Basım, 2015.

Eagleton, Terry. **Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı**, çev. Kutlu Tunca, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012.

Ellieda, Mircea. **Ebedi Dönüş Mitozu**, Çev. Ümit Altuğ, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1994.

Ellieda, Mircea. **Mitlerin Özellikleri**, çev. Sema Rıfat, Omnia Reklamcılık ve Yapımcılık, İstanbul, 2001.

Erhat, Azra. **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.

Ertekin, Cumhuri. **Tıbbın Öyküsü**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2019.

Euripides, **Ion**, çev. Ege Kandemirli, Mitos Boyut Yayıncılık, 2018.

Euripides. **Hekabe**, çev. Yılmaz Onay, Mitos- Boyut Tiyatro Yayınları, 2013.

Euripides. **Bakkahalar**, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Yayınları, 4. Basım, İstanbul, 2016

Euripides. **Herakles**, çev. T. Yılmaz Öğüt, Mitos Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2018.

Euripides. **Iphigenia Tauriste**, Çev. Ari Çokona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017.

Euripides. **Hippolütos**, çev. Yılmaz Onay, Tem Yapım Yayıncılık, İstanbul, 2015.

Frazer, James George. **Altın Dal - Dinin ve Folklorun Kökleri**, çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.

Freud, Sigmund. **Uygarlığın Huzursuzluğu**, çev. Can İdemden, Cem Yayınevi, 3. Basım, İzmir, 2008.

Freud, Sigmund. **Uygarlığın Huzursuzluğu**, çev. Haluk Barışan, Metis Yayınları, 4. Basım, İstanbul, 2012.

Friedel, Egon. **Antik Yunan'ın Kültür Tarihi**, çev. Necati Aça, Dost Kitabevi yayınları, Ankara, 1999.

Friedrich Nietzsche, “**On Truth and Lies In Extra Moral Sense**”, 1873.

<https://www.austincc.edu/adechene/Nietzsche%20on%20truth%20and%20lies.pdf>
(12 Kasım 2020)

Hassan, Ihab. **Orpheus 'un Parçalanışı: Post Modern Bir Edebiyata Doğru**, çev. Elmas Aras, Hece yayınları, Ankara, 2019.

Homeros. **Ilyada**, çev. Azra Erhat ve A. Kadir, Can Yayınları, 24.basım, İstanbul, 2008.

Kaya, Nevzat. “**Post Modernizm**”, <https://www.youtube.com/watch?v=dp-hedu5OKs>, Culture Club, 09.02.2020,(18.02.2020)

Kearney, Richard. **Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar Ötekiliği Yorumlamak**, çev. Barış Özkul, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

Kerenyi, Carl. **Dionysos: Yok Edilmez Yaşamın Arketip İmgesi**, çev. Bahar Çetiner, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2013.

Latacz, Joachim. **Antik Yunan Tragedyaları**, çev. Yılmaz Onay, Mitos Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2016.

Neumannn, Erich. **The Great Mother**, çev. Gözde Esmâ Aşkın, 2. Baskı, Princeton University Press, 1974.

Nietzsche, Friedrich. **Putların Alacakaranlığı**, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, 4.Basım, İstanbul, 2014.

Nietzsche, Friedrich. **Tragedyanın Doğuşu** çev. Mustafa tüzal, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2015.

Nietzsche, Friedrich. **Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe**, çev. Gürsel Aytaç, Say yayınları, 5.basım, İstanbul, 2015.

Ovidius. **Dönüşümler**, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Payel Yayınevi, 1994, İstanbul.

Paglia, Camille. “**Post Modernism Plague upon Mind and Heart**”, *Fausto Mag*, 15.12.2015. <https://faustomag.com/camille-paglia-postmodernism-is-a-plague-upon-the-mind-and-the-heart/>, (27. 05. 2020) çev. Gözde Esmâ Aşkın

Paglia, Camille. **Cinsel Kimlikler**, çev. Anahid Hazaryan, Fikrîye Demirci, Epos yayınları, İstanbul, 2004

Paksoy, Banu Kılan. **Tragedya ve Siyaset**, Mitos – Boyut Yayınevi, İstanbul, 2011.

Schopenhauer, Arthur. **İsteme ve Tasarım Olarak Dünya**, Biblos Kitabevi, 2. Basım, Bursa, 2009.

Schützenberger, Anne Ancelin. **Psikosoybilim**, çev. Kağan Kahveci, 5. Basım, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2019.

Sigmund Freud, **Beyond the Pleasure Principle**, çev. Gözde Esmâ Aşkın Dover Publications, Newyork, 2015.

Sophokles. **Antigone**, çev. Ari Çokona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, İstanbul, 2017.

Thomson, George. **Aiskhylos ve Atina**, çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, 1990.

Walter F. Otto, Dionysos, **Myth and Cult**, çev. Robert B. Palmer, Indiana University Press, 1965, New Jersey, çev. Gözde Esmâ Aşkın.

Williams, Raymond. **Modern Trajedi**, çev. Barış Özkul, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018.

Zapf, Hubert. **Literature as a Cultural Ecology**, çev. Gözde Esmâ Aşkın, Bloomsberry Publishing, 2016

Kadioğlu, Musa. **Sinop'tan Lebos Gamikos**, Argos Gemicileri Dergisi, 1997.

Girard, Rene. **Şiddet ve Kutsal**, çev. Necmiye Alpay, Alfa Basım Yayın, İstanbul, 2019.

Malpas, Jeff ve Solomon Robert C. **Ölüm ve Felsefe**, çev. Nur Küçük, İthaki Yayınları, İstanbul, 2017.

Williams, Raymond, **Kültür ve Toplum 1780 – 1950**, İletişim Yayınları, çev. Uygur Kocabaşoğlu, İstanbul, 2017.

Armstrong, Karen, **Mitlerin Kısa Tarihi**, çev. Dilek Şendil, Merkez Kitapçılık Yayıncılık, İstanbul, 2005.

Campbell, Joseph, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, çev. Sabri Gürses, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul, 2013.

Nietzsche, Friedrich, **Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine**, çev. Nejat Bozkurt, Say Yayınları, İstanbul, 2013.

Horkheimer, Max, **Akıl Tutulması**, Çev. Orhan Koçak, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2016.

Horkheimer, Max ve Adorno, Theodor W, **Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar**, Çev. Nihat Ülner - Elif Öztarhan Karadağın, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul, 2014.

Escribano Laura G. “**The Uncomfortable Greek Weird Wave**”, https://www.academia.edu/38520611/The_uncomfortable_Greek_Weird_Wave (28 Eylül 2020) çev. Gözde Esma Aşkın

Finlay George, **History of the Greek Revolution**, Scribd, https://www.scribd.com/read/449198225/History-of-the-Greek-Revolution#b_search-menu_552141 (22 May 2020) çev. Gözde Esma Aşkın

Varmazi, Eleni, “**The Weirdness of Contemporary Greek Cinema**” <https://www.scribd.com/document/481096152/The-Weirdness-of-Contemporary-Greek-Cinema> (23 Nisan 2020) çev. Gözde Esma Aşkın.

Psaras, Marios. **The Queer Greek Weird Wave: Ethic, Politics and The Critics Of Meaning**, 1st ed. 2016, <https://lib.ugent.be/catalog/ebk01:371000000094315>

Yeres, Artun. **Bir Pier Paolo Pasolini Kitabı**, Es Yayınları, İstanbul, 2007.

Erdem, Reha. “**Kozmos Üzerine Söyleşi**”, 16. Londra Turkish Film Festivali.

(4 Eylül 2018): <https://www.youtube.com/watch?v=C1EPha691XA>

Pasolini, “*Pier Paolo. Salo, ya da Sodom'un 120 Günü Üzerine (1975)*”.

(28 Mayıs 2017) : <https://www.youtube.com/watch?v=bzYJoiOqczQ>

Sophokles, **Kral Oidipus**, çev. Bedrettin Tuncel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, İstanbul, 2012.

