

T.C
Ege Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı

AISKHYLOS'UN "ORESTEIA" ÜÇLEMESİ IŞIĞINDA
TÜRKAN ŞORAY'IN YILANI ÖLDÜRSELER FİLMİ

Yüksek Lisans Tezi

Hatice BÜLBÜL

Danışman: Prof. Dr. Nevzat KAYA

İzmir 2010

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “Aiskhylos’un ‘Oresteia’ Üçlemesi Işığında Türkan Şoray’ın *Yılanı Öldürseler* Filmi” başlıklı yüksek lisans/doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Hatice Bülbül

TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 21/04/2010 tarih ve 15/23 sayılı kararı ile oluşturulan jüri Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi Hatice Bülbül'ün aşağıda (Türkçe / İngilizce) belirtilen tezini incelemiş ve adayı 10/05/2010 günü saat 14:00'de 90 dakika süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız/düzeltilmesi gerekli olduğuna oybirliğiyle / oyçokluğuyla karar vermiştir.



BAŞKAN
Prof. Dr. Nevzat Kaya

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)



ÜYE

Doç. Dr. Nevin Koyuncu

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

ÜYE

Y. Doç. Dr. Hakan Çörekçiöglü

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

Tezin Türkçe Başlığı: Aiskhylos'un *Oresteia* Üçlemesi Işığında Türkan Şoray'ın *Yılanı Öldürseler* Filmi

Tezin İngilizce Başlığı: Türkan Şoray's Film *Yılanı Öldürseler* in the Light of Aeschylus' *Oresteian Trilogy*

-
- * 1. Yüksek Lisans Tezi savunma süresi asgari 45 azami 90 dakikadır.
2. Tutanak (jürinin karar ve imzaları haricinde) **bilgisayarda** doldurulmalıdır.
3. **Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.**
4. Yüksek Lisans Tez savunmasında üyelerden en az birinin E.Ü.Lisansüstü eğitim öğretim yönetmeliğinin 17(2) maddesi gereğince **anabilim dışından** olması zorunludur.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	5
1. AİSKHYLOS'UN ORESTEİA'SI	15
1.1. Dişilik Sunumu veya "Grotesk" Sınırsızlık.....	30
1.2. Erillik Sunumları veya Klasisizmin Sınırlayıcılığı.....	55
2. TÜRKAN ŞORAY'IN YILANI ÖLDÜRSELER ADLI FİLMİ	71
2.1. Esmе: Bir Aphrodite Çeşitlemesi.....	85
2.2. Halil: Baba Katli (Agamemnon)	93
2.3. "Bildungheld" Hasan: Anaerkiden Ataerkiye.....	100
3. MOTİFLERİN KARŞILAŞTIRILMASI	106
SONUÇ	115
KAYNAKÇA	121
ÖZGEÇMİŞ	124
ÖZET	125
ABSTRACT	127

GİRİŞ

M.Ö. 5. yüzyılda yazılan, “Agamemnon”, “Ölü Sunakları (Sunu Taşıyanlar)” ve “Eumenidler” adlı bölümlerden oluşan, kan davası ve barbar dönemin nasıl hukuka erdiğini ve medeniyetin nasıl inşa edildiğini anlatan Aiskhylos’un “*Oresteia*” *Üçlemesi*’nde, bu düzenin inşası ve devamı için annesini öldüren Orestes’in yolu, M.S 20. yy.’da, Yaşar Kemal’in eserinden aynı adla Türkan Şoray’ın yönetiminde filme uyarlanan *Yılanı Öldürseler*’in kahramanı Hasan ile kesişir. Yaşar Kemal’in bu romanı, “*Oresteia*” *Üçlemesi*’nin Türk Edebiyatı’na yansması ya da yeniden yazılmasıdır. Değişen yalnızca, tarih, yer, isimler ve olayın geçtiği topraklardaki kültürel, sosyal yapılanmadır. Binyıllardır doğayla olan mücadelesinde başarıya ulaşmak için kültürü icat edip güçlenmeye çalışan ataerkil düzen, 2500 yıl sonrasında bile, bir yandan arkaik döneme ait olduğu söylenen mitlerle savaşını sürdürmekte, bir yandan da ironik bir biçimde kendi egemenliğini kalıcı kılmak için bu mitlerin aracılığından yararlanmaktadır. Başka bir deyişle, akli merkeze alarak, arkaik güçleri, mitleri yok etmek amacıyla yola çıkan Aydınlanma düşüncesinin bu mitlerle savaşı, kendi mitlerinin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır.

Aisklyhos’un “*Oresteia*” *Üçlemesi*’nde, Klytaimnestra, eril düzenin çizdiği kadın tanımına ters düşen kişiliği ve eylemleri nedeniyle oğlu Orestes tarafından öldürülmüş, ondan 2500 yıl sonra, bir Anadolu köyü Anavarza’da Esmen’in de – kocasını, aşığının öldürmesi nedeniyle – katline karar verilmiş ve katli de oğlu Hasan yerine getirmiştir. Orestes’in ataerkil düzenin gücünü koruması ve devamı için gerçekleştirdiği eylemin,

2500 yıl sonra uygulayıcısı yine bir 'erkek' evlat, Hasan olmuştur. Bu yinelenme, binyıllardan beri süren eril söylemin, erkeğin, kültürün, Apollon'un; dişi söylem, kadın, doğa ve Dionysos'la olan savaşının, geçmişte olduğu gibi, gelecekte de süreceğinin kanıtlarından biridir.

Johann Jakob Bachofen, Aiskhylos'un, anaerkillikten ataerkilliğe geçişi anlatan "*Oresteia*" Üçlemesi oyununu, anaerkil bir dönemin olmadığına dair savlara karşı, eski Attika'da anaerkinin varlığı konusunda önemli bir kaynak sayar. Oyunda, Erinys'lerin, annesini öldüren Orestes'in "anayanlı" yasalara göre cezalandırılmasını istemeleri, ana haklarından söz etmeleri, Bachofen'e göre, geçmişte anaerkinin varlığını gösteren önemli kanıtlardan biridir (191-192).

Bu incelemede, bizim de ana kaynağımız olan, Bachofen'in, "anaerkillik konusunda kapsamlı bir araştırmanın ilk örneği" dediği "*Söylence, Din ve Anaerki*" adlı kitabı, anaerkilliğin ilk dönemlerine uzanmaktadır. Romantik Alman hukuk ve mitoloji tarihçisi yazarın bakış açısı, Nevzat Kaya'nın da belirttiği gibi, Apollonik yani ataerkil Alman klasiğinden (asil, tek yönlü ve sükûnetli heybetinden) farklıdır (Kaya 215). Romantik tarih, kadınlara daha fazla ilgi gösterir, çünkü onların düşüncesine göre sosyal denge, toplumsal cinsiyet dengesine dayanmaktadır. Yine, Nevzat Kaya'nın ifadesiyle, onların ileri sürdüğü görüşe göre,

Dominant olanlar ana tanrıçalardır. Anne figürleri doğurganlığın simgesi olarak görülüyorlardı. Mitoloji açısından romantizm klasik ataerkil dünya görüşünden farklılıklar gösteriyor. Tarihsel bir perspektiften bakıldığında, romantizmin mitolojisi konusu anaerkil araştırmalar için bir öncü çalışma

olmuştur. Bu bağlamda Johann Jacob Bach'ın eseri "Das Mutterrecht", sadece modern alman ekolünün çeşitlenmesini sağlamamış, ilahiyat, mitoloji araştırmalarının da önünün açılmasını sağlamıştır. (Kaya 215)

"Oresteia" Üçlemesi'ndeki mitolojik unsurların nasıl kullanıldığını, cinsiyet rolleri açısından bakıldığında barbar dönemlere tekabül ettirilen anaerkinin, teleolojik bir biçimde nasıl hukuka, medeniyete, yani ataerkile vardiroidildiğini anlayabilmek için bizim de ana kaynağımız olan kitapta Bachofen, anaerkil kültürün bütün yönlerini incelediğini belirtmekte ve anaerkillikten ataerkilliğe geçişin nedenleri üzerinde, antik dönemin devletlerinden örnekler vererek durmaktadır. Yazar, anaerkine ilişkin en açık ve değerli kaynakların Likyalılar hakkında olduğunu, Likyalıların çocuklarına Yunanlılar gibi babalarının değil, analarının adını verdiğini söyler. Tuttukları soy kayıtlarında da bütünüyle anayanlı soyla ilgilendiklerini, çocukların toplumsal durumunu yalnız analarıninkine göre tanımladıklarını belirtir. Yine, kadının birden fazla erkekle cinsel ilişki kurması nedeniyle babanın belirlenmesi zor olduğundan, soy zincirinin anayanlı oluşturulduğu anaerkinin, ataerkil kültürden önce olduğunu, Yunan öncesi kavimlerde anaerkil geleneklerin gözleendiğini, ancak ataerkinin gücü ele geçirmesiyle, Yunan kültürünün egemen olmasıyla, anaerkil kültürün de gerilediğini vurgular (98-149). Bachofen bu konuda tarihçi Herodotos'un yazdıklarını buna kanıt olarak gösterir ve onun yazdıklarından alıntı yapar:

Töreleri bir ölçüde Girit'e bir ölçüde de Karya'ya özgüdür. Bununla birlikte başka hiçbir kavimde görülmeyen alışılmadık bir töreleri daha vardır; adlarını babadan değil, analarından alırlar. Çünkü bir Likyalıya kim

olduğu sorulduğunda anayanlı soyunu söyleyip anasının analarını sayar ve bir kadın yurttaş bir köleyle evlendiğinde çocuğu soylu doğmuş sayılır; ama bir erkek yurttaş, en soylusu bile olsa, yabancı bir kadın ya da bir odalık alınca çocukları onursuz sayılır. (Bachofen 150)

Herodotos'un gözlemlerinin, yazdıklarının başka yazarlarca da doğrulandığını belirten Bachofen, Şamlı Nicolaus'un *Universal History (Evrensel Tarih)* adlı yapıtından da buna dair bir örnek verir. Verdiği örnekte, Likyalıların kadınlara erkeklerden daha fazla saygı gösterdikleri, adlarını analarından aldıkları ve topraklarını oğullarına değil kızlarına bıraktıkları belirtilmektedir. Yine Heraclides Ponticus'un kısa yazısını da alıntılar: "Likyalıların yazılı yasaları yoktur, ama yazıya dökülmemiş töreleri vardır. Çok eski zamanlardan beri kadınlar tarafından yönetilmişlerdir" (151).

Roma ve Atina ataerkil dizgelerinin katılığının, alt edilip sindirilmesi gereken daha eski bir dizgeyi işaret ettiğini söyleyen Bachofen, başka bir kanıt daha ortaya koyar:

Anaerkil düşüncelerin bağdaşıklığı sol yanın sağa yeğlenmesiyle doğrulanır. Sol kanat edilgen dişil ilkeyi, sağ ise etken eril ilkeyi simgeler. Anaerkil Mısır'da İsis'in sol elinin işlevi bu ilişkiyi doğrulamaya yeter.

(105)

Bachofen, ayrıca, anaerkilliğin her yerde kadının bilincinden çıktığını, saray yosmalığının alçaltıcı durumuna karşı bir direniş olarak sürdürdüğünü ileri sürer. Bunun nedeni olarak da, erkeklerin kösnüllüğünden yorgun düşen, savunmasız kalan kadınların – cinsel ilişkilerin düzensizliği, isteyen erkeğin istediği kadınla birlikte olması nedeniyle – düzenli koşullara, daha temiz bir ahlâk anlayışına sahip olmak için

diretmeleri karşısında erkeklerin buna boyun eğdiklerini, bu sınırlamayı istemeye istemeye kabul ettiklerini söyler. Bunu, anaerkinin tarihsel bir kanıtı olarak da şöyle açıklar Bachofen:

Bu bağlam tek başına, anaerkil yaşamın ayırıcı özelliklerinden biri olan katı sıkı düzenin tarihsel imlemini anlamamıza, evliliğin saflığını, bütün gizemlerin en yüce ilkesini, insan alışkıları tarihindeki gerçek konumunu yerli yerine oturtmamızı sağlar. Demeterci anaerkillik, ancak daha eski, daha ham koşulların varlığı kabul edilirse anlaşılır: bunun temel ilkesi, ortaya çıkışına karşıt, zıt bir ilkeyi ilk baştan varsayar. Böylece anaerkilliğin tarihsel yönü, saray yosmalığının tarihsel geçerliliğini destekler. (Bachofen 122- 123)

Bu konuda George Thomson, *Tragedyanın Kökeni* adlı eserinde, “çağdaş kabilelerde, anayanlı soydan babayanlı soya geçişle ilgili birçok örnek saptan[dığını], ama tersi bir oluşumdan hiçbir örnek görülme[diğini]” belirterek, soydan geliş tarzının üretim ilişkilerinin değişmesiyle, değişikliğe uğradığını söyler (Thomson, *Tragedyanın Kökeni* 31). Bu sürecin de avcılıkla başlayıp, hayvan yetiştiriciliğiyle arttığını vurgular. Bachofen, Homeros’un *İlyada* adlı eserinden verdiği örnekle, anaerkil dönemlerin varlığına dair bir kanıt daha sunar. *İlyada*’da savaş alanında karşı karşıya geldiklerinde soyunu soran Argos Kralı Diomedes’e şöyle cevap verir Glaukos:

Yapraklarınkine benzer, insan soyu da
 Yel yere saçar yaprakları ama yaşam dolu kütük
 Tomurcuklanır yeniden geri dönen baharla,

İşte böyledir insan soyu da, biri ölürken öbürü gelir.(157)

Bachofen, bu cevaptaki benzetmeyle ilgili yaptığı açıklamada, bütün yaprakların ortak anasının ağaç olduğunu, yani, ağacın yapraklarının birbirinden değil, ağaçtan fıskırdığını belirterek, bunu insan soyuyla ilişkilendirir:

Anaerkil görüşe göre insan soyu da böyledir. Çünkü baba da burada, sabanın açtığı yarığa tohumu bir kez saçtıktan sonra gözden kaybolan ekimciden daha fazla bir anlam taşımaz. Can verilen tohum, onu içine alan, doğuran ve ışığa kavuşturduktan sonra da besleyen anayanlı özdeğe aittir. Bu ana hep ayındır: O, önünde sonunda yeryüzü kadını tarafından tepeden tırnağa analarla kızların ardıllığıyla simgelenen, topraktır. Tıpkı yaprakların birbirinden değil gövdeden fıskırışı gibi erkekler de birbirinden değil özdeğin birincil ilkesinden, Poseidon Phytalmios'dan (üretici) ya da Genesios'dan (yaratıcı) yaşamın gövdesinden fıskırır. (Bachofen 157-158)

Bachofen, her şeyin anası toprağın Poseidon için neyse (yok edici dalgalarını tehlike altındaki topraklardan çekmiştir) , yeryüzünün ölümlü kadınının da Bellerophon [(Bachofen'ın aktardığı söylenceye göre, Xantusluların başlarına musallat olan bir canavarı öldürmüş, kendisine teşekkür etmemeleri üzerine kızarak Poseidon'dan topraklarını tuza çevirmelerini istemiş, kadınların yakarlarına dayanamayınca da Poseidon'dan bu yıkımı durdurmasını istemiştir, kadınların bu başarısı nedeniyle de Xantuslular adlarını babadan değil anadan almaya başlamışlardır) (151-152)] için aynı şey olduğunu belirterek, toprak ve kadının ya da Gaia'nın eşit sayıldığını vurgular. Yani,

kadın ve toprak özdeşleştirilir ve kadın ölümlüler arasında yeryüzünün ilk anası olmayı sürdürür. Bachofen ilk ananın, kadının döllemesini ve bu döllemede hangi gücün – döllenen mi, dölleyen mi?- egemen olduğunu ise şöyle açıklar:

Dölleyici erkek her şeyin babası Oceanus'u simgeler. Su dölleyici ögedir, içine işleyip aşıladığı dişil toprak özülle karıştığında, tüm yersel (dünyevi) yaşamın tohumları ana karnının karanlık derinliklerinde gelişir. İşte bu nedenle Oceanus toprağın, erkek de kadının karşıtı olarak gösterilir. Bu birlikte öncelik kimdedir? Hangi üye egemen olacaktır, Poseidon mu yoksa yeryüzü mü, erkek mi yoksa kadın mı? Bellerophon'la Poseidon ataerkinin utkusunun ardına düşmüştür. Ama her ikisi de alıcı analık simgesi önünde yenilip geri çekilir. Eril gücün simgesi ve özü olan tuz özdeği yok etmeye değil, bereketlendirmeye yarar. Özdeksel analık ilkesi erkeğin özdeksel olmayan uyandırıcı gücü üzerinde yengi kazanır.

(Bachofen 153)

Bu yengi, aslında Bellerophon'un yüce ananın, kadının gücünü görüp kabul etmesinden başka bir şey değildir. Bachofen, bu farkına varışın nedenini şöyle vurgular:

Gelişmiş ve gelişmemiş tüm yaratıkları tek bir yasa yönetir; ağaçların yaprakları nasılsa, insanların soyu da öyledir. Sisyphos sonsuza dek kayayı iterek yukarı taşır, o da sinsice sonsuza dek Aides'in evi yönünde aşağı yuvarlanır. Yapraklar, hayvanlar, insanlar hep doğanın sonsuz emeğiyle yenilenir, ne var ki bu da hep boşunadır. Bu, Bellerophon'un anayanlı saban yarığını görür görmez bütün çocukların payına bir

kadından doğmak düştüğünü tanıyıp kabul ettiği özdeğin yasası ve yazgısıdır. (Bachofen 157)

Yazar, *Söylence, Din ve Anaerki* adlı eserinde, Apollon ile Dionysos arasındaki çatışmadan doğduğu söylenen Tragedya'nın Antik dönemdeki en ünlü eserlerinden biri, Aiskhylos'un "*Oresteia*" *Üçlemesi*'nin son oyunu Eumenides'i eski Attika'da "anaerkinin varlığı konusunda son derece dikkate değer bir anıştırma" olarak görmektedir (191). Bu oyun, Atina'nın anaerki düzenden ataerki düzene geçiş evresini ele almaktadır. Babasının öcünü almak için annesini öldüren Orestes'in Atina mahkemesinde yargılanmasını anlatan bu son oyunda, anaerkinin savunuculuğunu, baba ve koca yasasını tanımayan, Klytaimnestra'nın kocasını öldürmesini cezalandırılması gereken bir suç olarak görmeyen Erinys'ler yapmaktadır. Ataerkinin (yeni düzenin) savunucusu ise, Orestes'e annesini öldürmesini söyleyen, bu yüzden mahkemede onu savunan Apollon ve çift eşeyli, bir kadından değil de, babası Zeus'un başından doğan Athena'dır. Oyunun sonunda, Apollon'un temsil ettiği göksel yasalar, Erinys'lerin temsil ettiği yerel yasalar karşısında mutlak bir üstünlük elde eder. Uyum ve aydınlığın düzeni olan Apollonik düzen, Dionysos'un karmaşa ve karanlığının düzenine son verir. Yasalar üstü Dionysos, Apollon'un yasalarıyla alt edilmiştir. Oyun, "Tarihin, doğadan topluma; kaostan düzene, duygudan akla, intikamdan adalete ve kadından erkeğe doğru aldığı yolu özetler" (Paglia 108). Bu karşıtlıkları incelediğimizde, olumsuzluk ya da zayıflık çağrıştıran unsurların (doğa-kaos-duygu-kan davası) kadınlara özdeşleştirildiğini, kadına ait unsurlar olarak kabul edildiğini görürüz.

Ataerkil düzenin ya da eril söylemin, zayıf unsurlarla özdeşleştirdiği, ötekileştirerek hükmetmeye çalıştığı, nesneleştirdiği kadına bakış açısı nedir? Anaerkil düzende saygı duyulan, doğurganlığı kutsanan kadın, ataerkil düzeni hâkim kılmak isteyen eril söylem tarafından nasıl önemsiz hale getirilmiştir? Mitolojinin arkaik elementlerinden seçerek kullandığı “*Oresteia*” *Üçlemesi*’nde Aiskhlyos, anatanrıça döneminden baba Tanrı dönemine geçişte hangi argümanları kullanarak erkeğin egemenliğini haklı hale getirmiştir? Doğadan topluma, kaostan düzene, duygudan akla, kan davasından adalete (hukuka), kadından erkeğe geçişi temsil eden “*Oresteia*” *Üçlemesi*’nin anaerkil dönemlere ait bize verdiği bilgiler nelerdir?

Yılanı Öldürseler filmini inceleyip, “*Oresteia*” *Üçlemesi*’ndeki motiflerle karşılaştırmadan ve *üçlemede* yer alan misojin (kadın düşmanı) yapıyı filmde de ortaya çıkarmadan önce, bu sorulardan yola çıkarak, anaerkil ve ataerkil dönemlerle simgeleşen bazı kavramlar hakkında bilgi vermek yararlı olacaktır. Bu kavramlar hakkında bilgilenmeden, Antik Yunan döneminde yazılan bir eserde yer alan olay örgüsüyle, 20. yüzyıldaki bir eserin olay örgüsünün – ki filme konu olan roman, gerçek bir olaydan yola çıkarak yazılmıştır – nasıl böyle birbiriyle örtüştüğünü, benzerlikler taşıdığını anlamak da zor olacaktır. Bu yüzden, tezin içindekiler bölümünde anaerkil ve ataerkil düzenle simgeleşen bazı kavramların yer alması uygun görülmüştür. Çünkü her iki eserde de yaşanan olaylar, tam da bu kavramların birbiriyle kesişmesi ya da ayrışması nedeniyle meydana gelen savaşımın merkezinde yer almaktadır. Yine, her iki eserde de yer alan kahramanların öykülerinin, söz konusu yapılardan ayrı düşünülmesi

mümkün olmadığı için, bu kahramanların birbiriyle benzeşen ya da ayrışan yönlerinin incelenmesi de gerekli görülmüştür.

Bu kavramların incelenmesinden elde edilen bilgiler ışığında, *Yılanı Öldürseler* filmi analiz edilmeye çalışılmış, son bölümde ise, Aiskhylos'un "*Oresteia*" *Üçlemesi* adlı eseri ve Türkan Şoray'ın yönettiği, Yaşar Kemal'in aynı adlı eserinden uyarlanan *Yılanı Öldürseler* filminin bir karşılaştırması yapılarak, tragedya ve filmde yer alan motiflerin birbiriyle kesişen ya da birbirinden ayrılan yönleri üzerinde durulmuştur. Bu çalışmayla amaçlanan, "*Oresteia*" *Üçlemesi*'ndeki misojin yapıyı Türkan Şoray'ın *Yılanı Öldürseler* filmi'nde de ortaya çıkarmaktır.

1. AISKHYLOS'UN ORESTEIA'SI

“Cinsler[cinsiyetler] arası ilişkilerdeki her değişikliğe kanlı olaylar eşlik etmiştir; barış içinde ve adım adım gerçekleşen değişiklikler şiddet dolu karışıklıklardan daha azdır.”

J. Jakob Bachofen

Bachofen'ın *Söylence, Din ve Anaerki* kitabında vurguladığı gibi, geçmişten günümüze hem cinsiyetler arasındaki değişimler hem de toplumsal değişimler pek de barış içinde gerçekleşmemiştir, ya da yine onun söylemini tekrarlayacak olursak “barış içinde ve adım adım gerçekleşen değişiklikler, şiddet dolu karışıklıklardan daha azdır” (Bachofen 121). Doğal halin, barbarlığın karşıtı olarak tanımlanan uygarlık bile, bu kanlı olayları engelleyememiş, hatta tam tersine, barbarlık dönemlerini sona erdirmeye iddiasıyla ortaya çıkmasına rağmen kendi barbarlığını yaratmıştır.

Aydınlanmanın Diyalektiği adlı eserlerinde Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, “aydınlanmayla birlikte insani bir düzeye çıkması gereken insanlığın, neden yeni türden bir barbarlığa dönüştüğünü” (Horkheimer & Adorno 11) anlamaya çalıştıklarını belirtirler: “Aydınlanma, gelişen düşünmenin, en geniş anlamında, başlangıçtan bu yana insanlardan korkuyu kaldırmak ve onları kendilerinin efendisi durumuna getirmek amacını gütmüştür” (19). Bu amacı gerçekleştirmek için yola çıkan Aydınlanma düşüncesinin programı dünyayı gizlerinden kurtarmaktı. Mitleri parçalayacak, ham hayalleri bilgi vasıtasıyla alaşağı edecekti” (19). Oysa Horkheimer ve Adorno, aynı eserlerinde, Aydınlanma düşüncesinin, barbarlığa dönüşme potansiyeli

olduğunu savunurlar ve bunun nedeni olarak da, doğaya hükmedebilme düşüncesinin, insanın doğayla bütünleşme fikrinin – insanın doğayla, doğanın insanla var olabileceği – çözümlenmesini, insan tarafından nesneleştirilen doğaya hükmetme düşüncesinin, insanın da nesneleştirilerek insana da hükmetme düşüncesini beraberinde getirdiğini belirtirler (20): “Yaratan tanrı ile düzenleyen akıl doğanın hâkimi olarak birbirine benzemektedir. İnsanın tanrının modeli olması, varoluş üzerindeki egemenlikten, efendinin bakışından, emirden ileri gelmektedir”(25). Horkheimer ve Adorno, bu egemenlik, hükmetme düşüncesinin süreci ve yol açtığı sonuçla ilgili de şu yorumu yaparlar:

Doğal baskıyı kırmak için girişilen, ama doğanın bozulmasına neden olan her deneme doğal baskının daha da artmasıyla sonuçlanmaktadır. İşte Avrupa uygarlığı bu yolu izlemiştir. Aydınlanmanın kullandığı araç, yani soyutlama kendi nesnelere karşı, kavram olarak ortadan kaldırdığı yazgı gibi davranıyor: Yani yok etme olarak. Doğadaki her şeyi yinelenebilir duruma getiren, bunu sanayi için hazırlayan soyut olanın ve de sanayinin sivri uç bırakmayan, düzleyen egemenliği altında kurtarılmışların kendileri de, Hegel tarafından Aydınlanmanın sonucu diye tanımlanan bir ‘ekip’ haline gelmiştir.” (30)

Özetle, akılı merkeze alan, Kant’ın “aklını kendin kullanmak cesaretini göster!”(Lloyd 92) sözünü ilke edinen Aydınlanma düşüncesi, bu akıl sayesinde doğanın ele geçirilip hükmedilebileceğinin düşünsel temellerini yaratmıştır. İnsanı, insan aklını merkeze koyan Aydınlanma’nın, hükmetme düşüncesi, başlangıçta yola çıktığı insanın eşitliği, kardeşliği ilkeleriyle çelişmeye, dolayısıyla yola çıkış amacından uzaklaşmaya

neden olmuştur. Çünkü mutlak kılınan akıl, yalnızca özgürleşme, ilerleme aracı olarak kullanılmamış, aynı zamanda doğaya hükmetme düşüncesinden yola çıkarak, iktidar ve egemenlik aracı olarak da kullanılmıştır. Yine Horkheimer ve Adorno'nun deyişiyle, "Akıl kültür metası haline getirildiği ve tüketim amacıyla insanlara teslim edildiği noktada çözümlenip dağılmak zorundadır" (Horkheimer & Adorno 15).

Batı Uygarlığı'nın ilk çağlardaki en önemli kaynağı, bilimsel düşüncenin de başlangıç yeri Yunan Uygarlığı'dır. Kendisinden 1800 yılı aşkın bir süre sonra ortaya çıkan Rönesans'ı etkilemiş, demokrasi düşüncesini ilk kez ortaya çıkarmış, bir ölçülülük idealinde olan Yunan Uygarlığı'nın tarihi bile, vahşi, acımasız olaylarla doludur. "*Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*" adlı kitabında Egon Friedell'in de ifade ettiği gibi: "Hiçbir halk, en korkunç şeylerin aralıksız gerçekleştiği böylesine vahşi bir mitolojiye sahip değildir, dahası, başka hiçbir halk böylesi bir mitolojiyi kaldıramazdı" (Friedell 51).

Batı Uygarlığı'nın kaynağı olarak da kabul edilen Yunan Uygarlığı'nda demokrasi, aslında küçük bir azınlık için vardı. Yani, halkın ancak belli bir kesimi demokratik haklardan yararlanabiliyordu. Yabancılar, köleler ve kadınlar ise bu haklardan yararlanamazdı. Ancak erkek yurttaşların oy kullanma, sitenin demokrasi işleyişinde söz sahibi olma hakkı vardı. Yurttaşların tanınmasında belirleyici olan baba soyuydu. Thomson'un da belirttiği gibi "Atinalı bir yurttaş, resmi olarak, kişisel adı, baba adı ve bucak adıyla tanınırdı" (Thomson, *Tarih Öncesi Ege 1* 123). Yunancadaki karşılığı aile anlamına gelen Oikos'un kurucusu öldüğü zaman, mirası oğullarına kalıyor, oğullarından birinin kurucudan önce ölmesi durumunda ise yine miras onun oğluyla paylaşılıyordu. Yani, miras, erkek kalıtlılar arasında paylaşılıyordu. Atinalı kadının ise,

kocasının kalıtında en küçük bir hakkı yoktu. Yalnızca, “kendi Oikos’unun vasiliğinde kalıyordu.” Ancak kadın, kocasının Oikos’unun soyu tükendiği durumlarda hak iddia edebiliyordu (123-124). Yine, Paglia’nın da vurguladığı gibi kadınlar, oy kullanamıyor, tiyatroya gidemiyor ya da kültürel, bilimsel etkinliklerde bulunamıyorlardı. Kadınların, Atina kültürüne bu yüzden etkisi olmamıştır (Paglia,108). Antik Yunan mitolojisinde de kadına yer yoktur. Evren, özel mülkiyet açısından bakıldığında, erkek tanrılar tarafından paylaşılmıştır. Başta, yani gökte Zeus vardır. Poseidon denizi almıştır, Hades ise yeraltını. Yeryüzü ve Olympos ise ortak kullanılmaktadır. Camille Paglia’ya göre, Antik Yunan’da kadına yer olmaması, kadın düşmanlığı Atina’nın lehinedir: “Atina büyüklüğünü kadın düşmanlığına rağmen değil, kadın düşmanlığı yüzünden kazanmıştır” (Paglia 108).

Batı kültürünün beşiği, antik medeniyetler dönemi Yunan uygarlığının bir başka özelliği de, Yunan bilim adamlarının, doğaya ve doğada meydana gelen olaylara bilimsel bakmanın kaynağı olmalarıdır. Yani, bilinmezliği, çözülemezliği nedeniyle kendisine mistik anlamlar yüklenen doğanın, aslında insan aklıyla çözümlenip anlaşılabilirliğinin ilk temellerini atan da, Yunan bilimsel düşüncesidir.

İşte bu dönemin yazarlarından biri, Aiskhylos, “*Oresteia*” Üçlemesi adlı oyununda, Atina Demokrasi’sinin güzellemesini yapar. Kan davası ve barbar dönemin hukuka erişimini ve uygarlığın inşa edilmesini anlatır. Bunu, yine yüzyıllarca Batı edebiyat ve sanatına da ilham kaynağı olan Yunan mitolojisini, bir motifler kaynağı olarak araçsallaştırarak yapar. Üçlemede, bir yanda Yunan toplumunun sosyal düzeni, diğer yanda tanrıların ve tanrıçaların kendi aralarındaki ilişkileri ve insanların insanlarla,

tanrıların insanlarla ilişkileri söz konusu edilerek oyunun çatısı kurulur. Bu ilişkiler çerçevesinde, oyunda hâkim olan söylem ortaya çıkar; ataerkil sistemin oluşturduğu evren, ikili karşıtlıklar aracılığıyla açıklanır. Bu açıklamada suç-ceza, kan davası-hukuk, doğa-kültür, kadın-erkek, eski-yeni, barbar-uygar, anaerkil-ataerkil gibi kavramlar öne çıkartılır, bu kavramlar arasında bir hiyerarşi yaratılır ve bu hiyerarşi meşrulaştırılır. Kan davası, cinayet gibi arkaik dönemlere ait olduğu addedilen unsurlar, teleolojik bir biçimde medeniyet, kültür ve aydınlanmaya vardırıılır. Bunu yaparken, arkaik dönemlere ait olduğu addedilen bu unsurlar, dikatomik şemada olumsuz olarak adlandırılan kavramlar, yani mitolojik barbarizmin tekabül ettirildiği dönemler, “anaerkil” dönemlerdir. Arkaik, barbar, cana kıyıcı, yasa tanımaz olan dişiye, dişiliğe, anneliğe tekabül ettirilir. Aydınlanmacı ideolojinin özcülmüşçesine sunduğu bu “gerçek” aslında ataerkil cinsiyet politikasının misojin (kadın düşmanı) bir dışavurumundan başka hiçbir şey değildir. Bir başka deyişle, klasik mitoloji, klasik Hellenizmin kadın düşmanlığından gelen ataerkil dininin sözcülüğünü yapmaktadır.

Oyunda, özetlenen, tarihi süreç içinde, “doğadan topluma, kaostan düzene, duygudan akla, intikamdan adalete ve kadından erkeğe” alınan yoldur. Suçlu ve masum kavramları, evlat, eş ve anne katilliği çerçevesinde tartışılır. Ya da üçlemeye konu olan, ağırlıklı tartışılan kavram koca ve anne katilliğidir. Hangisi suçlu ya da masum ve haklıdır? Üçlemenin son oyunu *Eumenidler*'de, annesini öldüren Orestes Atina'da kurulan mahkemede yargılanır ve Paglia'nın deyişiyle: “mahkemede değerlendirilen iddialar tarafları eşit konuma getirdiğinde, eşitlik, babasından doğmuş, annesi savaşçı

ve iki eşeyli Athena tarafından beklenmedik bir biçimde erkek egemenliği lehine bozulur” (Paglia 108).

Mahkeme kurulmadan önce, oğlu Orestes tarafından öldürülen Klytaimnestra, öcünü almaları, suçluyu kovalamaları için doğurgan gece ananın eski gücünü, bu gücü temsil eden Erinys’leri çağırır. Onlar, anayanlı hukukun savunucusu, yeraltının karanlık tanrıçaları, gecenin korkunç kızlarıdır. Bu çağrı ve “*Oresteia*” Üçlemesi oyununun sonunda düzenin değişip, göksel yasaların yani babayanlı düzeni savunan hukuk kurallarının geçerli hale gelmesi, Bachofen tarafından, anaerkinin bir zamanlar var olduğunun kanıtı olarak da okunur (191). Yer kültüründen gök kültüne, yeraltı tanrılarından gökyüzü tanrılarının gücüne geçiş, biri olmadan diğersinin olamayacağı düşüncesiyle de örtüşür.

Oyunda, yeni yasanın, ataerkil cinsiyet politikasının savunucusu Apollon, aslında Zeus’un, yani ataerkil yasanın sözcülüğünü yapmaktadır. Kocasını öldüren Klytaimnestra’nın sözcüleri Erinys’ler ise eski yani anaerkil yasayı savunur. Onlar Moira’ların elçileridir. Geçiş döneminin pasif kadın rolünden oldukça uzak olan Klytaimnestra tam da bu niteliğiyle aslında Moira’ların hüküm sürdüğü dönemin kadın tipinin davranış modelini yansıtmaktadır. Yani, geçmişte kalan bir dönemin anayanlı yasalarına göre davranmaktadır. Bu yasada kadın hakları, ananın oğul, kadının kocası üzerindeki haklarıdır. Oysa yaşadığı dönem Atina’sında, böyle özgür, bilgili, kurnaz, kendine güvenli, erkek egemen sistemin kurallarına göre hareket ederek iktidar savaşımını sürdüren ve kocasını öldürecek kadar cesur olan bir kadın tipi hoş görülmemektedir. O, akıllı, bilen, eyleyen bir kadındır, yaşadığı toplumda ise, bu

özellikler erkeğe ait olması gereken özelliklerdir. Cemal Bâli Akal'ın da belirttiği gibi kadınlar bilgiden uzak tutulmalıdır:

Mitosların verdiği en anlamlı derslerden biri de, erkeklerin tekelinde bulunması gereken bilginin, ne olursa olsun, kadınların eline geçmemesi gerektiğini öğreten derstir. Bilgiye sahip olmak, hâkim olmaktır. Kadınlar bilgiden ya da güçten uzak tutulmalı, bilgilenen kadınlarsa yok edilmelidir (Akal, 229).

Ama Erinys'ler, Klytaimnestra'yı eski yasaya göre savunurlar ve Orestes'in de eski yasaya göre cezalandırılmasını isterler. Akraba kanı dökenlerin cezalandırılmasında görevli olan Erinys'lerin yersel yasalarına göre, annesini öldüren Orestes suçludur, çünkü annesiyle arasında kan bağı vardır ve bu kan bağı, bu akrabalık, evlilik bağından daha yakın bir bağıdır, dolayısıyla da Orestes'in cezalandırılması gerekmektedir. Bu, Thomson'un belirttiği gibi "Akraba katilinin hemen o anda, kesin olarak yasadışına atılmak yoluyla cezalandırıldığı kabile düzenini temsil etmektedir" (Thomson, *Tragedyanın Kökeni* 292). Dolayısıyla, Erinys'ler Orestes'i suçlarken, kabile düzenine, anayanlı hukuk kurallarına göre son derece haklıdırlar, ana katillerini cezalandırmak da onlara yasayla verilmiş görevler arasındadır. Ayrıca, yine aynı bakış açısına göre, Klytaimnestra'nın da son derece haklı nedenleri vardır kocası Agammennon'u öldürmek için: Onun kadınlık gururunu hiçe sayarak savaşta tutsak aldığı Cassandra'yı beraberinde getirmiş ve karısına ona karşı saygılı davranmasını söylemiştir. Bunun dışında çok daha haklı bir sebebi vardır ki, o da, kocasının en küçük kızı İphigeneia'yı, Troya'ya savaşmaya giderken tanrılara yaranmak için kurban etmesidir. Bunu yaparak –

bu tanrıların isteği olsa bile – anaerkil yasalara da aykırı hareket etmiş, anaerkinin devamını sağlayacak olan ailenin en küçük kızının canına kıymıştır. Klytaimnestra hem evlat acısı çekmiş, hem de anaerkinin kutsal alanını ihlal etmesi nedeniyle yıllar boyunca Agamemnon’a karşı olan kinini büyütmüştür. Bunlar da Erinys’lerin onu haklı bulma nedenleri arasındadır. Kendilerine neden kocası Agamemnon’u öldürdüğünde Klytemnestra’yı kovalamadıkları sorulduğunda da, gecenin kızları yine anayanlı hukuk kurallarına göre cevap verirler: “öldürdüğü adamla kan bağı yoktu onun”(Aiskhylos 31). Bu cevap aslında, Erinys’lerin evlilik bağına önem vermediklerini, evliliği kutsal bir kurum olarak görmediklerini de gösterir. Ayrıca, Klytaimnestra’nın öldürülerek zaten cezasını çektiğini de dile getirirler. Apollon ise, Thomson’un *Tragedya’nın Kökeni* adlı eserinde vurguladığı gibi davranmaktadır:

Klytemnestra’yı [Klytaimnestra] suçlamak için ceza yasasını, Orestes’i korumak içinse arınma yasasını kullanmaktadır; fakat eğer Klytemnestra [Klytaimnestra] kocasını öldürerek yaşamını yitirdiyse, Orestes de annesini öldürmekle kendi yaşamını yitirmiştir. Apollon’un tutumu bir değişmeyi, bir geçiş dönemini gösterir. Eski düzene meydan okumaktadır, fakat yenisini kurmak da onun işi değildir. (Thomson, *Tragedyanın Kökeni* 295)

Yeni düzenin temsilcisi Apollon, kabile düzenine karşı çıkmaktadır. Bu karşı çıkışta anayanlı düzeni dışlayan, küçümseyen bir tavır vardır. Genç, yeni yetme tanrı Apollon, eski, köklü ana tanrıçaların yasasını hiçe saymakta, onlara saygısızlık etmektedir. Gecenin bu karanlık kızları, Paglia’nın deyimiyle, “Olympos’un çömezleri olan sakalı

bitmemiş, genç tanrıların kendilerine hürmet göstermemesinden şikâyet ederler. Tarih doğanın cenderesinde kıpırdanır. Güneş gözlü Apollon gece anadan azad edilmiştir” (Paglia 109). Çünkü Apollon ve temsilcisi olduğu Zeus, yani ataerki, onları yeni kuracağı düzene karşı bir tehlike olarak görmektedir. Kristeva’ya göre “Eriş gücü, öteki güce, yani bizzat dişil güce karşı kıyasıya mücadeleyle aslında simetrik olmayan, irrasyonel, hileli, kontrol edilmez bir güç tarafından tehdit edildiğini itiraf eder” (Kristeva101). Bu düşünceyle de “Öteki cins olan dişil cins, ortadan kaldırılması gereken mutlak bir kötülüğün eş anlamlısı olarak görünür” (101). Ama bu yeni düzenin bekçisinin durduğu yerden, yani kendi yasaları çerçevesinde baktığında vardığı bir sonuçtur. Erinys'lerin ise böyle bir düşünceye tahammülleri yoktur, çünkü elçisi oldukları, yargıyı veren Moira, yeryüzünün en eski tanrıçasıdır, hatta Apollon’un elçiliğini yaptığı Zeus’tan bile daha yaşlıdır. Thomson, Erinys’lerin karşı çıkış nedenlerini şöyle belirtir:

Bu yüzden de, Apollon’un kendilerine karşı çıkmakla, Zeus’tan daha yaşlı olan Moira’ların yetkesini çiğnediğini ileri sürerler; bir başka durumdaki davranışını anımsatırlar onun: Moira’ların hakkı olan yaşamı hile ile onların elinden almıştır. Böylece, Apollon ile Erinys’ler arasındaki kan davasının gerisinde daha derin bir çatışma yatmaktadır. Zeus ile Moira’lar uyumsuzluk içindedir. (Thomson, *Tragedyanın Kökeni* 291)

Üçleme’nin “Eumenidler” adlı son oyununda Erinys’ler Apollon’a sitemle seslenerek dile getirirler bunu: “Ah siz genç Tanrılar / Eski yasaları çiğneyip aldınız elimden” (Eumenidler 40). Erinys’ler, eski anayanlı yasayı savunarak, haklılıklarını ispat etmeye çalışırken, yeni yasayı, yani göksel, babayanlı yasayı savunan Apollon ve

Athena'ya göre ise, Orestes suçlu değildir, çünkü annesi, Klytaimnestra, kocasını (Agamemnon) öldürmekle, evliliğin kutsallığına leke sürmüş, suç işlemiş, Orestes de babasının onurunu korumak için annesini öldürmüştür. Hem, çocukla kan bağı olan, soyu belirlemede asıl olan babadır. Anne yalnızca onun tohumunu taşıyan bir aracıdır. Yalnızca erkeğin tohumunu taşıyan bir aracı konumundaki kadının, çocuk üzerinde bir hakkı yoktur, doğal olarak da öldürülmesi, aralarında kan bağı olmadığı için suç teşkil etmez. Çünkü Zeus'un başında olduğu göksel yasaların egemenliği, yani ataerkinin gücü söz konusudur. Dolayısıyla, belirleyici ve üstün olan erkeğin gücüdür. Çocuğun sahibi babadır. Çocuğun soyunu belirleyen baba (koca) dışında başka bir erkekle birlikte olmak, soy zincirinin kirlenmesine, kırılmasına yol açacaktır. Klytaimnestra kocasına sadık kalmayıp, kendine bir âşık edinerek, yani Agamemnon'a ihanet ederek, onun soyunun devamını engelleyen, onun soyunu kirleten bir eylemin de içinde yer almıştır. Thomson'a göre, onunla ilgili suçlamalar Orestes'in ve sözcüsü olduğu ataerkin düzenin kaderini de değiştirir:

Bu sav Orestes'in yazgısını döndürür. Onun içine koyduğu ikilem, bölünmüş bağlılıkların savaşımını yansıtır: soyun, birbirinin ardılı olma ve miras lehine, ana tarafından baba tarafına doğru değiştiği dönemin karakteristiğidir bu: Orestes'in aklanması, demokraside en yüksek noktaya erişecek olan yeni düzenin başlangıcını belirleyecektir.

(Thomson, Tragedyanın Kökeni 292)

Klytaimnestra'nın ölümünden sonra kurulan yeni düzen, onun arkasından yas tutmaz ve analık haklarının – onun simgesinde kadının- tamamen elinden alınmasına

neden olur. Yani, Orestes'in onu öldürmesi, ana katilliği haklı bulunur ve bu yeni bir dönemin de başlangıcı olur: Kadının sosyal statüsü değişir, ona geçmişte biçilen roller kısıtlanır ve kadın-erkek ayrımcılığı da yasalarla sabitlenmiş olur. Deniz & Elmacı'nın ifadesiyle, "Bilen, eyleyen, şekil veren aktif erkek, kadını içinde çocuğun gelişmesi için gerekli bir tarlaya, adının devamını sağlayacağı bir araca indirger" (185). Mahkemenin sonunda aklanan Orestes'le birlikte eski çağ sona erer ve Apollon'un önderi olduğu yeni bir çağ, bu eski çağın yıkıntıları üzerinde yükselir. Yani, yalnızca Orestes aklanmakla kalmaz, mahkeme sonucunda yeni bir toplumsal düzen kurulur. Bachofen'e göre bu düzen eskisiyle taban tabana zıttır:

Eskisiyle taban tabana zıt yeni bir toplumsal gelenek hazırlık içindedir.

Ananın tanrısal nitelikleri yerini babaninkine bırakmış, gece önderliğini gündüze, sol yan sağa vermiştir ve bu iki evrenin nitelikleri ancak karşıtlıklarında bu denli belirgin görünür olmuştur. (Bachofen 139)

Eskisiyle taban tabana zıt bu yeni gelenek, eskiyi nasıl dışlamış, kendini eskinin yıkıntıları üzerinde nasıl tanımlayarak var etmeye çalışmıştır? Anayanlılıktan babayanlılığa geçişi simgeleyen bu oyunda, yeni düzen, anayanlı düzeni geçmişte bırakır ve bir zamanlar saygı duyduğu bu düzeni olumsuzlar. Artık, geçmişte çocuk doğurduğu için ölümsüzlüğün simgesi olan kadın, erkeğin üzerinde egemen olduğu bir nesne haline dönüştürülmüş, sosyal yapıdaki değeri düşürülmüş, eskiden kutsal kabul edilerek kadına bağışlanan tanrısal nitelikler erkeğe mal edilerek, erkek, ölümsüzlüğün simgesi olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Bu tanrısal niteliklerin başında gelen 'yaratıcılık' özelliğinin erkeğin tekeline alınmaya çalışılması ilginçtir. Akal bunu iktidar

ilişkinine bağlar: “Yaratıcılıkları konusunda erkeklerin en basit toplumlardan başlayarak büyük bir özenle ortaya koydukları erkek-kuramsal çabayı izlemek, siyasi iktidarın perde arkasını görebilmek açısından yararlıdır” (Akal 214). Ölümsüz babayanlı ilkenin başında Zeus vardır. Athena’yı annesiz, kafasından doğurması nedeniyle, Bachofen’in da vurguladığı gibi, yeni düzende anasız babalık ilkesini yerleştirirler:

Babasız analık düşüncesinin yerine, Athena’nın kişiliğine anasız babalığı yerleştirirler; yasalarında bile, evrensel babalık ilkesini, eski Erinye töresinin yalnız analara bağışladığı kişisel dokunulmazlık niteliğiyle donatırlar. (Bachofen 139)

Bu donatım Athena’nın, Orestes’i yargılayan mahkemede, ataerkil yasadan yana oy vermesini, tamamen babayanlı düzene hizmet etmesini sağlar. O, bilgeliğin anneye – kadına – verilmeyen bir özellik olması nedeniyle babasının bilge annesi Metis’i yutmasının nedenini sorgulamaz bile. Sistemin olanaklarından yararlanabilmek için sistemin gereklerini yerine getirmelidir. Bu yüzden, babasının kafasından doğma özelliğiyle, babayanlı ilkenin en ateşli savunucularından biri olur. Thomson’un da belirttiği gibi, Apollon’un baba hakkını savunan, babalık hakkının analık hakkının üstünde olduğunu ileri süren görüşlerine tamamen katılır oyunda:

Gerçekten de, oyunda Apollon’un savı, sonunda Athena tarafından doğrulanır, fakat Apollon’unkinden çok Athena’nın lehine koşullarda ve ancak Erinyes’ler Apollon’un tam konumuna meydan okuduğu zaman. (Thomson, *Tragedyanın Kökeni* 291)

Mahkemenin aldığı kararla, Deniz & Elmacı'nın Kristeva'nın görüşüne dayanarak ifade ettikleri gibi, "...dişil, erilin karşısında abject (dışlanan) öteki olarak konumlandırılırken, bilinçaltındaki güvensizlik duygularından ve endişelerinden beslenen korkularının da kaynağını oluşturur" (179).

Mahkemenin sonunda ana katili Orestes'in aklanıp, kendi savundukları anayanlı yasanın hiçe sayılması, kendilerine saygısızlık edilmesi, Erinys'leri öfkelenendirir ve toprağın bereketini yok etmek, yeni doğumları önlemek için yeraltının derinliklerine geri dönmeye karar verirler. Ancak, bir ananın doğurmadığı, babayanlı yasanın yılmaz savunucusu iki eşeyli Athena, verdiği ayrıcalıklarla onları ikna eder ve yeni yasayla uzlaştırır. Onlar artık Atina'nın yeni düzeninin, iyi kalpli, yardımsever tanrıçalarıdır. Bu uzlaşma, bundan böyle, göksel eril tanrıların, yersel kadın tanrıçaların üstünde yer aldığının da bir göstergesidir. Apollon Orestes'i aracı gibi kullanmıştır adeta oyunda: Atina demokrasisinde erkeğin gücünü pekiştirmek, kadını ikinci plana iterek onun gücünü yok saymak için. Başka bir deyişle, oyunun yazarı Aiskhylos, bu oyunuyla Atina'da yeni kurulan düzenin yerleşik hale gelmesine, güçlenmesine hizmet etmektedir. "*Oresteia*" *Üçlemesi* bir oyundur ama Apollon oyun içinde oyun oynamıştır aslında. Kurulu düzene karşı gelen Klytaimnestra 'nın cezalandırılmasını sağlamış, Paglia'nın deyişle "kitonyan bir iç dünyadan yoksun, silah kuşanmış"(108) Athena'nın da yardımıyla, babası Zeus'un göksel gücünü pekiştirmiştir. Buket Deniz ve Tuğba Elmacı, Zeus'un kızı Athena aracılığıyla siyasal erkini sağlamlaştırdığını belirtirler:

Zeus, Metis'in kızı Athena'nın babası olarak siyasal erkini ve söylemini kadın üzerinden sağlamlaştırır ve ne yazık ki zamanında kendisine

şiddetli baş ağrıları çektiren ve tam donanımlı zırhlı bir savaşçı olarak doğan kızını da kendi politik söylemini yayacağı bir araç olarak kullanır.

(Deniz & Elmacı 185)

Oyun, Agamemnon'un kızı İphigeneia'yı kurban etmesi ile başlar, bir başka kızın, Athena'nın, babasının ataerkil düzenine hizmet etmesi ile sona erer. Aslında, Atina'da anayanlı yasaların egemen olduğu düzenin sona ereceğini daha oyunun başında öğreniriz. Agamemnon küçük kızı İphigeneia'yı, Troya savaşından yengiyle çıkmak için tanrılara kurban eder. Oysa Bachofen'in da vurguladığı gibi anayanlı yasaların hâkim olduğu düzende, anayanlı soyu sürdürecektir olan ailenin en küçük kızıdır:

Erkek kardeşe göre kızın kayırılması, kız çocuğun oğuldan üstün tutulmasına yalnız yeni bir anlatım kazandırır, son doğduğu için son ölecek olan en küçük çocuğun kayırılması anayanlı soyun en genç bireyinin klanın varlığını sürdürmesiyle özdeşleşir. (Bachofen 106)

Agamemnon en küçük kızını kurban ederek bu süreci başlatmış, Orestes'in annesi Klytaimnestra'yı öldürmesiyle de yeni düzeni haklı bir gerekçeye dayandırmanın yolu açılmış, göklerin, Zeus'un yasasının üstünlüğü antik döneme damgasını vurmuştur. Bachofen'e göre bu geçiş dönemi, yani anayanlı kavramlardan, babayanlı kavramlara geçiş, cinsiyetler arası ilişkiler tarihinde en önemli dönüm noktasıdır. İncelememize de konu olan Aiskhylos'un "*Oresteia*" *Üçlemesi* adlı oyununun son kitabı Eumenidler, rahibelerin açışıyla başlar:

Bu duada, ilk evvel, adını andığım bütün tanrılar

Kâhin toprak ana; ardından Themis,

İkincisi annesinin kehanet tapınağında oturan

Gerçeğin söylenmesini sağlayan.

Ardından, onun inayetiyle tutsak edilmeyip izin verilen,

Bir başka çocuğu Toprağın, oturuyor orada-

Titan Phoebe. ...(Aiskhylos 4)

Açılıştta, anılan tanrı-tanrıça isimlerine dikkat edilecek olursa, toprak ana, Themis, (Uranüs ve Gaia'nın kızı, adalet tanrıçası), Titan Phoebe ana tanrıçalardır. Paglia, bunu Delphi'nin bir zamanlar kadın tanrılara adandığının bir kanıtı sayar: "Antik Akdeniz'in en kutsal mekânı olan Delphi bir zamanlar kadın tanrılara adanmıştı; rahibeler *Euminedes*'in [Eumenidler] açılışında bunu bize hatırlatırlar" (Paglia 57).

1.1. Dişilik Sunumu veya Grotesk Sınırsızlık

*“Grotesk, her yerdedir: bir taraftan şekilsiz
ve dehşet verici olanı yaratır, öte taraftan
komik, maskaracı olanı.”*

Victor Hugo

“Oresteia” Üçlemesi’nde konu edinilen anayanlıktan babayanlılığa, anaerkiden babaerkine geçiş, beraberinde Apollon’un temsilcisi, aracısı olduğu Zeus’un göksel yasasını da getirmiştir. Bu yasa ve uygulandığı düzenle, kadın, erkek karşısında güçsüz duruma düşürülmüş, ötekileştirilmiş ve geçmişte ona yüklenen tüm olumlu özellikler erkeğe mal edilerek, erkeğin hükmedeceği bir nesne durumuna getirilmiştir. Oyundaki bu olay örgüsü, Bachofen’in kitabında ifade ettiği gibi, geçmişte anaerik düzeninin var olduğunun da bir kanıtı sayılmaktadır.

Paglia, *Cinsel kimlikler* adlı kitabında mitolojinin dünyanın yaratılış tasviri ile başladığını, önce Kaos olduğunu ve her nasılsa maddenin kaosundan düzen doğduğunu vurgular (51). Toplumdan topluma farklılık gösterse de, her toplumun bir yaratılış öyküsü vardır. İçinden çıktığı toplumun özelliklerini yansıtan bu mitolojik öykülerin genelinde de, Kaos’tan çıkan, Paglia’nın “başlangıçta doğa vardı” sözünü doğrulayan, “toprak” (Gaia) yer alır. Paglia, toprak kültürünün doğanın önceliğini, ayrıcalığını kabul ettiğini belirterek, gök kültürü için ise durumun tam tersi olduğunu söyler: “Toprak kültürü, doğanın önceliğini ve ayrıcalığını kabul eder. Bir gök kültürü olan Musevi-Hıristiyanlık

içinse durum tam tersidir; doğayı yaratan Tanrıdır ve onun bilinci her şeyin üstündedir” (51). Doğanın önceliğini ve ayrıcalığını kabul eden toprak kültü dışıl, bilincinin her şeyin üstünde olduğu göksel tanrı ise erildir. Eril ya da dişil, yaratılış söylenceleri, “Bütün karşılıkları kucaklayan ve var olan ya da olabilecek her şeyi kapsayan, tarih öncesi bir varlık ile başlar (51).

Bachofen, anaerkinin temelini kadının özdeksel doğası olduğunu söyleyerek, kadının toprakla eş gösterildiğini, bu ilk varlığın da dişilik ile özdeşleştirildiğini belirtir. Toprak her şeyin anasıdır ve “toprak ve kadın ya da Gaia eşit sayılmıştır.” Bachofen’e göre, bu dişilik ilkesi tek önderlidir:

Doğanın dişilik ilkesi yönetimin ilk örneğiye, o zaman bu ancak tek önderli olabilir. Çünkü ilk özdek ancak tek ve bölünmezdir, buna karşın ondan çıkan yaşam iki katlı, diri ve – hemen oluşacak ve göçüp gidecek bir biçimde- sonsuza dek iki katlı eril güç tarafından gençleştirilmiştir.

(Bachofen 67)

Yine Paglia’nın deyişiyle, “Neredeyse bütün yaratılış hikâyeleri (batıninkiler) zımnî bir cinselliği içerir” (Paglia 52). “Elimle birleştim ve gölgemi aşkla kucakladım; ağzıma tohum ekim ve Shu ile Tefnut tanrılarını doğurdum”(52) diyen Mısırlı Khepara gibi, Yehova da kendisiyle birleşerek çoğalır Paglia’ya göre. Yine, “Mısır tanrıçası Net, partenogenesis (döllensiz üreme) ya da kendini dölleme suretiyle Ra’yı yaratmıştır” (52). Bu durum mantıksal açıdan da ters değildir. Tek bir varlık ancak kendisine dönerek çoğalabilir çünkü. Mitolojik açıdan, bu cinselliğe anne ile oğul arasındaki ilk birleşme olarak da bakılır. Gaia, oğlu Uranos tarafından hamile bırakılmıştır. Bu

birleşimden de bütün bir kosmos oluşmuştur. Dışa kapalı topluluk, var olan tek topluluk olduğunda ensest de yaygın olduğunu söyler Paglia:

Tarihöncesi tanrı, Mısır'ın hem erkek hem de kadın cinsel organlarına sahip tanrıçası Mut gibi hermafrodit olabilir. Ya da dışa kapalı topluluk, var olan tek topluluk olduğunda, mümkün tek cinsellik biçimi ensest oldukça yaygındır. (Paglia 52)

Bunun en bilinen örneklerinden biri de – mitolojide bu yönüyle çok söz edilmese de – Zeus-Hera birlikteliğidir. Karı-koca, aynı zamanda kardeştir.

Toprak kültüründe, bereket dininin en önemli sembolü olan Yüce Ana, Paglia'nın deyişle “anne olmak için erkeğe ihtiyaç duymayan bir bakiredir. O cinsel anlamda bir tirandır, sembolik açıdan nüfuz edilemezdi” (54). O dönemlerde, yine Paglia'nın vurgusuyla, kadın ve doğa uyum içindeydi: “Yüce Ana, tarihöncesi doğanın devasallığını ve bilinemezliğini içinde barındırıyordu. O, doğanın otokratik ve kaprisli olduğu, tarım toplumu öncesi döneme aittir. Kadın ve doğa gizemli bir uyum içindeydi” (54). Bu bilinemezlik, Arkaik dönemlerde, kadının doğurganlığının sırrının çözülmemesi, onlara bu yaratılarından ötürü hayranlıkla karışık bir korku ile bakılmasına neden olmuş, kadın erkek tarafından yüceltilmiştir. Paglia'ya göre o dönemler için “kadın erkeği tüküren ve onu her an yeniden yutabilecek bir karanlık ağızdi” (21).

Anatanrıça bereket sembolüdür, doğurgandır, hayat verendir ama aynı zamanda hayat alandır da. Paglia'nın alıntı yaptığı Lucretius'un deyişle: “Evrensel anne aynı zamanda içinde hepimize yer olan bir mezardır” (54).

Bachofen'a göre, arkaik döneme ait bu bilinmezlik, bir yasayı gözler önüne sermektedir: "kavimler ne denli ilkelse, dişil doğa ilkesi dinsel yaşamı o denli çok egemenliğine alır ve kadının toplumsal konumu da o denli yüksek olur" (Bachofen 206). Yine, geçmişte anaerkilliğin hâkim olduğu görüşünü desteklemek için Girit uygarlığından bir örnek de verir:

Söylence (myth) ve tarih bir düşünceyi birkaç biçimde aktarır. Giritliler doğdukları toprağa olan sevgilerini "anayurt" terimleriyle belirtir; aynı karından çıkış en sıkı en doğru ve tek akrabalık ilişkisi olarak görülür; anaya yardım etmek, onu korumak, öcünü almak, en yüce görev kabul edilirken, babanın kırgınlığını onarmak için bile olsa ananın canını tehlikeye atmak bağışlanmaz bir suç olarak görülür. (108)

Ne var ki, Bachofen bu olguların geçmişte anaerkil dönemin varlığına kanıt olduğunu söylerken, Paglia, kadının erken dönem sembolizminin merkezinde yer almasının matriyarkinin varlığı anlamına gelmeyeceğini, dünyanın herhangi bir yerinde anaerkil düzenin kurulduğuna dair en ufak bir kanıt bulunmadığını ileri sürer ve şöyle ekler: "Kadınların politik yönetimi anlamına gelen matriyarkiyi, mülk ya da otoritenin kadınların elinde toplanması anlamına gelen ana-soyluluk ile karıştırmamak gerekir" (Paglia 53).

Anasoyluluk ya da anaerkide, tarihin en eski dönemlerinde, Yüce ana kültü hâkim olmuş, ondan hem korkulmuş hem de saygı duyulmuştur. Yüce anadan duyulan korkunun nedenlerinden biri de, onun elçileri olan, ondan türemiş olan Erinys'lerdir. "*Oresteia*" Üçlemesi'nde de karşımıza çıkan, "anayanlı ölümler ülkesinin gücü" olarak

yorumlanan, tanrıların en eskisi olan gecenin bu tekinsiz yaratıkları intikam peşindedir. İşlevlerinden biri de “*Oresteia*” Üçlemesi’nde olduğu gibi “...dişi soyundan bir yakını öldürmenin öcünü almaktır” (Thomson, *Tragedyanın Kökeni* 51). Paglia’nın kitabında alıntı yaptığı Hesiodos, onların, “Uranüs’ün, oğlu Kronos tarafından iğdiş edilişi sırasında dünyaya düşen kan damlacıklarından meydana geldiğini söyler” (Paglia 61). İntikam peşinde olan gecenin kızlarını kızdırmaya gelmez. Çünkü Bachofen’in da vurguladığı gibi:

Korkunç derecede acımasız, yeryüzü yaşamına düşman tanrıçalardır. Bu yönleriyle yıkımlardan, ölümlerden ve kandan hoşlanır, nefret uyandırırılar. Zeus’un yönettiği dışlanmış uğursuz, kana susamış, çirkin canavarlardır. Bu durumlarıyla, ölçüp biçer, herkese hak ettiği ödülü verirler... Kıyamet gününün tanrıçaları oldukları için ölüm ve adalet dağıtırlar; bu görevi onlara Moira vermiştir... Doğalarının bütün bu yanları tek bir temel düşüncede birleşir; bu yönleri somut yersel doğalarından kaynaklanmaktadır. Era (yeryüzü) gibi, Erinys’ler de özdeksel yaşamın ve yersel varoluşun dünyaya özgü anlatımıdır. (Bachofen 199)

Onlar Paglia’nın deyişiyle, “ gece ana kadar siyah olan toprak kültünün şeytani ve daemonik ruhlarıdır”, karanlık güçleridir (109). Bachofen, onların ölüm kadar yaşamın da yöneticileri olduğunu belirtir:

Yeryüzünün Ogygia’ya özgü karanlık derinliklerinde bütün yaşamı dokuyup yukarı, günışığına gönderirler; her şey de onlara ölümle geri

döner. Tüm yaşam, borcunu doğaya yani özdeğe öder. Bu nedenle Erinys'ler geldikleri toprak gibi, ölüm kadar yaşamın da yöneticileridir, çünkü bunların her ikisi de özdeksel (maddi), yersel (dünyevi) varlıklarla kuşatılmıştır. (Bachofen 198)

Arkaik dönemin en eskilerinden, en güçlülerinden olsalar da, değişim, yeni düzen onların gücünü azaltır ve saygınlıklarını kaybetmek istemedikleri için alt edemedikleri yeni düzenle uzlaşmak zorunda kalırlar. Bu zorunluluğu Kristeva şöyle vurgular:

Kirliliğin arkeolojisinde gerilere gittiğimizde karşımıza bir güç çıkar. Anneliğe mi ya da doğaya mı atfedildiği belli olmayan ama her halükarda yasaya tabi olmayan ya da tabi kılınabilir olmayan bu güç, özel bir kötülük biçimine bürünebilir. Ama toplumsal ve öznel, simgesel düzenin egemenliği sürdüğü sürece bu güç, özerk bir kötülük biçimine bürünemez. (Kristeva 128)

Nitekim Erinys'ler de, "*Oresteia*" *Üçlemesi*'nin sonunda, yeni kurulan düzenin gücüne karşı koyamaz ve onunla uzlaşır. İntikam almak ya da uzlaştıklarında da dahi oldukları sisteme hizmet etmek için yerin en derinliklerine giderler yeniden. Yerin dibinde olmak zorundadırlar, çünkü Paglia'nın ifadesiyle, "gözlerinden irinler akan, yılan başlı acuzeler"i görmeye ne ölümlüler, ne de ölümsüzler dayanabilir (Paglia 109).

Bachofen'in onların kızdıkları zaman yeryüzündeki her şeyi yok ettiklerini söyler:

Erinys'ler derinlerde çalışan güçlerdir: özdeğin karanlık derinliklerinde, gecenin çocukları tüm yaşamı doğurur; topraktan çıkan her şey onların armağanı, yaratısıdır. İnsanlarla hayvanlara besin verirler, dolyatağının

meyvasının güçlenip büyümesini sağlarlar. Kızdıkları zaman, toprağın ürünü insanlarla hayvanların dölü her şey yok olur. (Bachofen197)

Yüce ana, gizemi, bilinemezliği ile tarım öncesi topluma ait olarak belirtilir ve bu bilinemezlik, gizem, yüce ananın doğurma gücünden korkuyu da beraberinde getirir. Doğayla uyum içindedir kadın o dönemlerde. Ve Paglia'ya göre "Yüce Ana, kadına duyulan korkunun temel imgesidir" (51). Bu gizemi ve bilinemezliği çözemeyen, cinsel ilişki ile doğum, üreme arasında bir bağlantı kuramayan ilk çağ insanı için kadının doğurganlığı bir gizemdi, onun doğayla olan uyumu, korku ile birlikte, merak karışımı bir saygı da uyandırıyor. Bachofen'in da vurguladığı gibi "Oluşumun gizemi, insanların gözlerinden uzak, karanlık, nemli derinliklerdedir" (Bachofen 88). Öyle ki, bu korkuya, endişeye neden olan gizem, daha sonra babayanlı akrabalığın mücadele etmesi, yıkması gereken bir güç haline gelmişti. Bu gücün kökenleri de, Apollon'un ışığının görülmediği, gözün belirleyici olmadığı, taş devrinin ilkel dönemlerine kadar uzanır. Bu dönemin ilk örneklerinden biri de, Avusturya yakınlarında bulunan, Batı sanatını örnekleyen ilk eser olarak da adlandırılan Willendorf Venüsü'dür.

Willendorf Venüsü, sanatın henüz güzelliği ölçüt almadığı bir dönemde yapılmış, son derece biçimsiz, çirkin bir görünüme sahiptir. Onu çirkin olarak adlandırmamızın nedeni, ona Rönesans'ın sanat anlayışının estetik ölçülerine göre bakmamızdan kaynaklanmaktadır. Willendorf Venüsü, bu haliyle, göze hitap eden bir görsellikten çok, bereketin, doğurganlığın temsilcisidir ve doğanın fazlalıklarıyla birlikte hiçbir denetime tabi tutulmadan yer aldığı görüntüye sahiptir. Göze hitap etmez o. Yuvarlak ve şekilsizdir. Sınırları yoktur. Bu sınırsızlık, bize doğanın sonsuzluğunu ve baş

edilemezliğini hatırlatır. Yani, bir tanıma sığmayan, sınırsız, dolayısıyla denetim altına alınması, kavranması, hükmedilmesi ve baş edilmesi zor. Bu özelliğiyle, yani bilinmezliğiyle korku ve saygı uyandırır. Yine, bu heykelin yapıldığı dönemlerde sanat, büyü, Paglia'nın ifadesiyle "arzulanan nesnenin ritüel bir yeniden yaratılışıdır" (Paglia 65). O dönemlerde mağara resimleri başkaları tarafından görülmesi amacıyla yapılmamıştır. Yani sanat sergileme amaçlı değildir. Paglia'ya göre o dönemlerde sanat henüz göz ile olan ilişkisini keşfetmemiştir:

Onların bizim için ifade ettikleri güzellik tesadüfidir. Taş sırtları ve yarıklarını duvarları bizonlar ve ren geyikleri doldurur. O zamanlar, sanat bir dua, bir yakarış idi; doğa ana, bırak insanın yiyeceği hayvanlar geri dönsün. Mağaralar tanrıçaların bağırsaklarıydı ve sanat ise cinsel bir karalama, bir döllemeydi. Ritm ve canlılığa sahip olsa da görsel bir statüsü yoktu. Sert bir taştan yontularak yapılmış bir kült imge olan Willendorf Venüsü, güzel değildir, çünkü o dönemlerde sanat henüz göz ile olan ilişkisini keşfetmemiştir. (Paglia 65-66)

Aydınlanma Çağı'nın güzellik anlayışıyla tamamen zıt olan Willendorf Venüsü'nün şişmanlığı aslında bereketin sembolüdür. Paglia'nın dediği gibi, "O, insanın kurtuluşu için ihtiyacını duyduğu, doğanın fazlalığıdır" ve mağarasını kendi içinde taşır:

Willendorf Venüsü mağarasını kendi içinde taşır. Kördür, yüzü maskelidir. Mısır koçanını andıran saçları tarımın keşfedilmesini beklemektedir. Kırıksık bir alnı vardır: yüzünün olmayışı ilkel cinsellik ve

dinin gayri şahsiliğini temsil eder. Henüz psikoloji ve kimlik yoktur, çünkü toplum ve birliktelik de yoktur. (Paglia 66)

Bu heykelin görünümü, bir zamanlar anatanrıça ya da dişi figürünün toplumlarda nasıl değerlendirildiği, nasıl yer aldığı konusunda bilgiler vermektedir bize. Paglia'ya göre, "bu heykelde ilkel toprak kültürünün aykırı yasasını görürüz. Kadın idol ve nesne, tanrıça ve tutsaktır. Kendi cömert ve şişkin bedeninin içine gömülmüştür" (65). Yine onun deyişiyle:

Willendorf Venüsü'nün gözleri yoktur, çünkü doğa görülebilir ancak kavranılamaz olandır. Öldürdüğünde ve yarattığında bile mesafelidir. Şişkin, adeta kabarmış ve taşmış gibi görünen heykel, ritüel anlamda görünmezdir. Gözü zapteder. O arkaik gecenin bulutudur. (66)

Willendorf Venüsü'nün gebeliğinin tüm zamanlar için olduğunu belirterek, onun tavuk, kuluçka ve yumurta olduğunu söyler Paglia. Sınırsız, taşkın üreme organlarına sahip olan heykelin elleri yoktur. Paglia, Onun bu özelliğinin aleti kullananın erkek olduğunu vurguladığını belirtir ve Willendorf Venüsü'nü de yalnızca üzerine tırmanılabilen ama hareket edemeyen bir dağ olarak tanımlar. Toprak kültürüne ait bu heykel, "aşağıya iner, kendi labirentinde gözden kaybolur" (66-67). Kendi kendini çoğaltan Willendorf Venüsü'ü bu niteliğiyle cinselliğin önünde de bir engeldir ve bitkisel dünyayı temsil eder Paglia'ya göre (67). Hiçbir çizgiyi barındırmaması, doğanın biçimsizliğini çağırıştırır.

Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*'nda bu tür bedenleri "grotesk" beden olarak adlandırıyor (46). Rahmi Ögdül de, grotesk bedenlerin hijyen takıntısı olmadığını vurguluyor: "Bedene ait duyguların ve sıvılarının doğrudan dolaşıma sokulduğu,

günümüzdeki hijyen takıntısıyla uzaktan yakından ilgisi olmayan kamusal bir beden (Öğdül 11).

Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*'nda, grotesk biçimin temel özelliklerini abartı, şişirmecilik ve aşırıya kaçma olarak belirtir. Bunlar, yalnızca dışa ait özelliklerdir. Oysa yine Bahtin'e göre, "Grotesk imge, bedenin sadece dış değil iç uzuvlarını da sergiler: kan, bağırsaklar, kalp ve diğer organları. Dış ve iç uzuvlar genellikle bir uzuvda birleşir" (Bahtin 348). Kozmik ve evrensel olduğunu belirttiği grotesk beden, tüm kozmosta ortak olan öğelerin altını da çizer Bahtin'e göre: toprak, su, ateş ve hava. Çeşitli doğal fenomenlerle, dağlarla, nehirlerle, denizlerle, adalarla, kıtalarla kaynaşabildiğini söylediği grotesk bedenin tüm evreni doldurabildiğini belirtir (349). Bu tanımlar, belirlemeler, Willendorf Venüs'ü ve ilkçağların kadın anlayışıyla birebir örtüşürler.

Rönesans Klasisizmi, grotesk bedeni çirkin olarak tanımlar. Çünkü onun bir sınırı yoktur ve bedensel öğeler hiçbir sınırlandırılmaya tabi tutulmadan olduğu gibi yansıtılmaktadır. Oysa, Bahtin'e göre, grotesk gerçekçilikteki maddi bedensellik ilkesi "Onun tamamen popüler şenlikli ve ütöpik veçhesinde ifadesini bulur. Kozmik, toplumsal ve bedensel unsurlar, burada bölünmez bir bütün olarak verilir; bu bütün, neşeli ve cana yakın bir şeydir" (46). Bu içeriden bir bakış açıdır ve bu bakış açısına göre, "grotesk gerçekçilikte bedensel unsur son derece olumludur. "Bu beden, dünya ile bütünleşmiştir" der Bahtin ve devam eder:

Bu, hayatın diğer alanlarından kopuk, mahrem ve hodbince değil, tüm bir halkı temsil eden evrensel bir şey olarak sunulur. Böyle oluşuyla, dünyanın maddi ve bedensel köklerinden kopukluğunun karşısında

durur; kaba saba olan şeylerle alakası yokmuş numarası yapmaz ya da dünya ile bedenın bağımsız iki şey olduğunu iddia etmez. (46)

Kozmik ve tüm halka ait olma gibi bir karaktere bürünen bu beden, Bahtin'e göre, "modern anlamda beden ve onun fizyolojisi değildir, zira bireyselleştirilmiş bir şey söz konusu değildir." Diğer bir deyişle, "Biyolojik anlamda bireyde ya da burjuva egosunda değil, halkta, sürekli büyüyen ve yenilenen bir halkta barınır. İşte bedensel olan her şeyin heybetli, abartılı ve ölçüye gelmez oluşu da bundandır" (46-47). Bu özelliği, ölüm karşısındaki tavrını da belirler. Bahtin'e göre, grotesk bedende ölüm hiçbir şeyi sona bağlamaz, "zira bir sonraki nesilde yenilenen ataların bedeni için bu sonun önemi yoktur." Ölüm "toprak ananın onca özlenen tatlı kucaklamasıdır" yani "korkacağı bir şey yoktur. Ölüm onda hiç dehşet uyandırmaz. Bireyin ölümü, halkın ve insan ırkının muzaffer hayatında sadece bir andır; yenilenmesi ve gelişimi için kaçınılmaz olan bir an" (371).

Willendorf Venüsü'nün genel görünümünde ortaya çıktığı gibi, abartılı bu beden, hayata dair temaları barındırır içinde. Doğurganlık, büyüme, bolluk, hem de sınırsızca sunulan bir bolluk. Paylaşımı da çağrıştırır bu görünüm. Bu paylaşımı şöyle ifade eder Bahtin:

Bu hayatın tezahürleri tecrit edilmiş biyolojik bireye, mahrem egoist "ekonomik insana" değil, tüm bir halkın kolektif geçmişine işaret eder. Bolluk ve tüm bir halka ait olma unsuru da, gündelik hayatın kasvetini değil, bedensel hayatın bütün imgelerinin neşeli ve şenlikli karakterini

belirler. Maddi bedensellik ilkesi muzaffer şenliklilik ilkesidir, “herkesin davetli olduğu bir ziyafettir. (46-47)

Bahtin, Grotesk gerçekliğin temel ilkesinin “itibarsızlaştırmak” olduğunu belirtir. İtibarsızlaştırmanın yolu ise, “ ruhani, ideal, soyut” olan her şeyi yukarıdan aşağıya indirmek, maddi düzeye, dünya ve beden alanlarına aktarmaktır” (47). Paglia bunu başka bir biçimde ifade eder: “Doğa daima insanın gösterişli ideallerinin altını oyar”(Paglia 19).

Aşağı, dünyadır, yukarı ise gökyüzü, sema. Ruhani bir anlam taşıyan yukarıya karşı, aşağı tamamen maddi, dünyevidir. Bu maddi alan, yani dünya, diğer bir deyişle doğa, hem doğuran, hem de içine alan, ölümlü, mezarla özdeşleştirilen yerdir. Beden olarak ele aldığımızda ise, yukarı kafayı, yüzü, aşağı ise karnı, kalçaları ve üreme organlarını ifade eder. Şematik olarak baktığımızda ise, Yukarı-sema-yüz-Apollon-Klasisizm; Aşağı-dünya-üreme bölgeleri-Dionysos-Grotesk olarak belirtebiliriz. Burada, Grotesk gerçekliğin itibarsızlaştırma sürecinde, hem yutan, hem de doğuran dünyayla temasa geçilir. Bu dünyada yer alan motifler ön plana çıkarılır. Bahtin’e göre:

İtibarsızlaştırmak, aynı anda hem gömmek hem tohum atmak hem de öldürmektir fakat ortaya daha bol ve iyi bir şey çıkarmak için. İtibarsızlaştırmak aynı zamanda beden aşağı bölgeleriyle, karnın içindeki hayatla ve üreme organlarıyla meşgul olmaktır; dolayısıyla dışkılama, çiftleşme, ana rahmine düşme, gebelik ve doğum gibi edimlerle ilişkilidir. (Bahtin 48)

Yani yalnızca yok etme yoktur itibarsızlaştırmada, aynı zamanda üreme, yeniden doğma eylemleri vardır. Bunu, “bereketli bir dünya ve ana rahmi” olarak vurgular

Bahtin:

“Bir nesneyi itibarsızlaştırmak onu sadece yokluğun uçurumlarına, mutlak yıkıma doğru değil, üremenin gerçekleştiği aşağı bölgelere, ana rahmine düşülen ve doğumun gerçekleştiği yöreye doğru fırlatıp atmaktır. Grotesk gerçekçiliğin aşağı bölgeden anladığı sadece budur: bereketli bir dünya ve ana rahmi. Orada her zaman bir rahme düşmedir gider. (49)

Bu sürekli dönüşüm halinde olan olay, “doğumdan ölüme, büyümeden oluşa doğru giden henüz tamamlanmamış bir “metamorfoz”u yansıtır. Belirsiz ve şekilsizdir, döngüseldir, Bahtin’in ifadesiyle, aynı anda iki olayı gözlemlemek mümkündür bu oluşumda:

Eskiyle yeniye, ölmekte olanla döllenenekte olanı, metamorfozun başını ve sonunu... Bu biçimlerin temelinde yatan zamanla olan ilişkileri, zamanı algılayışları ve deneyimleyişleri, binlerce yıllık gelişimleri boyunca değişime uğramıştır. (53)

İlkel dönemlerde, döngüsellığe uygun olarak, başlangıç ve son birlikte ifade edilirdi. Kış ve bahar, ölüm ve doğum gibi. Bahtin, bu ilkel imgelerin, “döngüsel değişimlerin biyokozmik döngülerinde, yani doğanın ve insanın üremeye ait hayatının evrelerinde” hareket ettiğini belirtir ve bu imgelerin bileşenlerinin değişen mevsimler olduğunu” vurgular: döllene, gebelik, büyüme, ölüm”(52). Ve şu şekilde devam eder:

Bu antik imgelerin içeriğini oluşturan kavram, doğal ve biyolojik hayatın döngüsel zamanıydı. Elbette grotesk imgeler, gelişimlerinin bu ilkel evresinde kalmadı. Zaman ve değişim algısı genişledi ve derinleşti, döngüsü içine toplumsal ve tarihsel fenomenleri de aldı. Tarihsel zaman algısı, bu döngüsel karakterin önüne geçti. Değişen zamanla ilişkileri içinde ve müphemlikleriyle grotesk imgeler, Rönesans'ta ortaya çıkan tarihe ve tarihsel değişime yönelen fevkalade büyük bir farkındalığın sanatsal ve ideolojik ifadesinin araçları haline geldiler. (52)

Zaman ve değişim algısı genişleyip derinleşse de, Bahtin'in kitabına konu olan Rabelais'nin eserlerinde grotesk imgeler, "verili, tamamlanmış olan bir varoluştan farklı olarak kendilerine has özelliklerini korudular" (53). Bir başka deyişle, belirsizlik ve çelişkili halleri devam etti. Bu halleriyle, klasik estetik, yani tamamlanmış olanın estetiği açısından bakıldığında "çirkin, korkunç, canavarı" olarak adlandırıldılar. Tıpkı, klasik estetik açısından bakıldığında şekilsiz, taşkın, sınırsız, çirkin olarak adlandırılan Willendorf Venüs'ü gibi. Klasik estetiğin, groteske maddi olan özellikleri nedeniyle böyle bakması doğaldır, çünkü Bahtin'e göre, "Bunlar, tamamlanmış, gelişimi bitmiş insana, doğumun ve büyümenin tüm pisliklerinden arınmış insana ait klasik imgelerin karşıtıdır" (53). Bahtin, groteski anlattığı bölümde Kırım'daki Miletos kolonisi Kerç'ten kalan meşhur çömlek koleksiyonunda yer alan ihtiyar hamile acuze figürlerine yer verir:

Bu acuzeler gülmektedir. Bu, çok güçlü bir şekilde ifade edilen tipik bir grotesk anlatımdır. Müphemdir. Burada gebe bir ölüm vardır; doğum

yapan bir ölüm. Bu ihtiyar acuzelerin bedenlerinde tamamlanmış, sükûnete ermiş, kararlı hiçbir şey yoktur. Bu bedenler kendilerinde pörsümüştü, çürümekte olan, şeklini kaybetmiş etle, yeni bir hayata ait, gebe bırakılmış ama henüz bir şekle bürünmemiş eti birleştirirler. Yaşam bu bedenlerde, iki katmanlı çelişkili süreci içinde gösterilir; bunlar, tamamlanmamışlığın özüdür. İşte bedenin grotesk algısı tam da budur.

(53)

Grotesk beden, dünya ile bir bütündür. Klasisizmin sınırlayıcı bedenlerinin aksine, o sınırlandırılmış, tamamlanmış bir görünüşte değildir. Sonsuzluğu, bitmemişliği yansıtır. Willendorf Venüs'ünde olduğu gibi, kendinden taşmıştır, kendi sınırlarını ihlal etmiştir. Heykeli incelediğimizde, vurgunun özellikle üreme organlarında olduğunu görürüz. Bahtin'in grotesk beden açıklamasında olduğu gibi:

Vurgu, bedeninin dış dünyaya açılan, dış dünyanın bedene girdiği ve oradan yine dışarı fıskırdığı kısımlarınadır; yani bedeninin dışarıyla bağlantı kuran yerleriyle. Başka bir deyişle, deliklerin veya tümseklerin ya da dallanıp budaklanan çeşitli uzantıların altı çizilir: Açık ağız üreme organları, göğüsler, penis, göbük, burun. Beden özünü, bir büyüme ilkesi olarak ifşa eder; sadece çiftleşme, hamilelik, doğum, ölüm ıstırapları, yeme içme, dışkılama sırasında sınırlarının ötesine geçer. Bu her daim tamamlanmamış, her daim yaratma halinde olan bir bedendir; genetik gelişim zincirinde bir halka ya da daha doğru bir ifadeyle bu zincirde

birbirinin içine geçen iki halkadır. Bu, özellikle arkaik groteskte göz kamaştırıcı bir şekilde görünür. (53-54)

Tamamlanmamış, oluşum halindeki bu beden, Willendorf Venüsü'nün doğum yaparken görüntülenmesi gibi, "yeni bir kalıba girmek üzere olduğu evrede gösterilir", Bahtin'in ifade ettiği gibi, başka bir deyişle:

Grotesk beden mezarla beşik arasındaki eşikte durur... Orada artık ne tek bir beden vardır ne de iki. İki kalp atışı bir arada duyulur; bunlardan biri, artık biraz ağırlaşmış olan anneninkidir. Henüz tamamlanmamış, ucu açık (ölmekte olan, doğurmakta ve doğmakta olan) beden, dış dünyadan, net bir şekilde tanımlanan sınırlarla ayrılmaz; o, dünyayla, hayvanlarla, nesnelere harmanlanmıştır. Kozmiktir, tüm unsurlarıyla beraber tüm bir maddi bedensel dünyayı temsil eder. O dünyanın mutlak anlamda alt bölgelerde ete kemiği bürünmüş halidir; burada, içine alıp yutma ve yenileme ilkesine dayanan, mezar ve sineye gönderme yapan, tohum ekilmiş, bağrından taze filizlerin fışkırmaya hazırlandığı bir tarlayı hatırlatan bir ete kemiğe bürünme söz konusudur. (54)

Doğanın döngüsüyle biyolojik anlamda kadınlığın döngüsel özelliği de benzer. Paglia, kadın üreme organlarının erkeğinkine göre karmaşık olduğunu söyleyerek, onun hala anlaşılmadığını, dolayısıyla çözülemediğini belirtir: "Kadın üreme organlarının açık yaraya benzer görüntüsü, kitonyan doğanın ıslah edilemezliğinin bir simgesidir" (Paglia 29). Mitolojinin kadını Doğa ile özdeşleştirmesinin ise uygun olduğunu söyler. Onun deyimiyle, "Erkeğin üremeye katkısı anlık ve geçicidir. Gebe kalmak anlık bir

durum, erkeğin işe yaramaz bir halde geri çekildiği, doruk noktasına ulaşan fallik eylemlerimizden birisidir” (24).

Yunan Tragedyası’nda akli Apollon temsil ederken, doğayla, kitonyanla özdeşleştirilen ise Dionysos’tur. Doğayla dost bu tanrı, insanı doğayla buluşturur ve insanın doğayla bütünleşmesinin aracıdır. Zeus’un oğludur, o da Athena gibi “aykırı bir doğumla” dünyaya gelmiştir. Zeus’tan doğmuştur, Ama Athena aklın temsilcisi olan kafadan doğarken, Dionysos, Zeus’un baldırından doğmuştur. Paglia, bu aykırı doğumla ilgili şu yorumu yapar:

Zeus’un Dionysos’u doğurması, çocuğu, Freud’un annelik düşüncesinde karşılaştığı penisle özdeşleştirir. Bu paralellik Yunanca’da asma ve skrotum sözcüklerinde yapılan bir söz oyunu ile desteklenir. Asma ve skrotum, şarap tanrısı Dionysos adına Atina’da hasat zamanı düzenlenen bir festival olan Oschophoria’da gözdeydi. (97)

Dionysos’un doğumu gibi yaşamı da aykırılıklar üstüne kuruludur. Hera’nın onu yok etmek istemesi yüzünden, çocukken Titanlarca parçalanmış, sonra Zeus’un yardımıyla parçalarından yeniden doğmuştur. Nietzsche, bu parçalanmanın da bir sonucu olduğunu söyler:

Bir söylentiye göre bu parçalanma, bu Dionysosca acı çekiş, havaya, suya toprağa ve ateşe dönüşmüştür. Biz, bireyleşme durumunu her acının kaynağı ve temeli, kendi kendini yadsıma olarak görmeliydik. Dionysos’un gülüşünden Olympos Tanrıları, gözyaşlarından da insanlar ortaya çıkmıştır. Bu varoluş içinde, parçalanmış bir Tanrı olarak,

Dionysos korkunç, yabansı Daimon ile uysal ve yumuşak egemenin ikili özünü taşır. (Nietzsche 68)

Babasının yanında yer alan, ataerkil düzenin savucularından olan Athena'nın tersine, O, kitonyan doğadaki yüce ananın varisidir, annesi ölümlü olan tek tanrı Dionysos, kronolojiyi bozar, kırar. "Erkeğin yetişkinliği anneye olan bağıın kopartılmasıyla gerçekleşir. Oysa Dionysos bağlılığı tersine çevirir. O, annesinin giysilerini giyerek, kadınların arasında gezinerek annesinin oğlu olarak kalmayı tercih eder" (Paglia 97).

Annesinden kopmak istemeyen Dionysos, bireyselleşme için anneden kopmanın gerekli olduğunu söyleyen batılı akılla da ters düşer. O bir anlamda Paglia'nın ifadesiyle "batılı bakışın çöküşünü temsil eder"(97).

Paglia, Dionysos'un travestiliğine de vurgu yapar: "İki eşeyli Dionysos'un travestiliği Athena'ninkinden daha gelişkindir. Kadınsı robuna erkeğin zırhını ilave etse de, sakalı dışında erkeksi bir yanı yoktur" (97). Annelerle kurduğu özdeşleşmenin sembolü olarak tanımlar Paglia Dionysos'un travestiliğini. Yunan'ın Dionysos'unun, şarap tanrısı olarak bilinen Roma'nın Baküs'ünden farklı olduğunu, sıvı ya da ıslak doğa olarak tanımlanan şeye hükmettiğini belirtir: "Dionysos sıvılar ile özdeşleştirilmişti – kan, özsu, süt ve şarap. Dionysoscu olan, doğanın kitonyan akışkanlığıdır" (41). Erkeğin ereksiyonunun gökyüzüne işaret ederken, kan ya da suyla oluşan kadın şişkinliğinin tedrici, şekilsiz haliyle yer çekimine uyan bir kabarıklık olduğunu söyler. Yani, "kimlik mücadelesinde erkeğin şişkinliği bir araçken, kadının şişkinliği ayak bağıdır" ona göre. Kitonyan bataklığa benzettiği kadın bedenini, Dionysos'la özdeşleştirir:

Sıvıların tanrısı Dionysos kısmen sıvılaşıp, erkeklere ait olmayan maddenin dünyasına hükmeder. Neumann, Almanca'da Mutter, anne sözcüğü ile bataklık anlamına gelen Moder, Moor ve Marsch sözcükleriyle, okyanus anlamındaki Meer sözcüğü arasında linguistik anlamda bir ilişki olduğundan söz eder. (101)

Bu dünyada, Apollon'un aydınlık ışığına, bu ışık altında kavranan nesnelere ve yaratıma, yani sanata yer yoktur Paglia'ya göre. Annelik kültünü kucaklayan, sıvılar dünyasının Dionysos'u hiçbir şeyden tiksintmez. Çünkü Paglia'nın deyişle "tikinti verici olana zaten sahiptir" ve "tikinti, estetik bir yargı ve Apollon'ik bir tepkidir. Tikinti daima anneliğe dönük ya da ondan uzaklaşan bir sapmayı işaret eder" (101).

Dionysos, kadınların sevinçle karşıladığı, tapıncına karşı konulmaz bir coşkuyla katıldıkları bir tanrıdır. Haz ve bedeni temsil ettiği için, Hıristiyanlık tarafından bu özellikleri kötü kabul edilip, şeytanla özdeşleştirilir. Ama cinselliğe verdiği önem, sınır tanımazlığı, şekilsizliğiyle dişil doğaya olan eğilimiyle en sadık destekçileri, en iyi yardımcıları da kadınlardır. Onların coşkuları, irrasyonel Dionysos'un gücüne güç katar, etkinliğini arttırır. Bachofen bu dayanışmayı şöyle vurgular:

Dionysos, sözcüğün tam anlamıyla kadınların tanrısı, onların duyusal ve aşkın umutlarının kaynağı, tüm yaşamlarının merkezidir. Olağanüstü görkemi ilk kez kadınlara gösteriliyor ve onun tapıncını yayıp utkuya ulaşmasına da kadınlar neden oluyordu. (Bachofen 130)

Gücü ve kurnazlığı sayesinde düşmanlarının da hakkından gelir Dionysos. Karşısındakini adeta büyüler ve etkisi altına alır. Euripides'in *Bakhhalar* adlı oyununda, ona tapınan

kadınların nasıl kendilerinden geçtiklerini, Dionysos'un kendine tapınanlara yaptığı işkenceler nedeniyle Pentheus'u nasıl bu kadınların tuzağına çektiğini görürüz. Sonunda Pentheus, annesi Agaue'nin başlattığı bir linç hareketiyle, Bakkhalar tarafından öldürülür. Thomson'nun deyişiyle "Pentheus, Titanların paramparça ettiği Dionysos'un bedenleşmesi olarak Bakkhalar tarafından parça parça edilir" (Thomson 157). Bakkhalar, kollarını, bacaklarını, kafasını elleriyle koparacak kadar olağanüstü bir güce sahiptir. Paglia, Dionysoscu sparagmosun cinsel esrime ve insanüstü bir güç olduğunu vurgular. (Paglia 104). Annesi oğlunu tanımaz, çünkü Dionysos tapıncı, kadınları kendilerinden geçirir. "Dionysoscu orgiastik çöşku ya sakatlıkla ya da parçalanmayla son bulur" (103). İçinde, kan, sakatlık, parçalanma barındırsa da, kitonyan dünyanın seremonisidir o. Paglia, gerçek anlamda orginin, kitonyan dünyanın ana-kültlerinin seremonisi olduğunu belirtir ve içinde hem cinsellik, hem de bolca kan barındırdığını vurgular:

Dionysoscu kültürün şiddet dolu ilkesi, Yunanca'da "zorla ayıran, koparan, parçalayan" ve ikinci anlamı da "sarsıntı, spazm" demek olan *sparagmos*'tur. Tanrının bedeni, ya da onu temsil eden insan ya da hayvan, tohumlar gibi etrafa saçılan ya da yenen parçalarına ayrılır. (103)

Dionysos'u, enerji, esrime, histeri, hafif meşreplik ve duygusallık olarak tanımlar Paglia. Bu haliyle, "sınırsız, taşkın, katı, yıkıcı ve savurgan enerjidir." Doğa gibidir, tüketir ama bir yandan da yeniden üretimi gerçekleştirir, bereketini sunar insanlara. Nietzsche, bu iki ucu şöyle anlatır:

Dionysosca olmanın büyüü altında, yalnızca kişi, kişiyle yeniden bağlantı kurmaz, doğanın coşkunu içinde sevince kapılarak, birbirine dış bileyenler, yabancılaşanlar, yitirdiği oğlu ile buluşunca sarmaş dolaş olan bir insan gibi, birbiriyle kaynaşır. Seve seve döker ortaya bolluklarını doğa, çöllerin, kayaların yabansılığı barışır, çiçeklerle, çelenklerle donanır Dionysos'un arabası: aslan, kaplan koşullar boyunduruğuna.

(Nietzsche 21)

O, değişken ve hareketlidir. Grotesk'in temsilcisidir: değişken, taşkın, uçarı, sınır tanımaz. Taşkınlığı, sınır tanımaz zarar verilişle aynı zamanda bir vandaldır. Paglia'nın söyleyişle "Dionysos kendiliğinden ve oyuncu olandır; daemonik enerji ve çoğul kimliktir"(Paglia 105). Onun tapınç törenlerinde kendinden geçmeyi "özgürleşme" olarak tanımlayan Paglia'ya göre bunun nedeni, insanın kendi olmasından çıkmasıdır. Bu özgürlüktür. "Ecstasies (dışarıda durma) trans halinde, şizofren ya da Şamanların yaptığı türden bir kendinden uzaklaşmadır" (105). Cinsel sevdaya verdiği önemle, şehvet düşkünlüğüyle kendini gösteren Dionysos tapıncı, özelliklerini tarih boyunca korumuştur. Bu devamlılıkta kadınların payı oldukça fazladır, çünkü Dionysos dininin en yakın yardımcıları, Bachofen'ın da belirttiği gibi kadınlardır:

En yüce umutlarını bile, duyuüstü yaşamın saltık mutluluğuyla, duyuların doyurulması arasında sıkı bir ilişki kuran cinsel buyrukların gerçekleştirilmesine dayandıran bir din, kadınların yaşamına getirdiği kösnül eğilim yüzünden Demeterci törelliği zayıflatması ve anaerik yaşamı, önünde sonunda, doğal yaşamın tüm kendiliğindenliğini örnek

alan Aphrodite'in saray yosmalığına indirgemesi açısından başarısızlığa uğrayamazdı. (Bachofen 130)

Bachofen, Dionysos'un başarısını aynı zamanda, eski anaerkilliğin uç noktadaki Amazoncu biçimine ve barbarlığına bağlar. Analığın yasalarının katılaşmasının, kadınların katlanmasını da zorlaştırdığını belirterek, bu katılık nedeniyle, baştan çıkarıcı Dionysos'un kadınlar arasında sevinçle karşılandığını söyler. Amazoncu anaerkilliğin karşı çıktığı, direndiği bu yeni din, zamanla kendi kahraman ordusunu yaratır. Amozunculuğun aşırı ucundan Dionysos dininin aşırı ucuna doğru geçiş yapar kadınlar. Doğayla özdeş, bereketli, üretken Dionysos, sanki büyülü gücüyle kadın dünyasını tepeden tırnağa değiştirmiştir. Bachofen, bu savrulmadan, kadınların ılımlı kalmaya çalışmasının ne kadar zor olduğu sonucuna varır. Bachofen'e göre, bu etkileşim sonucunda:

Dionysos'un Demeter'le bağlantısının üzeri, kısa sürede Aphrodite ve benzeri doğa tanrıçalarıyla bağları tarafından örtülürmüşü; Demeter'in düzenli analık simgeleri, yani başak tohumlarıyla ekmek somunları yerlerini Baküs'ün üzümüne, bu güçlü erkek tanrının coşku verici meyvasına; süt, bal ve su gibi eski zamanların yalın adaklarına da yerlerini duygusal çılgınlığın uyarıcısı şaraba bırakmışü; ve en aşağı yerselliğin dini, hayvanıyla, bitkisiyle, tüm ürünleriyle bataklık kuşağının dini, tarıma ve tarımın sağladıklarına üstün gelmişü. (130-131)

Esrikliğin, coşkunun tanrısı, tüm kuralları alt-üst etmiş, doğa ananın arkaik dönemdeki itibarını geri vermiştir. Bachofen, bu durumun destek bulduğunu söyler:

Dionysos dini, hem Aphrodite'ye özgü hazzın hem de evrensel kardeşliğin tanrılaştırılmasını simgeliyordu; dolayısıyla bu köle sınıfınca hemen benimsenmiş – Pisistratidler, Ptolemy'ler ve Caesar gibi- zorbalardan da zorba yönetimlerinin dayandığı demokrasinin gelişimine olanak verdiğinden desteklenmişti. (131)

Dionysos çağının kadına eski itibarını geri verdiğini belirten Bachofen, Dionysos anaerkilliğinin erkekleri gözden düşürdüğü için, kadınların onları adam yerine koymadıklarını belirtir:

Dionysos anaerkilliği, erkekleri öylesine gözden düşürüp alçaltmıştı ki kadınlar onları adam yerine koymaz olmuştu. Bu, analık ilkelerinin Demeter'e özgü saflığını Dionysos dinini bölücü etkisinden, bütün öbür kavimlere göre daha uzun zaman koruyan Likya ve Elea kavimlerinin iş gücünün bir belirtisidir. (132)

Bu dinin yayılması her ne kadar kadınlara yasal biçimlerde hakkını arayan yeni bir Dionysos anaerkilliği getirirse de, zamanla babayanlı ilkenin zafere ulaşmasına da neden olmuştur. Daha önce belirttiğimiz gibi, uç noktadaki Amazonculuğu dışılın yozlaşması olarak gördüğü için, bu oluşuma karşı olan Dionysos tapıncı, evlilik yasasının gerçekleşmesinin de en büyük savunucularından biri haline gelmiştir.

Bachofen bu durumu şöyle açıklar:

Böylece Dionysos dini Demeter'in evlilik ilkesini destekler gibi görünmüş, aynı zamanda babayanlı ilkenin utkuya ulaşmasında başlıca nedenlerden biri olarak ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte Baküs tapıncı, bütün eskiçağ dünyası üzerindeki etkisinin tarihi tarafından gösterildiği gibi, saray yosmalığı eğiliminin en güçlü yandaşı sayılmalıdır. Bu din, evlilik konusuna verdiği önemle, kadınların yaşamını Aphroditeciliğin doğal düzeyine indirmesi açısından öbürlerinden çok daha fazlasını yapmıştır; eril ilkeyi kadınların zararına geliştiren bu din, erkekleri kadınların düzeyinin altına indirme açısından da bütün öbür dinlerden çok daha fazlasını başarmıştır. (129)

Dionsysos'un sınır tanımazlığını, taşkınlığını dizginlemek isteyen Apollon, onu bir türlü denetimi altına alamaz. Tam tersi, Dionysos'cu unsurlar Apollon'un düzenini bozmak üzere her dönemde tetikte olmuştur. Paglia'nın deyimiyle "Apollon'un kısırdığı Dionysos daima kurtulmayı başarır ve intikam almak üzere geri döner" (Paglia 107). Bunu, Euripides'in *Bakkhalar* adlı oyununu örnek vererek açıklar:

Euripides, Atina'nın çöküşü ve yıkılışından elli yıl sonra, Aeschylus'un Apollonik tezlerinin hepsine cevap verir. *Bakkha'lar*, Orestes'in tüm tezlerinin çürütülmesidir. Atinalılar'ın inşa ettikleri Apollonik ev, muazzam kitonyan gücün yarattığı dalga ile yerle bir edilmiştir. Dionysos doğudan gelen istilacı Perslerin yenildiği yerde şahlanırken, gökyüzü kültü toprak kültürünün üzerine çöker. (108)

Bu karşıt iki ilkenin savaşımı da hep sürer. Nasıl ki Klasisizm Romantik Groteski anlamaz ve onaylamazsa, Grotesk de, Klasisizme karşıdır. Aydınlanma döneminin, kendini beğenmiş, kendini dünyanın merkezine koyan tavrına tepki duyar. Romantik Grotesk'in ortaya çıkış nedeni de budur. Bahtin'e göre, "Soğuk akılcılığa, resmi, şekilci ve mantığa dayalı otoritaryenliğe karşı bir tepkiydi; bitmiş olan, tamamlanmış olan şeylere, dar görüşlü yapay iyimserlikleriyle öne çıkan Aydınlanmacıların faydacı ruhuna karşı bir reddiyeydi" (Bahtin 65).

O – Toprak kültü, Yüce Ana, Doğa, Grotesk, Dionysos – sınır tanımazlığın, taşkınlığın, tamamlanmamışlığın temsilcisidir. Henüz, gözün belirleyici olmadığı, estetik kurallarının hükmünün sürmediği dönemin ürünüdür. Ne zaman ki sanat göz ile ilişkisini keşfeder, Apollon'un batılı gözü de bu taşkınlığı, sınırsızlığı denetim altına almanın mücadelesine başlar.

1.2. Erillik Sunumları veya Klasisizmin Sınırlayıcılığı

Anaerkil dönemlerin varlığını kanıtlamaya çalıştığı kitabı *Söylence, Din ve Anaerki* adlı kitabında, insan soyunun geniş tabanlı özdeksel kavramdan başladığını ileri sürer Bachofen (91). Bu dönemlerin varlığına örnek olarak gösterdiği “*Oresteia*” *Üçlemesi* adlı eserde ise, toprak kültünden gök kültüne geçişin aşaması anlatılır. Gök kültüründe, eril bir tanrı vardır. Bachofen’in deyiimiyle soyumuz “bütünüyle geniş tabanlı özdeksel kavramdan başlayıp göklere ulaşmaya çalışır” (91). Bu aşamada, Apollon’un ışık ilkesi, aşağı, kirli evre olarak adlandırılan özdeksel ilkenin üzerinde yükselir. Bu yükseliş sırasında, “*Oresteia*” *Üçlemesi*’nde, Erinys’ler de olduğu gibi, insanlara düşman olarak görülen özdeksel ilke, onlara vaat edilen bazı ayrıcalıklar karşılığında yeni düzenin yasasına boyun eğerek iyiliğe dönüştürülür. Yani, yeraltının karanlık tanrıçaları, eski yasalarının onlara verdiği güçten vazgeçerek – genç tanrıların söz sahibi olduğu düzende yalnız kalmalarının da etkisiyle – kendilerine yeni düzenin işleyişi çerçevesinde haklar veren Apollon’un ışık yasasına boyun eğmek zorunda kalırlar. Bu uzlaşmadan sonra, görünüşleri nedeniyle hiçbir tanrının ve insanın yanında olmak istemediği gecenin bu çirkin kızları, yeniden ait oldukları yere, yerin karanlıklarına gönderilirler. Çünkü dengenin, sınırlayıcılığın, kavramsallaştırmanın temsilcisi olan Apollonik düzende, sınırsızlığa, taşkınlığa, eski tanrıçaların hüküm sürdükleri anayanlı yasalara, groteske yer yoktur. Paglia’nın deyişiyle: “Batının siyaset bilimi, psikolojisi, bilimi ve sanatı kendini beğenmiş Apollon’un eseridir. Yüzyıllardır ister kazansın, ister kaybetsin doğayı sıkıştığı köşesinde tutmak için mücadele etmiştir” (Paglia 109).

Apollonun – sözcüsü olduğu Zeus’un – göksel yarasası, eski düzenin yerine, eski düzene hâkim olmak için – sonradan kurgulanan kültür, öncesiz ve sonrasız olan doğaya karşı güçlü olmak, ayakta kalmak zorundadır çünkü – yeni bir düzen, bu düzenle uyum içinde olacak bir birey yaratmak peşindedir: Duygularını, beden sınırlarını denetleyen, yasaların denetimi altında görgü kurallarına göre davranan bir birey. Bu da doğanın aşılmasını gerektirir Bachofen’in da vurguladığı gibi:

Pelasg uygarlığı, anaerkilliğe verdiği önemle damgasını vurmuştur, Yunan uygarlığıysa ataerkil görüşten ayrı düşünülemez. Pelasgların yaşamı bilinçdışı yasanın işlemesiyle, Yunanlılarınkiyse bireycilikle belirlenmiştir; bir yanda doğanın kabul edilmesini öte yandaysa doğanın aşılışını görürüz; yaşamın eski sınırları kırılmıştır, sürekli dinlenme, erinç dolu haz ve yaşlanan bedende kalan sonsuz çocukluk yerini Prometheus yaşamının didinmeleriyle acılarına bırakmıştır. (Bachofen 139)

Kadının yaratıcılığından korkan, bu yaratıcılığı nasıl adlandırması, ne anlam vermesi gerektiğini bilmeyen erkek sonunda, bu korkuyu alt edecek bir yol bulmak için kendi düzenini kurmayı başarmış, kültürü icat etmiştir. Erkeğin bu korkusunu şöyle ifade eder Paglia:

Biyolojik anlamda kadınlık dairesel bir çevrim dizgesidir; başladığı noktada son bulur. Kadının merkezi konumu ona sabit bir kimlik kazandırır. Onun oluşması değil, yalnızca var olması gereklidir. Onun merkezi konumu, kimlik arayışı içindeki erkek için ciddi bir engeldir. Erkek kendini bağımsız bir varlığa dönüştürmek zorundadır, yani

kadından bağımsız olmalıdır. Eğer bunu başaramazsa, kendisini yeniden onun kafesinin içinde bulacaktır. (Paglia 22)

Doğanın işleyişi gibi hiçbir engel tanımayan, özdeksel yaşamı tinsel yaşamdan ayıran, evrensel olan anayanlı ilkenin yerini, sınırlamalar koyan, kısıtlayıcı olan babayanlı ilke almıştır artık. Bachofen'in açıklamasına göre, "Her kadının dölyatağı, yani toprak ana Demeter'in ölümlü imgesi, bütün öbür kadınların çocuklarına kız ve erkek kardeşler verir" ken, ataerkil ilkenin olduğu bu toplumda, aile, evlilik bağı kutsal kabul edilir ve " bu aile kendi içine kapalı, tek başına bir oluşumdur" (Bachofen 108).

Apollon'un öncüsü olduğu bu yeni düzende, grotesk bedenün taşkınlığının, sınır tanımazlığının aksine, sınırları çizilmiş, bedeni diğerlerinden ayıran çizgiyi çekmiş, bireyselliği ön plana alan bir beden sunulur. "Bu yeni kanonda çıkıntı yapan, pırtlayan, filiz veren, tomurcuk veren her şey – bütün bunlar bir beden, sınırlarını ihlal ettiğinde ve yeni bir beden hayatına başladığında olan şeylerdir- elimine edilir, saklanır ya da yumuşatılır" (Bahtin 351). Yine, dış bedenün dünyayla bağlantısı olan tüm delikleri de kapatılmıştır. Doğanın evrenselliğine, her şeyi kucaklar haline karşı, burada birey ön plana çıkarılmıştır. Mahremiyet söz konusudur ve yine Bahtin'in ifadesiyle "Bulanık yüzey ve bedenün "vadileri," öbür bedenlerle ve dünyayla kaynaşmayan kapalı bir bireysellik şeklinde temel bir anlam kazanır" (351).

Beden pürüzsüzdür, grotesk imgeleri çağrıştıran fazlalıklar tamamen alınmış, hayatla ilgili ayrıntıların da temsili yasaklanmıştır. Sözelimi, doğurganlık, hamilelik ve doğumla ilgili ayrıntılar yer almaz bu yeni imgenin sunumunda. Grotesk imgede ön plana çıkarılan bedenün üremeyle ilgili organları, Klasisizmin sınırlayıcılığında öncü rol

oynamazlar. Bu organların evrenselliği ilkesi de göz ardı edilmiş, sadece tek bir bedene ait, bireysel bir anlam taşımaya başlamışlardır. Bahtin'in deyişiyle: "Göbek, burun ve ağız elbette imgede hala bulunur ve saklanamazlar, fakat bireysel, tamamlanmış bedende ya saf ifadesel işlevler (bu sadece ağız için geçerlidir) ya da karakterize etme ve bireyselleştirme gibi bir işlev üstlenirler" (Bahtin 351). Yüce anada, doğada, toprak kültüründe vücut bulan imgesel anlamlarından tamamen uzaklaştırılmışlar, "toplumsal yaşam ve kozmik bütünle olan doğrudan ilişkileri koparılıp alınmıştır" (352). Bahtin, bu değişimle ilgili şunları söyler:

Bireysel bedene ait modern imgede, cinsel hayat, yeme içme ve dışkılama, radikal bir şekilde anlam değiştirmiştir: Bunlar, kişisel, psikolojik düzeye aktarılmış, orada da yan anlamları dar ve özel bir hale gelmiş, toplumsal yaşam ve kozmik bütünle olan doğrudan ilişkileri koparılıp alınmıştır. Kazandıkları bu yeni yananlamda, önceden üstlendikleri felsefi işlevleri üstlenemez olmuşlardır. (352)

Yeni düzende, bireye ait özellikleri belirgin kılan, bedenün başka bölgeleri ön plana çıkarılmaya başlamıştır: kafa, göz, dudaklar, kas sistemi gibi. Bu, grotesk bedenün tersine, bitmiş, sınırları çizilmiş bir bedendir. Dış dünyadaki kesin yeri, hareketleri ve dış dünyayla arasındaki sınırlar bellidir. Grotesk bedenün ikiliği de barındırdığını belirtmiştik daha önce, oysa klasik sunumda, kendine yeten, kendi adına söz söyleyen tek bir beden söz konusudur. Bahtin, bu bedeni şöyle anlatır:

İçinde olup bitenler sadece onu, yani sadece bireysel ve kapalı olan o alanı ilgilendirir. Dolayısıyla içinde olup biten her şey tek bir anlam

kazanır: ölüm sadece ölümdür, asla doğumla çakışmaz; ileri yaşlar gençlikten koparılıp uzaklaştırılmıştır; darbeler sadece can yakar, bir doğum edimine filan yardım etmezler. Tüm edimler, olaylar, tek bir bireysel hayat düzleminde yorumlanır. (352)

Klasik bedende, Grotesk bedenin döngüsellığının tersine, mutlak bir başlangıç ve son vardır, bu ikisi ise asla karşılaşmazlar. Apollon'un lineer çizgisi hep ileriye doğru gider. Bahtin, bedenin ikiliği konusunda korunan tek şeyin, 'çocuk bakımı' teması olduğunu vurgulayarak, onda da, anne ile çocuğun imgesinin katı bir şekilde bireyselleştirildiğini söyler ve aralarındaki ayırım çizgisinin silinemez olduğunu belirtir (352).

Taşkınlığa, sınırsızlığa izin vermeyen Klasisizm, şişirmeye de izin vermez. Yalnızca, bireyin belirleyici özelliklerini ön plana çıkaran, Bahtin'in deyişiyle, "ifadeye dayalı, karakterize edilmiş kimi uzuvlara" vurgu yapılmasına izin vardır(352). "Organların bedenden ayrılması ya da bağımsız bir şekilde var olması artık mümkün değildir" (352). Bu nedenle de Klasisizmin, Grotesk gerçekçiliğin beden kavramıyla uyuşması mümkün değildir. Rönesans estetiğinin de temelini oluşturan bu düzende, bedenle dış dünyanın ilişkisine farklı yönden bakılmış, Grotesk beden gibi dış dünyayla ilişkisi sınırsız çizilmemiştir. Bu sınırlandırılmışlık ve tamamlanmışlık, bireyin diğer bedenlerle olan ilişkisine de sınırlar getirmiştir. Diğer tüm bedenlerden tecrit edilen beden Bahtin'in deyişiyle "yalnızlaşmış, onlarla arasına çitler çekilmişti" (56). Bu ayırım, bedeni mahrem bir hale getirmiş, "bedenin tamamlanmak bilmeyen doğası gizlenmiş, sır gibi saklanmıştı" (57). Hayata dair, hayatın devamına, sürekliliğine ya da sonuna

dair olan gebe kalma, gebelik, doğum, ölüm acısı gibi haller gösterilmez olmuştur. Zaten, gösterimine sunulan bedenlerin yaşları da, Bahtin'in de vurguladığı gibi, "Anne rahminden de mezardan da, bir bireyin hayatındaki bu iki önemli eşikten de mümkün olduğunca uzak yaşlardı" (57). Bu yaşların sunumunda ise, dış dünyayla arasına keskin bir sınır çiziliyor, bedenin içine alma, fıskırtma gibi içsel süreçleri sergilenmiyordu. Bu bireysel beden, eskinin kolektif bedeninin sunumundan tamamen farklıydı. Paglia'nın deyimiyle, "Yunanda güzel oğlan her zaman sakalsız ve adeta zamanda donmuş gibiydi" (Paglia 119).

Doğum ve yaşlılık gibi dönemleri elimine ederek yalnızca 'güzel, kusursuz' olana odaklanır Apollonik heykel ve yine Paglia'nın ifadesiyle "Güzellik, donmuş, Apollonik bir karedir: Doğanın akışını ve devinimi durdurur" (43). Resimler, heykeller Canon'un güzellik ölçülerine(altın oran) göre yapılır.

"Atina'nın güzellik kültünün baskın teması" (117) olan Güzel Yunanlı oğlan, erkeklığe ilk adım attığında, oğlanların sevgilisi haline gelir. Bu eşcinsel ilişki, erginleme töreni gibidir, erkeği kutsar ve kusursuz erkeğin yaratılması için gerekli görülür. Paglia bunu "Batılı kültürün ve kimliğinin oluşmasında çok önemli bir gelişme" olarak görür.

Göz ön plana çıkar Antik Yunan'da. Değişmenin, estetiğin, görseelliğin tanrısı Apollon, aynı zamanda bilgeliğin de tanrısıdır. Tapınağında "ölümlü kendini tanı, farkını bil " yazar. Paglia'dan alıntıyla "Batı görerek bilir. Algıya dayalı ilişkiler kültürümüzün merkezinde yer alır ve sanata yaptığımız büyük katkıları da bu türden ilişkilere borçluyuz" (17). Kendini bilmek görmekle, gözle mümkündür. Apollon'un batılı gözüdür bu. Göz önemlidir, Antik Yunan kültürüne göre bir şeyi bilmenin yolu görmekten geçer.

Bruno Snell'in *The Discovery of the Mind: The Greek Origins of European Thought* adlı eserinden alıntıyla Beriz Güçbilmez'in vurguladığı gibi "Antik Yunanlılar için bir şeyi "bilmek" o şeyi görmekle eşanlamlıdır; Klasik Yunanca'daki Oida "biliyorum" sözcüğü aynı zamanda "gördüm" anlamına da gelir (Güçbilmez 32). Bu çerçeveden baktığımızda, Oidipus'un neden kendini kör ettiğini de daha iyi anlamış oluruz. Babasını öldürmüş – göre göre – annesiyle evlenmiş, annesinden çocukları olmuştur. Gördüğü halde bütün bu hataları yapması, aslında bile bile yaptığı anlamına gelmektedir. Ya da madem ki bilmeden yapmıştır bu hataları, o halde zaten kördür.

Mademki baştan beri kördür; gözlerini bir yük gibi taşıması gereksizdir.

Belki de bu ironiyi güçlendirebilmek için Kral Oidipus durmaksızın

Phoebus Apollon'u – ışık ve gündeğümü tanrısını – referans gösterir ve

oyun boyunca açığa çıkarmaktan, aydınlatmaktan söz eder. (32)

Aydınlanma, ışık Apollonla bütünleşmiş kavramlardır. Görmenin, dolayısıyla bilmenin gerçekleşebilmesi için aydınlığa, ışığa ihtiyaç vardır. Nietzsche'ye göre, "Kökü, bütün 'görünen olaylara' değin inen Apollon bir ışık tanrısıdır, tasarımlar evreninin özünü aydınlatan güzel ışık da onun buyruğu altındadır (Nietzsche 19).

Ölçülü olmak, düzeni koruyabilmek için bilmeyi isteyen – bilme düzen ihtiyacıdır çünkü – Apollon'un tarzı, ölçüyü aşmaya, aşırılığa kapılmaya meyilli Dionysos'un tarzına zıt, dinginliği ve duruluğuyla ön plana çıkan bir tarzıdır. Nietzsche'nin ifade edişiyile "Ölçüyü aşma ve kendiliğinden aşırılığa kapılma, Apollonca olmayan çevrelerden gelen düşman düşünceli Daimonlar'ın işidir" (33). Daimonlar da doğayla özdeşleştirilir ve doğa dışıl, kültür ise erildir. Apollon, erili temsil etmektedir. Apollon'un erili temsil

ettiği Yunan kültüründe her şey idealize edilir. Paglia, “yapımın eril sanat biçimi” nin Mısır’da başladığını belirtir (Paglia 68). İlk kez Mısır’da, geometrik formlar mimaride baskın olarak kullanılmaya başlamıştır. Oradan Yunan Uygarlığı’na geçmiştir. Funda Civelekoğlu, Winckelmann’ın görüşüyle, Yunan ve Roma heykel sanatının örneklerinin evrensel estetik ölçülerine uyduğunu belirtir: “Winckelmann’ın analizleri Grek ve Roma heykel sanatının en iyi örneklerinin, aynı zamanda evrensel estetik ve güzellik anlayışına uyduğu önermesine dayanır” (Civelekoğlu 85).

Apollonik gözü merkeze koyan Mısırlıların, pürüzsüz, saf, geometrik eserlerinden biri de Nefertiti büstüdür. Willendorf Venüsü’nün taşkın, sınırsız şeklinin aksine, keskin hatlara sahiptir. Paglia onu Zeus’un alnından doğan Athena’ya benzetir: “Güzeldir ama cinselliği elinden alınmıştır” (Paglia 80). Bedensiz başıyla, dişilikten, doğurganlıktan çok akla işaret etmektedir. Pürüzsüz büst, bakışıyla, bakanla arasına sınır koymaktadır. Pürüzsüz formlar, doğayla, dişile özdeşleştirilen grotesk formlar gibi sınırsız, taşkın, şekilsiz değildir. Evreni kucaklamaz, tam tersine evrenle arasına bir mesafe koyar. Bu mesafe koymada, kendini tek ve biricik konumlandırmasının, iktidara yoğunlaşmasının payı da vardır elbette. Ali Şimşek bunu şöyle ifade eder: “İnsan gözü kraliçenin güzel, pürüzsüz ve ciddi yüzeyinde dolaşmaya çağrılırken, saygı ve iktidar da buyur edilir” (Şimşek 11). Bu formlarda, oran-uyum dengesi gözetilmiştir. Aslında erillik sunumu olan Klasisizm, biçimsiz yani oranlanamayan, tanımlayamayana, yani groteske savaş açmaktadır. Erilin dişille, kültürün doğayla, göğün yerle, baba tanrının, ana tanrıçayla mücadelesidir bu. “*Oresteia*” Üçlemesi’nin sonunda Erinys’lerin yeni düzenle uyum içinde olmalarının sağlanması gibi, vahşi, dizginlenemez olan da, kültüre entegre

edilmeli, kültür içinde eritilmelidir. Ali Şimşek'in deyişiyle biçimsiz biçim verilmelidir: "Bu anlamda yunanca ve Latince kökenleriyle hem 'urban' (kent), hem 'civilization' (uygarlık) , hem de 'cultura' (kültür) yontmak, biçimlemek, eksiltmek anlamlarını da taşır; bu anlamda biçimsiz biçim vermektir" (11). Bu, aynı zamanda eril iktidarı sürdürmenin en sağlam yollarından biridir.

Ataerkil düzen, "*Oresteia*" Üçlemesi oyununun sonunda bunu dışı olan ama erkek özellikleri taşıyan, iki eşeyli Athena ile başarır. Hüner, el sanatı, uyarlanabilir akıl, pratik zekâyı temsil eden Athena, tıpkı Dionysos gibi, aykırı bir doğumla, akıl ve bilgeliği temsil eden annesi Metis'i yutan babası Zeus'un başından doğmuştur. Yani bir ananın rahminden değildir onun doğumu. O yüzden annesini hiç tanımamış, ona karşı bir duygu da hissetmemiştir. Bunu "Eumenidler"de şöyle ifade eder:

Beni doğurmuş bir ana yok,
 Bir erkekten geliyor bütün varlığım,
 Bir evlilikten değil. Babamın
 Çocuğuyum ben. Onun için
 Evin efendisi, kocasını öldüren
 Kadının ölümü fazla üzmedi beni. (Aiskhylos 37)

Bachofen'ın ifade ettiği gibi " [Athena] tüm özdeksel arzulardan, doğum sancılarından uzak, bütünüyle Olympos'a özgü yaşamı taşır ve kendisi de yalnızca babasını, Zeus'u tanır"(Bachofen 86). Annesiyle, bir kadınla duygudaşlık yaşamamış olan Athena, eril düzenin kurallarına uymakta zorluk çekmez, çünkü o daha doğmadan bu düzene entegre edilmiştir aslında. Babasının kafasından zırhlarını kuşanmış, hazır bir savaşçı

olarak doğmuştur. Annesinden aldığı akıl ve bilgelik de bu özelliğe eklenince, eril düzenin en iyi uygulayıcılarından biri olmuştur. Yeni düzenin yerleşmesinde ve yasaların kabul edilmesinde eril düzene en çok destek çıkan odur. Her düzenin güçlenmek, kendini meşru kılmak için yandaşlara ihtiyacı vardır. Eril düzen için savaş zırhını kuşanmış, babasının kafasından doğmuş, erkek görünümlü, akıllı Athena'dan daha iyi bir yandaş olur mu? Zeus bunun çok iyi farkındadır. Athena'yı kendi sistemine dâhil etmenin temelini daha annesi ona hamileyken atar. Akıl ve bilgelik tanrıçası olan ilk karısı Metis Athena'ya hamileyken, Zeus onu yutar. Babasından başka kimsesi olmayan Athena'nın başka şansı yoktur zaten, ancak bu sistemle uyuşarak, bu sistemi savunarak kendine bir yer bulacak, kendini önemsetecektir.

Orestes'in annesini öldürmesi, ataerkil sistemin yerleşmesi açısından yalnızca bir sonuçtur aslında. Çünkü Zeus, kadına, dişiye ait, onu ayrıcalıklı kılan bazı özellikleri kendine mal ederek, anaerkinin gücünü yıkmaya çok önceden başlamıştır: Dionysos'u baldırından, Athena'yı kafasından doğurmuştur. Oysa doğum, diğer bir deyişle yaratma, hayat verme kadına, dişiye, doğaya ait bir özelliktir. Ki bir dönem kadının üstünlüğünü sağlamış, bu özelliğiyle erkek tarafından kutsanan, korkulan, saygı duyulan bir özelliğe sahip olmuştur. Zeus, kadının, dişinin bu özelliğini elinden alarak, doğum, yaratım nedeniyle kutsanan kadını da önemsizleştirmektedir aslında. Ataerkil sistemde, yaratı da erkeğin egemenliğinde, kontrolünde olmalıdır. Ataerkil sistemde muteber olan Artemis'in, Athena'nın dişisel özellikleri hiçbir zaman ön plana çıkarılmaz. Yine, kadının doğurganlığı da önemsizleştirilir. Orestes'in savunması sırasında Apollon'un Erinys'lere bu konuda söyledikleri dikkat çekicidir:

Ana dediğimiz kadın yapmaz

Çocuğu. O yalnızca içinde

Taşır meyveyı, esas üreten

Döl verendir. Ana bir hancının

Misafirini koruduğu gibi, Tanrıların

İzniyle yalnızca korur kıymetli emaneti. (Aiskhylos 33)

Deniz & Elmacı'nın vurguladığı gibi, bu söylediklerine örnek olarak da Athena'yı gösterir:

Kristeva, kültüre atılan ilk adımın anne bedenini hatırlatan şeyler tarafından belirlendiğini ve bu kimliği, sistemi ve düzeni tehdit edenin de aject (tiksinme) olarak tanımlandığını söyler ki bu da yine kadın bedeniyle ilişkili olandır. Aiskhylos, "*Oresteia*" *Üçlemesi*'nde Athena'yı babasının başından doğan, erkeğin haklarını koruyan, kollayan, savaşçı bir diplomat olarak gösterir. O ataerkil toplumda kadına ait rolleri reddeden savaşçı bakiredir. (Deniz & Elmacı 184)

Yeni düzen, gücünü pekiştirmek, kurmuş olduğu yeni sistemi sağlamlaştırmak için bir stratejiyle Athena'yı kendi tarafına çekmiş, anne katili Orestes'in aklanması Onun oyuyla mümkün olmuştur. Zeus'un en yılmaz savaşçılarının biridir O:

Athena dişile ait olanı reddederek ve üzerine atfedilen erile ait özellikleriyle mevcut iktidarın adamı, mahkemenin de sahibi olabilmiştir. O ataerkil düzenin dilsel kodlarını içselleştiren ve oyunu onun kurallarına göre oynayan bir figür olarak karşımıza çıkar. O

sanılanın –sunulanın aksine- dişil bir özne değil, sadece dişil görünümlü
eril bir özne olarak varolabilmiştir. (184)

Orestes'i aklayarak babasının düzeninin devamını sağlayan, onun düzenini sağlamlaştıran Athena, yine düzenin sağlıklı işleyebilmesi için Erinys'leri de sistemle barışık hale getirmek zorundaydı. Eski sistemin çirkin kızları Erinys'ler, ataerkil iktidarın sağlıklı bir şekilde sürdürülmesi, her türlü muhalefetin susturulup bastırılması için ikna edilmeliydi. Athena bunu başarmış, onları sistemle barışık hale getirmiştir.

Ne kadar güçlü olursa olsun, kültürün doğadan, Apollon'un Dionysos'tan, erilin dişilden korkusu hep sürer. Batı estetiğini, bilimini, kültürünü doğuran da bu korkuyu alt etme isteğidir. Korktuğunu denetim altına almaya çalışır Batı Kültürü. Denetim altına almanın en iyi yollarından biri de bilmek, tanımak, kavramsallaştırmaktır. Yani doğanın alt edilme, onunla başa çıkma yolu kültürü var etmektir. En azından Batı düşüncesi için bu böyledir. Onlar, Civelekoğlu'nun ifadesiyle bunun için antik çağı referans alırlar: "Klasisizm antik çağın ideallerinin dönüşüne atıfta bulunur. Antik Yunan sanatının ideal kavramlarından olan orantıyı, açıklığı, simetriyi ve sofistikeliliği de ifade eder" (Civelekoğlu 83-84).

Doğanın yaşayan her canlıyı önünde sonunda yanına aldığı ölümden bile, kültürün kendini savunma mekanizması işlemeye devam eder: Ölümün alanı kültürel olarak düzenlenir, en temiz, en bakımlı yerlerden biridir mezar alanları. Ölümlülüğe karşı tek silahımız olan kültür, hayatın her alanına nüfuz etmeye çalışarak doğayla olan mücadelesini sürdürür. Ölümsüzlük peşindedir, çünkü yaratan ve yutan doğanın, toprağın gücünü bir türlü hazmedememiştir. Hazmedemediği bu gücü denetim altına

almak için de tarih boyunca savaşımını sürdürmüş, kadın düşmanlığından kaynaklanan düşüncesiyle, arkaik, ilkel özelliklerin kadına ait olduğu savını ileri sürerek, onu ötekileştirmiş, nesneleştirmiştir. Misojini, ölümsüz olduğunu iddia eden Klasik kültürün ürünüdür. Oysa ölümsüzlüğün mümkün olmadığını farkındadır, çünkü ana tanrıça hiçbir yaratığın arasında fark gözetmez, gütmez. Bütün canlıları önünde sonunda yanına alır. Güzel, pürüzsüz, kusursuz olanı bile. Klasik kültür bu gerçeği bilmesine rağmen, savaşımından vazgeçmemiştir, vazgeçmeye niyetli görünmemektedir. Paglia bunu bir başarı olarak belirtir: “Yunan kültürünün karşıt Dionysoscusu unsuruna rağmen, yüksek klasisizm Apollonik bir başarıdır” (Paglia 20).

Klasisizm, vahşi, dizginlemez olanı dizginlemeye, şekilsizi bir kalıba sokmaya, taşkın olanı ehliştirmeye devam etmekte, çirkinlikleri, fazlalıkları, gözün alanına girdiğinde gözü rahatsız edenleri, “güzellik” ölçülerine sokmanın savaşımını binyıllardır sürdürmektedir. Paglia’ya göre, “Güzellik, kitonyan olanın Apollonik tarzdaki bir yeniden değerlendirilmesidir” (28).

Keskin çizgiler Klasisizmin en belirgin özelliklerinden biridir. Katıdır, grotesk gibi eğilip bükülmeye, esnemeye yer yoktur onun formlarında. Bu katılığı beraberinde kısıtlayıcılığı da getirir. Katılığı ve kısıtlayıcılığı aslında onun sonunu getirebilecek özellikler olarak da değerlendirilebilir bir yönüyle. Ki, Apollon’un ışığı ne zaman parlasa, ne zaman en parlak dönemlerini yaşamaya başlasa, bu saltanata son vermek için ardından Dionsysos gelir. Oysa o dünyadan kaçmak için, akli maddeden bağımsızlaştırarak kültürü yaratmıştır eril düzen. Paglia’nın ifadesiyle: “İnanıyorum ki, estetik duyarlılık da, diğer her şey gibi, kitonyan dünyadan bir kaçıdır. Gerçekliğin bir

alanından diğesine geçiştir; toprak kültünden gök kültüne geçişe benzer” (27). Apollonik bakış açısı kültürü yaratmıştır ama yeninin eskiyle baş edebilmesi, ondan gelen saldırılara karşı koyabilmesi her zaman zor olmuştur. Bunun nedenleriyle ilgili şu tespitlerde bulunur Bachofen:

İki aydınlık gücün Delfi’de sona erdirdiği yakın bağlaşım, Apollon’un değişmez dinginliği ve duruluğu aracılığıyla Dionysos’un üretken coşkunu arıtmayı ve kendini bunun üstüne çıkarmayı tasarlamış gibi görünmesine karşın, sonuç bunun tam tersi olmuştur: bereket tanrısının büyük duyumsal çekiciliği, yoldaşının tinsel güzelliğinden daha baskın çıkmış ve giderek Apollon’un olması gereken güce zorla el koymuştur. Böylece doğan Apollon çağı yerine, Dionysos çağı olmuştur; Zeus gücünün simgesi esasını, bütün öbür tapınçları özümseyip sonunda tüm eski dünyayı egemenliği altına alan evrensel dinin odağı olan Dionysos’tan başkasına aktarmamıştı. (Bachofen 145)

Groteski dayanılmaz derecede çirkin, şekilsiz bir şey olarak algılayan Klasisizm, bu bakışında, kendi çizdiği çerçeveye göre çok da haksız sayılmaz. Çünkü Bahtin’in ifadesiyle “Bu beden, Rönesans kavrayışındaki “güzelin estetiği” çerçevesine oturmaz” (Bahtin 57). Dolayısıyla, Yunan sanatındaki soyluluk, ahenk ve dengeyi temel almış olan Klasisizmin groteski anlaması, anlamlandırması zordur. Kendi içinden bir bakıştır onunki. Kendi bakışına, ölçülerine göre de, grotesk çirkindir, güzel ise, kusursuz olandır tıpkı Tanrı gibi. Winckelmann’ın görüşüyle de örtüşür bu: “Winckelmann olabilecek en büyük güzelliğin tanrıda olduğunu kabul eder ve bu “maddeden ateşle ayrılmış ve

tanrının aklındaki ilk akıllı yaratığın ilk imajının tam olarak aynısını yaratmayı isteyen bir ruh” olur (Civelekoğlu 86). Winckelmann, yine Civelekoğlu’nun tezinden alıntıyla, güzelliğin tanımını ise şöyle geliştirir:

Bu konseptte göre, güzellik baharda kaynaktan çıkan en saf su gibi olmalıdır: tadı en kadar azsa, o kadar sağlıklı olur, çünkü içinde hiçbir yabancı madde yoktur. Tıpkı, acının yokluğu ve ferahlığın keyfini sürme hali olan mutluluk gibi, doğadaki en kolay şey ve buna giden yol ise hiçbir bedel ve bela olmadan, seçilebilecek en düz yol. Bu yüzden olabilecek en büyük güzellik en basiti ve en kolayı gibi gözüküyor, insanın düşünsel bilgisini, ya da ruh ve tutkular üzerine hiçbir araştırmayı gerektirmiyor. (86)

Aslında Yunan güzelliğini yani Apollonik güzelliği tanımlamaktadır Winckelmann. Bu cinsellik ötesi bir güzelliştir. Paglia’nın deyişiyle “ Yunan’ın estetik ideali cinselden önce ve cinsel ötesi boyutta yer alır” (Paglia 120). Yine bu görüşten yola çıkarak, güzel oğlanın özelliklerini vurgular: “Zamanda asılı kalmış güzel oğlan, fizyolojisi olmayan fizikselliştir: Yemez, içmez, üremez... Güzel oğlan[sa] doğanın karmaşasını seyreden bir melektir” (125). O, kitonyandan arınmış, doğayı terk etmiş, Apollon’un kusursuz formudur. “Apollon doğayı terk etmiş olabilir, ancak onu yok edememiştir” der Paglia (26). Yok edemediği doğayla savaşını da bin yıllardır sürdürmektedir kültür. Ama biri olmadan, diğeri de olmaz, doğa ve kültür, birbirini besleyen iki oluşumdur. Nietzsche, bunun yeni güçlü doğumları ortaya çıkardığını söyler:

Kaynakla erekler bakımından, Apollonca olan yontu sanatıyla Dionysosca, dışbiçime dayanmayan, müzik arasında oldukça büyük bir karşıtlık çıkar ortaya, Grek ülkesinde. Yollarının ayrı olmasına karşın bu iki eğilim yan yana gider. Çokluk birbirleriyle; açıkça, çatışır; karşılıklı olarak yeni, güçlü doğumlar uğruna. Bu karşıtlığın savaşını sürdürmek için kaynaşır. (Nietzsche 17)

Apollon'un Dionysos'la olan mücadelesi hep sürecektir Ali Şimşek'in başka bir söylemle ifade ettiği gibi:

Modernitenin dayattığı ve kayıtsızlık ve mesafe üreten hijyen mekanı elbette saldırıya uğramakta gecikmeyecektir; bir taraftan doğanın doğal biçimsiz gücü rutubet, parlak yüzeyleri aşındırırken; ayrıca sisteme karşı sözler pürüzsüz yüzeyleri grafiti ile kaplayacaktır. (Şimşek 11)

Bu mücadelenin ürünlerinden biri de, "*Orestia*"*Üçlemesi*"nin 20. yüzyıldaki bir benzeri; Yaşar Kemal'in *Yılanı Öldürseler* romanından, aynı adla Türkan Şoray yönetmenliğinde filme uyarlanan eserdir.

2. TÜRKAN ŞORAY'IN YILANI ÖLDÜRSELER ADLI FİLMİ

*“Anne ile oğul arasındaki kavga, bütün
bebekler cam bir kavanozun içerisinde
doğana dek sürecektir”*

Camille Paglia

Barbar dönemden uygarlığa geçişin eserlerinden biri olan Aiskhylos’un *“Oresteia”* Üçlemesi oyununun kurgusuna, 2500 yıl sonra Anadolu’nun bir köyünde geçen *Yılanı Öldürseler* adlı romanda rastlarız. Yaşar Kemal’in bu romanı, sözü edilen tragedyanın Türk edebiyatına yansımış halidir. Roman, senaryolaştırılarak aynı adla Türkan Şoray’ın yönetmenliğinde filme çekilmiştir. Film, bize, kültürün ürünü olan bu tragedya da yer alan olayların her dönem yaşanmasının mümkün olabileceğini gösterir. Bachofen bunu şöyle ifade eder: “Tarih, insanların yaşamındaki en eski görüngülerin, onların gelişimleri sonunda nasıl yeniden ortaya çıkma eğilimi gösterdiğini birçok kez yineleyerek ortaya koymuştur. Yaşam çarkı başlangıcına döner” (Bachofen 132).

Film, antik döneme ait, mozaik olarak işlenmiş, içinde yılanın da yer aldığı mitolojik figürlerin resmedilişi ile başlar. Bu görüntüler filmin, geçmiş dönemin tragedyalarından unsurlar içerdiği konusunda bir haberci gibidir. Arkaik döneme ait bu görüntülerin üzerinde, elinde misketleriyle – geçmişle bugünü uzlaştırmak, aralarında kaynaşmayı sağlamak ister gibi – oyun oynayan Hasan’ı görürüz biraz sonra. Fondaki müzik – Zülfü Livaneli bestesi – mitolojik görüntülerle, unsurlarla bütünleşmiş gibidir. Arada yılan tıslamalarına benzeyen seslerin de yer aldığı müzik eşliğinde Hasan’ı bu kez doğanın içinde, doğanın tüm elementleriyle haşır neşir olmuş bir halde izleriz. Henüz

doğayla bir sorunu yok gibidir, onunla uyum halindedir. Cennet bahçesinde, mutlu mesut, koşup oynayan, onun güzelliklerinin tadını çıkararak herhangi bir çocuk gibidir o. Doğanın, bin bir renkte çiçekleriyle, böcekleriyle, kuşlarıyla estetize edilmiş görüntüsünün hemen yanında, kayalık, yüksek, kenarında uçurumun bulunduğu bir alan yer almaktadır. Estetize edilmiş doğanın görüldüğü kadar masum olmadığının habercisi gibidir bu kayalık bölge. Kültürden kurtarılmış bir bölge görünümünde, hermetik, kapalı bir alan; çiçek, böcek görüntülerinin hemen yanı başında. Doğanın iki yüzünü de simgeleyen: Doğuran, besleyen, bereketli doğa ve ürkütücü, doğurduklarını, beslediklerini yok edebilen korkunç doğa... Filmde yer alan bu görüntünün, uyarlandığı Yaşar Kemal'in *Yılanı Öldürseler* romanında dile getirilişi ise şöyledir:

Anavarza kayalıklarının üstünde kartallar dönüyordu, kanat kanada. Çirişikleri çiçeklerini güneşe uzatmışlardı, ak. Uzaklarda bir bulut bu yana savruluyor, gölgesi bataklık yerini yalayıp Dumlu üstüne kayıp gidiyordu. Çirişikleri çiçeklerinde arılar, kara, yanardöner arılar, sarıca, bal arıları, boncuklu mavi arılar... Mavi kengerler dikenlerini kayalıkların arasından som mavi çıkarmışlardı... (Kemal 7)

Film boyunca da sık sık yer alan doğa görüntülerinde daha çok, filmin ana karakterlerinden Hasan'ın onunla olan iletişimine tanık oluruz. Özellikle, filmin ana teması olan, adam öldürme, kan davası, töre – "*Oresteia*" *Üçlemesi*'ndeki kabileselliğe tekabül ettiğini söyleyebiliriz – birbiriyle akraba olan insanların yaşadığı köyde, doğa – insan ilişkisi üzerinden ilerler film boyunca.

Filmin hemen başında köyün delisi Kerim bağırarak bir haberi yayar tüm köye: Abbas hapisten kaçmıştır. İlerleyen sahnelerde Abbas'ın, yıllardır Hasan'ın annesi güzel Esmeye sevdalı, onun yüzünden adam öldüren, Esmenin peşini bırakmaya da niyetli olmayan kişi olduğunu öğreniriz. Evin önüne gelir Abbas elinde tüfeğiyle. Esmeye, onu gitmeye, evin önünden uzaklaşmaya ikna eder ve sonrasında Anavarza kayalıklarında buluşurlar. Esmeye, kendisiyle kaçmasını isteyen Abbas'a, onunla gitmesinin mümkün olmadığını, eğer peşinde dolaşmaya devam ederse, kocasının, kocasının akrabalarının onu öldüreceklerini söyler, gitmesini, onu unutmasını ister. Sonra da, onu orada bırakıp kayalıklardan aşağıya iner. Kayalıkların altında yer alan alanda, Hasan'ı görürüz annesini izlerken. Esmeye gitmesini, kendisinden vazgeçmesini istemiştir ama Abbas vazgeçmez Esmeye'den ve bir gece, kocası Halil'i, oğlu Hasan'ın gözleri önünde öldürür. Esmeye'yi de alıp kaçar. Ölümün hemen ardından köy korusu trajedideki görevlerini yerine getirmeye, ağıtlar yakarak, Hasan'ın ne yapıp yapmayacağı konusunda konuşarak trajedide yer alan unsurları güçlü kılmaya koyulurlar. Hasan ise ne olduğunu kavrayamaz, sanki oyun gibidir onun için tüm yaşananlar, bir köşede donup kalır köyde kıyametler koparken.

Olaylar, Halil'in ölümünden sonra başlar. Onun öldürülmesi, ilkel dönemlere addedilen kan davasının da başlangıcı olur. Barbar dönemden uygarlığa geçileli bin yıllar olmuştur ama köyde hâlâ -tüm dünyada olduğu gibi – barbar dönemin yasaları işlemektedir. Halil'i öldüren Abbas'ın yasaların gücüne sığınıp yakalanması, cezasını hukuk kurallarına göre çekmesi beklenmez. Töre gereği, köylüler tarafından izi sürülerek öldürülür ve ölüsü bir 'leş' gibi köy meydanına atılır. Köyün delisi Kerim'i

görürüz Abbas'ın ölüsünün başında: "Kim dokunursa ölür Esme'ye, çünkü dünya güzeldir Esme" diye bağırır. Esme'yi tanrıçalaştıran bir ifade vardır bu sözde. Ama bu güzellik, tanrıçalaştırma tehlikelidir Paglia'nın deyimiyle: "Tanrıçalarla iletişim kurmak tehlikeli idi. Ankhises, Afrodit'le seviştikten sonra sakatlanır ve alevler içindeki Troya'dan oğlu Aeneas tarafından taşınarak çıkarılır" (Paglia 55). Bu sözleri aynı zamanda bir gerçeğe de işaret etmektedir meczup Kerim'in: Esme'yi kaçırp ona zorla sahip olan kocası Halil de, ona sevdalı, sevdası tüm çevrede destan olmuş Abbas da ölmüştür. Filmin sonraki sahnelerinde, Halil'in annesinin öldürmesi için yanına yolladığı kocasının kardeşi Ali'nin de – Esme'ye sevdalıdır o da – ölmek için köyü terk ettiğini görürüz. Ne ki, anatanrıçadan kaçılması imkânsızdır, sonra dayanamaz, köye, Esme'ye geri döner.

Halil'i öldüren Esme'nin sevdalısı Abbas öldürülmüştür öldürülmesine ama Halil'in annesi açısından Abbas'ın öldürülmesi, ölenin öcünün alındığı anlamına gelmez. Ölenin kanı yerdedir hâlâ. Bu kanın yerden kalkması, Halil'in ruhunun huzura ermesi için asıl öldürülmesi gereken, bu ölüme neden olan Esme'dir. Esme öldürülmelidir ama nasıl? Halil'in kardeşleri buna cesaret edemezler, çünkü Esme'yi öldürmeleri halinde, Esme'nin erkek kardeşlerinin kan davasını sürdürüp onlardan intikam almalarından korkmaktadırlar. Ayrıca, artık eskisi gibi değildir hiçbir şey: Jandarma vardır, hapse girmek vardır ve hapse girince ataerkil kültürün onlara bıraktığı mal-mülk de dâhil, ayrıcalıkları yitirme tehlikesi vardır. Hem Esme çok güzeldir, öldürülemeyecek kadar güzel. Bu yüzden, bu cinayeti işlemeye yanaşmazlar, en uygun aday olarak da yeğenleri, yani Halil'le Esme'nin oğlu Hasan'ı görürler: Esme'yi oğlu Hasan öldürmelidir.

Ama kolay mıdır anneyi öldürmek? Anneyi ancak bir deli, cinnet geçiren bir evlat öldürebilir. Halil'in ailesi ve köylüler de bunu yaparlar Hasan'a: Onu bir deli haline getirmek için mitlerin gücünden yararlanırlar ve sonunda onu adım adım anne katili olma yazgısına doğru sürüklerler.

Filmdeki sahneler, köylüler korosunun anlattığı kökeni mitlere dayanan olaylar, Hasan'ın çelişkileri, Esmen'in güzelliğinin vurgulanış şekli, kullanılan sözcükler Halil'in annesinin (filmde Aliye Rona canlandırmıştır) haykırıları, tragedyanın Türk edebiyatına (Yaşar Kemal'in anlatımı), sinemasına yansımaları gibidir.

Halil'in annesi, oğlunun öcünün alınması için oğullarını kışkırtan, onlara görev veren bir yapıdayken – etken – Hasan'ın annesi güzeller güzeli Esmen, edilgen bir konumdadır. Aliye Rona'nın canlandığı anne, diliyle, oğlunun öldürülmesinden duyduğu öfkeyle haklılığını ortaya koyarken, Esmen'in yapayalnız – sadece oğlu Hasan vardır dayanacağı, bir de köyün dervişi görünümünde uzun beyaz sakalı, sağduyulu sözleriyle köylüyle pek uyuşmayan ve köyün dışında tek başına yaşayan yaşlı Dursun Amca- kaldığı köyde güzelliğidir haklılığını ortaya koyan. Bu yüzden film boyunca, güzelliğinin ona verdiği güçle, sözcüklerin gücüne sığınmak yerine, sessiz direnişini sürdürür. Halil'in annesi ise yaşlıdır, çirkindir. Dişilik özelliğini çoktan yitirerek, erillik özelliği kazanmıştır. Anadolu'da menstrüasyon dönemi sona eren kadınlar, hem görünüşleri, hem de davranışları ve toplum içinde, aile içinde ona biçilen rolle biraz erkekleşirler. Bu kadınların evde saygınlığı artar ve sözlerine itibar edilir. Çünkü artık onun artık hiçbir erkeği – dişilik sunumu anlamında – etkileme gücü ve isteği yoktur. Bu

durumun, basit toplumlardan bugüne dek sürdüğünü belirten Cemal Bâli Akal, *İktidarın*

Üç Yüzü adlı kitabında bunu Carolyn G. Heilbrun'dan bir alıntıyla örnekler:

Menopoz döneminde kaybettiği varsayılan dişiliğine ve de belki kirliliğine karşılık, kadın, kendi küçük çevresinde, yeni birtakım haklarla donatılır. Kirli kanından kurtulduğunda ya da doğuramaz olduğunda sözü dinlenir olur. O, trajik bir biçimde ve ancak yaşlandığında kadınlığı oynamaktan vazgeçebilir, bu oyunun kurallarını tersine çevirip, kendisi olabilir. (Akal 253)

Aliye Rona'nın canlandırdığı kadın tipi, kökeninin doğa ananın olduğu, ilkçağ kadın kahramanlarının -tanrıçalarının- vücut bulmuş şeklidir. Ama eril düzenden yana olan bir kadın tipidir. Bu rolüyle, anaerkil sistemin hâkim olduğunu görürüz evde, oğullarına bu kanın yerde kalmaması için baskı yapan, tüm köyü de etkisi altına alan odur. Oğullara kalsa, sistemin onlara bağışladığı ayrıcalıkları kaybetmemek için kollarını bile kıpırdatmayacaklardır. Mitolojik anlamda Aliye Rona'nın canlandırdığı kadın tipi, Zeus'un eşi – aynı zamanda kardeşi – Hera'ya karşılık gelir. İsminde büyük tanrı Rhea'nın izi saklı olan Hera için kadında sadakat önemlidir. Evlilik bağının koruyucusudur o. Halil'in annesi de, büyük anadır. Adı hiç geçmez filmde. Çünkü o, oğullarını, köyü etkileyen, herkese hükmeden yüce anadır. Grotesk'tir, isimlendirilerek bir sınır verilmemiştir ona. Acımasızdır, öç peşindedir: kocasına sadık kalmayan, onun ölümüne neden olan Esmeye de bir anadır ama mutlaka cezalandırılmalıdır. Ataerkil bakış açısıyla bakmaktadır Esmeye: O, oğlunun tohumunu taşımış, oğlunun adının devamını sağlayarak çocuğu doğurmuş bir araçtır yalnızca. Oğlu öldüğüne – öldürüldüğüne –

göre onun tohumunun taşıyıcısı tarla konumunda olana Esmen'in de bir işlevi kalmamıştır. Hülya Durudoğan, Kristeva'nın görüşlerine dayanarak, ataerkil toplumlarda annelik ve dişiliğe biçilen rolü sorgular bu bağlamda:

Kadınlığı anneliğe – yani çocuk doğurmaya – indirgeyen ataerkil toplumlarda şöyle bir durum ortaya çıkmaktadır: özne olabilmek için annenin bedenini reddetmek gerekir, ama bu reddetmenin neticesi onunla birlikte kadını da reddetmektir. Ataerkil toplumlarda kadın da, annelik de, dişilik de reddedilmektedir. Sonuç olarak, Kristeva'ya göre abjection ataerkil toplumlarda maruz kalınan baskının ve aşağılanmanın en önde gelen ve en önemli nedenlerinden biridir. (Durudoğan 66)

Esmen, Halil'in annesi ve bütün köy tarafından dışlanır, kadınlığı, anneliği, dişiliği hepsi birden bu dışlamadan nasibini alır. Özellikle de anneliği. Başlı ezilmesi gereken bir yılıdır o büyük ana için. Ataerkilliğin intikam nedeni onda vücut bulur. Nevzat Kaya'nın ifadesiyle, büyük ana, anaerkil anne formunu, ataerkilliğe dönüştürür. Yani, kadının "Ataerkil resmini", erkekleri doğuran, güçlü, iktidar sahibi kadını temsil etmektedir (221).

Annelik, kadına ayrıcalık, güç bir veren bir durumdur ama aynı zamanda, kadının elini kolunu da bağlar. Filmde, Halil'in zorla kaçırdığı Esmen'de görürüz bu bağlanmışlığı. İlk zamanlar hep kaçmak, uzaklaşmak ister köyden ve ona zorla sahip olan Halil'den. Ama hamile kalmasıyla birlikte, kaçmaktan vazgeçer, kaderine razı olmuşların sessizliğine bürünür. Mutsuzdur ama karnında da bir canlı taşımaktadır. Kaçırıldıktan sonra ilk kez, oğlu Hasan doğduğunda güldüğünü görürüz Esmen'in. Çocuğu, oğlu

Hasan yüzünden, daha sonra kendisiyle kaçmasını, uzaklara gitmesini isteyen Abbas'a da hayır demiştir.

Esmе anadır, oğlunu bırakıp gidememektedir ama Halil'in anasının başını çektiği köyün intikam korusu ona olan kan davasını sürdürmekten asla vazgeçmez. Kaynana için o öldürölmesi gereken bir yılandır. Esmе onun gözünde "azgın Aphrodite"tir. (Mitolojide, Aphrodite, Uranüs'ün cinsel organından, yani tanrısıl testislerden doğduğu için azgın kabul edilir.) Büyük ana, oğluna kaç kez "bu orospu sana hayretmez, gönder onu" demiştir. Geçmişte oğlunun Esmе'yi kaçırmış olmasının, gelinine hak vermek anlamında hiçbir önemi yoktur onun için. Ataerkil düzende nesneleştirilen kadının, evlilikte bile söz söyleme, kendi eşini seçme hakkı yoktur çünkü edilgendir o, etken olan erkektir. Erkeklerin, kadının bedenine yönelik yaptıkları ihlaller affedilebilir bu bağlamda, ancak Abbas gibi ailenin bütünlüğünü bozacak, aileye zarar verecek eylemlerde bulunanların affedilmesi düşünülemez. Çünkü onlar, eril düzenin kutsal aile yapısına zarar vererek, kronoloji bozmakta, soyun sürekliliğini engellemektedirler. Bu yüzden tamamen ilkel kabile geleneklerine uygun olarak kana kan ilkesi gereğince cezalandırılmıştır Abbas. Kan davası tecelli bulmuştur onun öldürölmesiyle. Apollon'un akıl düzeninden eser yoktur, Dionysos'un oç perileri hâkim olmuştur köyde, Dionysos ise anarşik bir durumdur.

Ataerkil sistemin kurallarına göre soyun sürdürücüsü, yani babası Halil'in soyunu sürdüreceğ olan oğlu Hasan'dır. Bu yüzden, film boyunca, gerek babasının ailesi, gerekse köylüler tarafından annesini öldürmesi yolunda psikolojik baskılara maruz kalır. İki duygu arasında gelgitler yaşar: Annesini öldürüp kanı yerde kaldığı için sürekli

başka yaratıklar – yılan, kertenkele, kurbağa vb. – şeklinde görünüp öbür tarafta azap çeken babasının intikamını mı almalıdır, yoksa kimilerinin söylediği gibi öldürülemez kadar güzel olan, kendisini doğuran, bakan, büyüten annesiyle bu köyden uzaklara mı gitmelidir? Kesin kararını verene dek, kurtarıcısı doğa – kaçtığı ve kucağına düştüğü – olur Hasan'ın. Ama önceden cennet bahçesi gibi ona kucak açan, onu rahatlatan doğayla, bu kez farklı bir iletişim kurmaktadır: Doğadaki canlılara hükmetme, onlara zarar verme şeklinde. Annesine kıyamayan Hasan, kadınla, dişiyi özdeşleştirilen doğaya her türlü zararı vererek kendini rahatlatır. Kuşların yumurtalarını yuvalarından alır, kırlangıç yuvalarını bozar, amcasının, “ ister av avlar, ister ocağının öcünü alırsın “ diyerek annesini öldürmesi için hediye ettiği tüfekte – kültürün doğayı dize getirmek, onu vahşiliğinden kendini korumak, onu dizginlemek için kullandığı araçlardan biri, ana tanrıçaya yöneltilen phallusla ilgili bir sembol – ormandaki hayvanları öldürür. Annesini öldürmesi için babaannesinin, köylülerin baskıları arttıkça, daha çok zarar vermeye başlar doğaya ve hatta kendisine baskı yapan köylülerin yaşadıkları yerlere. Filmde, ondaki bu değişikliğe neden olan, onun çocukluktan erkeklığe geçişini sağlayan – erginleme – bir sahne vardır: Babaannesi amcalarının ona aldığı giysi ve ayakkabıları giymesini ister. Apollonik düzenin katılığını, sınırlandırılmışlığını ifade eden takım elbise, siyah erkek ayakkabılarıyla, erkeklik kılıfına bürünür Hasan. Bir erginleme töreni yaşar babaannesinin gözetiminde. Thomson, yeniden doğuş olarak vurgular erginleme törenlerini:

Bu törenler onlara cinsel ve besinsel tabularda dile getirildiği şekliyle toplumsal töreleri öğretmek ve yaşlılarca anlatılan kabile törelerinin

çiğnenmezliği duygusuyla etkilemek üzere hazırlanırdı. Aynı zamanda bedensel, tinsel ve toplumsal olan bu çetin değişimin anlamı, bu tür törenlerin hepsinin altında yatan, çocuğun erkek ya da kadın olmakla yeniden doğmuş olduğu fikrinde dile getirilirdi. (Thomson 37)

O, bir an önce erkeklığe adım atmalıdır. Giysiler, bir dönüşüme neden olur, artık eskisi gibi annesine masum, çocuk bakışlarıyla bakan Hasan değildir o, eril düzenin kadın üzerinde hâkimiyet kurmak isteyen, kadını ötekileştiren bakışıyla bakar annesine. Esmeye ise bu bakışların anlamını çözer ve ‘eyvah’ der. Sonraki sahnelerde ise Hasan sürekli annede bakışlarını kaçıırır. Bazen onu seyrettiğinde ise bambaşka şeyler görür: Annesinin saçları upuzun, çok güzeldir. Saçlarını tararken annesini seyrederek, seyrederken görüntüye babasının öldürülüş sahnesi girer. Annesine olan duyguları sürekli değişmektedir. Ama annesine tutkundur da bir yanıyla. Bu yüzden, onunla birlikte köyden kaçmaya, dayılarını yanına gitmeye razı olur. Yolda yakalanır ve köye geri getirilir. Annesi Esmeye de onu bırakıp gidemeyeceği için geri döner. Bu dönüş, köyün öç korosunda, amcanın tiradının kaynaklık ettiği başka bir anlatım başlatır: “Kanı yerde kalmış bir baba, kıyamete kadar mezarında kıvrandır, hortlar, ak kefeneye sarılmış gelir, “beni kurtar, beni kurtar” diye yalvarır, oğlum Hasan’a söyleyin kanımı yerde komasın.”

“Ölüler hortlayamaz, ölüler intikam alamaz” dese de Esmeye oğluna, Hasan’ın dönüşümü ivme kazanır. Rüyalarında babasını görür, hortlamış, yılan olmuş bir halde. Nevzat Kaya’nın ifadesiyle, büyük tanrıçanın maskülen tarafını temsil eden yılan, yaratılıştaki Havva’nın da suç ortağıdır: “Esmeye, romanın adı *Yılanı Öldürseler* olsa da bir

kere bile yılan kelimesini ağzına almamıştır. Üstelik “yılan” derken aslında Esmeye kastedilmiştir. Üstelik yılan olarak görünecek olan da onun kocasıdır. Bununla başlık itibarıyla dişilleştirme ve Halil’in sembolik kastrasyonu ortaya konur” (Kaya 221).

Mitolojinin vazgeçilmez öğelerinden biridir yılan. Balçıktan yaratılan Adem’in ilk karısı Lilid, tanrıya itaat etmediği için yılanla çevrilir, süründürülür. Yılan, mitolojide aynı zamanda Havva’yı yasak elmayı yemesi için ayartan şeytan konumundadır. Ataerkin sistemin yılanla olan sorunu da yine mitolojik dönemlere dek uzanmaktadır. Lloyd bunu şöyle açıklar: “Apollon, çocukken, yaşlı yeryüzü kâhinini koruyan Python’u öldürür ve böylece Yer Tanrıçası’nın gücünü kırmış olur” (Lloyd 23). Hasan’ının da, babasının – ataerkinin – öcünü almak, doğanın gücünü – yani annesinin- kırmak için yılanla özdeşleştirilen annesini öldürmekten başka çaresi yoktur. Ama bir yanı da hâlâ doğayla barışıktır onun. Ne var ki, büyük anası, köylüler bu barışıklığı düşmanlığa çevirmek için ellerinden geleni yaparlar.

Hasan’ın gördüğü rüyalara köyün delisi Kerim’in anlattıkları, köylülerin, çocukların yaklaşımı da eklenince, doğayla olan savaşı da artar. Köyün içinde geçtiği her yerde köylüler korusu işbaşındadır. Anneden gittikçe uzaklaşmakta, sabah daha anası uyanmadan evden çıkıp doğaya atmaktadır kendini. Anneden uzaklaştıkça, kırlangıç yuvalarına, yumurtalarına, yavrularına zarar verir. Sağduyunun sesi Dursun Amca’nın sözleri de etkilemez olur onu bir süre sonra. Tek çaresi vardır, yaşadığı yerden uzaklaşmak. Kendinden, annesinden kaçıp dayılarının yanına gitmek için gizlice köyden çıkar ve bu yolculukta başka bir köye düşer yolu. Gittiği yerde, köylülerin mitsel dilini kullanarak, babasının ölümünü, annesine üzerindeki baskıları, yani kendi hikâyesini

başkasının başından geçmiş gibi anlatır oradaki erkekler topluluğuna. Son kurduğu cümleyle kendisi de dehşete düşer aslında: “Yılan sokmuş anasını o çocuğun, çocuk öldürmüş anasını”. Delirme noktasına adım adım yaklaşmaktadır sanki. Konuk olduğu köyde gece rüyasında büyük anasını görür, aynı Abbas’ın babasını öldürdüğü gibi, o da anasını öldürmüştür. Rahat değildir Hasan, köyüne geri döner. Mitler yine işbaşındadır, köyde bir söylenti başlar: Hasan’ı babası Halil kaçırmıştır, hortlayan Halil köyün bütün çocuklarını kaçıracaktır. Bunun gerçek olmadığını haykırsa da Hasan, bir kez o döngüye girmiştir artık. Adım adım ana katilliğine gitmesi onun yazgısıdır. Bu yazgıyı hızlandıran iki olay yaşar filmin son sahnelerine doğru: Amcası Ali geri dönmüştür, annesiyle evlenmek istemektedir. Büyük anası bunu duyunca, ‘Yılanların şahı şahmeranı getirdim’ diyerek bir sepet içinde yılanları salar evlerinin önüne. Hasan doğaya sığınır yine açmazlarından kurtulmak için. Ama bu kez ona ne kadar güçlü olduğunu göstermek istercesine doğanın kitonyan yanıyla yüzleşmektedir En yüksek kayalıklara tırmanır, uçurumların kenarında yürür. Ondan korkarak göğün yükseklerine doğru uçan kartalı seyreder. Sesler, sürünen yılanlar, burada da rahat bırakmaz onu. Doğadan kaçarak evine döndüğünde, yıkanan annesini gözünü kırpmadan, heyecanla seyrederken görürüz onu. Çok güzeldir anası. Çok güzel. Elini anasının sırtına koyduğunu, onu okşadığını hayal ederken iki görüntü karışır bu hayale: Annesiyle sevişen Abbas ve amcası Ali’nin görüntüleri. Yüzünün şekli değişir, annesinin onu fark etmesiyle de hızla, öfke içinde oradan uzaklaşır.

Köyün Erinys’leri de boş durmamaktadır. Halil’in sevdasından hortladığı söylentileri dolaşır köyde. Köy korusu, aslında Hasan’a yönelmektedir köyde dolaşan

tüm söylentileri: “Baban sevdasından hortlamış, çok seviyormuş ananı, karasevdalıymış anana.” Anlatılanlara bir de, daha amcası ve Abbas’ın annesiyle sevişen görüntüleri gözünün önündeyken “Orospu analı Hasan” ifadesi karışır. O öfkeyle çıldırır Hasan. Kuşları öldürür, kuş yuvalarını yerle bir eder, karıncaları ezer acımadan ve en sonunda da cinnet noktasına gelerek köyde yangın çıkarır. Köyün meczubu Kerim canhıraş bir şekilde bağırır Esmeye: “Esmeye öldür kendini, yoksa Hasan öldürecek seni, oğlun öldürecek.” Bu olaylardan sonra gökyüzünde küme halinde uçan kuşları görürüz ve büyük ananın göğe bakarken söylediklerini işitiriz filmde: “Bundan böyle gelmezler, lanetlediler bizi.”

Filmin son sahnesi: Hasan elinde tüfek annesini seyretmektedir. Esmeye ocak başında, yufka pişiriyor, sacın altındaki ateşe çalılar atıyor. Sessizlik bir an ürkütür onu, başını çevirir ve Hasan’ı görür. Bir tüfek patlaması işitiriz, Esmeye’nin başı yere düşer, uzun örgülü saçları alevlerin içine girer, yanmaya başlar. Bu görüntü, Bachofen’in ilkçağlara ait bir saptamasıyla da örtüşür: “Suçun cezasını kişisel olarak ödemenin en yumuşak biçimi, bazı durumlarda bedenle eşdeğerde görülen, genellikle de saray yosmalığı kuşağının karmaşası ve doğadaki ilkörneği bataklık bitkileriyle özdeşleştirilen saçın kesilmesiydi” (Bachofen 124).

Ataerkil ile anaerkil düşünce arasında çelişkiler yaşayan Hasan kararını vermiş, annesini öldürmüştür. Öldürmüştür öldürmesine de, silahın patlamasından hemen sonra Hasan’ın sesini duyarız: “Ben öldürmedim.” Her ne kadar tüfeği ateşleyen o olsa da, doğruyu söylemektedir aslında: Anasını o öldürmemiştir. Doğayla olan savaşımı da

dahil, aslında adım adım bu sona getirilmiştir. Annesi Esmе, büyük anasının, köylülerin anlattığı mitsel hikâyelerin aracılığıyla giderek bu trajik sona sürüklenmiştir.

Hasan'ın "ben öldürmedim" haykırışıyla film sona erer ve fonda tüm haşmetiyle parlayan güneş görüntüsü yer alır: Apollon'un utkusunu tescilleyen gün ışığıdır bu, zafer ataerkilliğin olmuştur. Bachofen, gün ışığının ataerkilliğin utkusuna öncülük ettiğini vurgular ve ekler: "Eski din güneşin doğuşuyla anayanlı karanlık üzerinde kazanılan utku düşüncesini birleştirir... Anayanlı bağlardan tam kurtuluş ancak güneş aydınlık gücünün son aşamadaki açılımına ulaştığında olur"(Bachofen 143).

Filmde yer almaz ama romanda Hasan, annesini öldürdükten sonra yakalanır, hapse atılır, hapisten çıktığında da evlenir, çocukları olur. Tam ataerkilliğin öngördüğü şekilde bir düzen kurar kendine. Tarlalar alır ve onları sürer: Doğanın vahşi elemanlarını ıslah etmeye – annesini öldürdüğü gibi – devam etmektedir. Ama romanın son cümlesinden anlarız ki, öldürmekle kurtulamamıştır anasından, hâlâ o "anneler cenneti" özlemektedir: "Baharda portakal çiçekleri öyle bir kokarmış ki, kokularından insan sarhoş olurmuş" (Kemal 102). Hasan'ın bu annesel cenneti özlemesi doğaldır, çünkü Bachofen'in ifadesiyle, "insan varoluşunun en alt, en karanlık evrelerinde bile anayla çocuğu arasındaki sevgi yaşamdaki en parlak nokta, törel karanlıktaki tek ışık, çekilen acıların ortasındaki tek sevinç kaynağı olmuştur" (Bachofen 107).

Kuşkusuz, bu sona evrilen, Antik Yunan Tragedyası'nın izlerini gördüğümüz filmde, filmin kahramanlarını, Antik Yunan Mitolojisi'nin kahramanlarıyla özdeşleştirmemiz de mümkündür. Bu kadın kahramanlardan biri de, filmde Aphrodite ile özdeşleştirebileceğimiz Esmе'dir.

2.1. Esmе: Bir Aphrodite Çeşitlemesi

Ataerkil kültüre ait olan *Yılanı Öldürseler* adlı eserin ana kahramanlarından Esmе – romanda sessizliği ki sessizliğin altında aslında annelikten aldığı güce dayanan bir direniş vardır – kendisini kaçırıp zorla sahip olan Halil’le evlidir ama Abbas’a âşiktir. Kendisine âşık Abbas’ın, oğlu Hasan’ın gözü önünde Halil’i öldürmesiyle, kadınlığından, güzelliğinden kaynaklanan, baştan beri var olan trajedisi daha içinden çıkılmaz bir hal alır. Öldürülen kocasının annesi başta olmak üzere bütün köy cephe alır Esmе’ye. Onu öldürme yemini edilmiştir sanki bütün köyde. Ama Esmе’nin en büyük korkusu oğlu Hasan’ın, ona cephe almasıdır. Çünkü köyde yalnızdır, oğlu Hasan’dan başka ona sahip çıkacak, onu destekleyecek kimsesi yoktur. Bu köye dışarıdan gelin gelmiştir – zorla, kaçırılarak – geçmişte de Abbas’ın ona âşık olduğunu Halil’in annesi dahil, herkes bilmektedir ve aslında büyük ana onun Halil’e karı olmayacağını baştan beri söylemiştir. Oğlu Hasan’ın ona cephe almasından korkmaktadır, çünkü Hasan’ı, kaynanası ve bütün köyün nasıl etkilemeye çalıştığının farkındadır. Oğlu Hasan tek umududur. Annesini öldürmekten kaçan, bunun için doğaya sığınan küçük Hasan... Henüz ataerkil söylemin ciddiyetini kavrayamayacak kadar küçüktür. Babası hakkında anlatılanlar bir masal gibi gelir ona. Ama içinde, anlayamadığı, çözemediği bir duygu da vardır. Bu duygusunu bastırma yolu ise mümkün olduğu kadar eril düzenden kaçıp, kendini doğaya atmaktır. Düzen erildir ama söylemi grotesktir, mitlere dayanmaktadır, uygarlıktan değil barbarlıktan yanadır, aslında biraz da ikiyüzlüdür. Halil’in

kardeşlerinde görürüz bu ikiyüzlülüğü: Ataerkil sistemin onlara bahsettiği ayrıcalıklardan vazgeçmek istemezler ama bu düzenin karşı çıktığı arkaik dönemin törelerini kullanmaktan da geri kalmazlar.

Filmde, doğa, doğanın ilksel hali, büyük tanrıça ile vücut bulan Esmedir: Ona bakanın büyülediği, bu anlamda mitolojideki Medusa'ya karşılık gelen, ama Apollonik çizginin şekil vermesiyle estetize edilmiş, bir Aphrodite çeşitlemesi olan güzeller güzeli Esmedir. Paglia'nın da vurguladığı gibi, "Medusaya baktığında taş kesilenler kadınlar değil erkekler olmuştur" (Paglia 58). Filmde Esmedir ile vücut bulan büyük tanrıça, mitolojide ay tarafından sembolize edilir. Bachofen'in ifadesiyle:

Yersel nesnelere en katışıksız, göksel ışık nesnelere en kirlisi olarak ay, en yüce arılığa Demeter ilkesinde ulaşan analık imgesine dönüşür; tıpkı Demeter'in evli kadınlarının saray yosması kadınlarıyla çelişmesi gibi, göksel bir dünya olarak ay da yeraltı dünyasıyla çelişir.

(Bachofen 144)

Amazonculuk ve evlilikle ilgili anaerkillik ayla yakından ilişkilidir. Bachofen, ayın güneşe yeğ tutulmasının tüm kadın egemenliğinin ilk örneğini oluşturduğunu belirtir ve Demeterci ayın, Amazon ayına göre daha aydınlık, hoşgörülü olduğunu söyler:

Demeterci anaerkillik için ay evlilik birleşmesinin imgesi ayla güneş arasındaki bağı niteleyen tekerciliğin en yüce evrensel anlatımıdır; öte yandan, bir Amazon için güneşten kaçan, gecelerin yalnız ayı, sert, eldeğmemiş kız oğlan kız, bozulmaz birleşmenin düşmanıdır; hep sırtan

sonsuz dek değişen yüzüyle bu ay, adı tam Amazonculukla birlikte anılan çirkin, öldürücü Gorgon'dur. (Bachofen 134-135)

Yine Bachofen'in deyimiyle:

Evlilikle ilgili anaerki her zaman ayın güneş üzerindeki dinsel üstünlüğüne bağlıdır ve anaerkilliğin kuruluşunu sağlayan Demeter gizemciliğinin yüce dinsel düşüncesine ayın bir armağanı olarak bakılır. Dionysos gizemciliğinde olduğu gibi Luna hem ana hem de dinin kaynağıdır ve her iki görünüşte de anaerki kadının ilkörneğini oluşturur. (Bachofen 144)

Hem ana, hem de dinin kaynağı olan ayın Yunan mitolojisindeki karşılığı ise: kızlık dönemi, büyüyen ay Artemis; menstrüasyon başlangıç ve bitişi, giderek dolan ay (ilkbahar) Aphrodite; giderek küçülen, görünmeyen ay da Hera, menopoza sonrası simgeler. Görünmemek ya da Artemis ve özellikle Aphrodite'nin görünür olması Hera'yı huysuz, kıskanç bir hale getirir. Halil'in annesi de, bir yandan oğlunun yasını tutarken, bir yandan da Esmen'in güzelliği nedeniyle oğullarının bile ona kıyamaması karşısında kıskançlık ve öfke nöbetleri geçirmektedir. Erkeğe değil, erkeğin oluşturduğu düzenin hasar görmesine neden olan kadınlara düşman Amazonlar gibidir o. Ama erkek egemen sistemle savaşan Amazonların tersine, kadın, dişi olmasına rağmen, erkekliğin bütün özelliklerini kendinde toplamış, eril düzenin söylemini benimsemiştir. Esmen'yle olan savaşı, güzelliğinin doruğundaki üretken Afrodite'le, menopoza sonrası kadın kimliğini temsil eden, artık güzelliği ve üretkenliği (doğurganlığı) kalmayan Hera'nın çatışması gibidir.

Esmе Aphrodite'tir. Paglia'ya göre, "Afrodita [Aphrodite] ve Hermes, Olympos tanrılarının kitonyan özelliklerinden tedrici arınmayı temsil ederler...[Aphrodite] kitonyanla olan bağlarından arınmış Furia'dır" (Paglia 95). O, Athena gibi savaşın tanrıçası değildir. O aşk ve güzelliğin tanrıçasıdır. Ama ilk ortaya çıkışı, Paglia'nın da belirttiği gibi daha çok analık özelliğiyledir. "Kudretli ve tam anlamıyla bir Ana olarak ortaya çıkan Afrodit[Aphrodite], antikitenin son dönemlerinde dönemin aşırı duygusal edebiyat anlayışında aşkın ve güzelliğin bir simgesine dönüştü" (Paglia 95). Homeros'un İlyada adlı eserine konu olan Troya savaşında yaralanınca Zeus şöyle avutur onu:

(...) çağırdı yanına altın Aphrodite'yi, dedi ki:

"Cenk işleri sana vergi değil, yavrum,

Sen evliliğin gönül açan işlerine ver kendini,

Çevik Ares'le Athena uğraşacak savaşta. (Homeros V.370)

Film boyunca görürüz ki, Esmе'nin de, savaşkan kayınvalidesi mücadelesinde onun gibi öfkeli bir tarzı yoktur. O güzelliği ve sessiz direnişiyle yer almaktadır bu kavgada. Aşk ve güzelliğin yanı sıra, doğurganlığın ve bereketin de tanrıçasıdır Aphrodite. Ana Tanrıça'nın doğurganlığını, bereketini sürdürmesinin yolu ise "kutsal düğün" den geçer. Onun, ilkbaharda yaptığı kutsal düğününün amacı, doğurganlığı ve bereketi garantilemektir. Tanrıçanın bu düğün için seçtiği kişi kahramanıdır. Nevzat Kaya'nın da vurguladığı gibi, baharı temsil eden gençler, yüce ananın tebasıdır. "Onlar, onun kölesi ve malıdır, çünkü onun doğurduğu oğullarıdır. Bunun bir sonucu olarak da, ana tanrıçanın elçileri ve rahipleri hadımlardır. Sevmek, ölmek ve iğdiş edilmek onun için aynı şeydir" (Kaya 220). Aphrodite'in kahramanı Adonis; Kybelle'nin Attis; İshar'ın

Tammuz: İsis'in ise Osiris'dir. Kahramanıyla evlenen bakire genç tanrıça, bu evlilikle ona kutsal kral payesi verir. Bu evlilikle birlikte, "toprak ve denize bereket taşınır." Kış mevsiminde ise, bakire genç tanrıça, yaşlı ana tanrıça'ya dönüşür ve evlenip kutsal kral payesi verdiği kahramanını öldürür. Ana tanrıçayla birleşerek bereket ve bolluğu getiren kahramanın ölümü, doğanın da ölümü demektir. Ama ebedi bir ölüm değildir doğanın ölümü. İlkbaharda yeniden tomurcuklanır ve canlanır. Doğa döngüsel, ana tanrıça ölümsüz. Oysa onunla birleşen kahramanın görevi yalnızca anatanrıçayı döllemektir, görevi sona erdiğinde ölmeye mahkûmdur o. Paglia, Neumann'dan da alıntı yaparak bu durumu şöyle değerlendirir:

Yüce ananın ilk havarisi oğlu ve sevgilisidir; Yakın Doğu mistik dininin ölmekte olan tanrısıdır. Neumann, Attis, Adonis, Tamuz ve Osiris için şöyle der: "Onlar, onun tarafından sevilmiş, köleleştirilmiş, gömülmüş ve ağılatılmıştır, yeniden doğuşları da onun rahminden olacaktır... Erkeklik, doğanın sonsuz döngüsüne kapılmış bir gölgedir yalnızca. Genç erkek tanrılar "yüce ananın fallik arkadaşları, kraliçe arıya hizmet eden erkek arılardır ve dölleme görevlerini yerine getirir getirmez öldürülürler... Ana sevgisi kucakladığı her şeyi boğar. (Paglia 63)

Kendisini kaçırıp ve dölleyen kocası Halil'le birlikte – ki, filme konu olan romandaki betimlemesiyle, beyaz saçlı, sakallıdır, bu haliyle genç ve güzel annesi Esm'e'ye hiç yakışmamaktadır oğlu Hasan'ın bakışıyla – Esm'e'nin genç, yakışıklı kahramanı olmaya aday, seçilmiş Abbas da ölür filmde. Oysa Esm'e'ye olan aşkı o kadar büyüktür ki, onun için öldürmeyi bile göze almıştır. Bu aşkı ve gözü pekliği tüm çevrede nam salmıştır.

Nevzat Kaya'nın deyimiyle "Anaerkil eros olarak seçilmesi" onun ölümünü engellemez, çünkü film, filme konu olan roman, ataerkil düzenin hâkim olduğu topraklarda geçmektedir. Kahraman Abbas, güzeller güzeli Esm'e ve içinde buldukları sosyal yapı (219). Eski anaerkil toplumun simgesi anatanrıça Esm'e, onu dölleyecek olan, ataerkil kahraman Abbas... Anatanrıça'nın döllemek için hiçbir engeli yok gibi görünmektedir. Yine, Nevzat Kaya'nın deyişleriyle, eski anaerkil ve genç babaerkil düzenler burada olduğu kadar hiçbir yerde örtüşmemişlerdir. Ama Abbas'ın Halil'i vurduktan sonra öldürülmesiyle "mitsel anaerkil şablon bir kırılma yaşar" (219).

"Oresteia" Üçlemesi'nde Erinys'lerin Orestes'i suçlarken savundukları anaerkil yasalara göre, Esm'e'nin yaşlı kocası Halil'in ölümü, yani işlenen cinayet meşrudur. Çünkü Esm'e'nin – ki Esm'e öldürmemiştir Halil'i – kocasıyla aralarında bir kan bağı yoktur. Anayanlı yasaya göre de ölümüne neden olanların ya da öldürülenlerin cezalandırılması gerekmez. Ama olay ataerkil yasaların hâkim olduğu bir Anadolu köyünde, Anavarza'da geçmektedir. Burada, anayanlı yasalar değil, baba hakkının ön planda tutulduğu ataerkil yasalar geçerlidir.

Esm'e sessiz bir biçimde ölümünü beklemektedir, oğlu Hasan'ın köyün onu öldürmesi konusunda kışkırtmalarına sonuna kadar karşı koyamayacağını bilincindedir. Ne var ki, kurtuluşu anlamına gelen, kendi köyüne gitmeyi de tercih etmez. Çünkü köyüne tek başına, oğlu Hasansız gidecektir. Ne taliplerini kabul eder, ne de oğlu Hasan'ı bırakıp köyüne döner. Hasan'ın bir daha göremeyeceği düşüncesi korkutmaktadır onu. Başka talipleri de kabul etmeyen Esm'e'nin bu tutumunu, Nevzat Kaya'nın ifadesiyle, mitolojik açıdan şöyle okumak mümkündür: "Abbas'ın öldürülmesi

üzerine, Esmey, geleceğin kahramanı olarak sadece oğlu Hasan'ı düşünüyordu. Bu da, Hasan'dan uzak bir fikir değildi" (219).

Anatanrıça'nın ilk ortaya çıkışında, erkek ve kadın arasındaki ilk ilişkinin, anatanrıça ile doğurduğu oğul arasında olduğu belirtilir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Gaia, yani toprak, oğlu Uranus tarafından hamile bırakılmıştır. Bu birleşmeden de bütün bir kosmos oluşmuştur. Burada, filmde, ya da filme konu olan romanda da enestin önemli rol oynadığını görürüz. Esmey'nin Hasan'ı bırakıp gidememesi gibi, Hasan'ın da annesine karşı karışık duyguları vardır. Hem onunla köyden kaçıp dayılarının yanına sığınmayı ister, hem de annesinin kendisini – erkekliğini – yok edeceğinden korkarak ondan kaçır. Babasının ölümünden sonra yüzüne bakamaz anasının. Hasan'ın korktuğu ve bakamadığı şeylerden biri de, filme konu olan romanda sözü edilen keskin traş bıçaklarıdır. "Böylece traş bıçağı ve Esmey özdeşleştiriliyor" (219).

Mitolojik açıdan bakıldığında, baharda kahramanıyla evlenen ana tanrıça, kış gelince, yani doğanın ölümüyle birlikte, yeniden güç kazansın ve bahar geldiğinde anatanrıçayı dölleyecek güce ulaşsın diye kahramanını da öldürür. Kahramanın gücüne baharda ihtiyaç vardır. Kışın ise onun gücü hiçbir işe yaramıyor ve yaşlı kahramanın baharda güçlü bir çıkış yapması beklenemez. Bu yüzden anatanrıça tarafından öldürölmek, erkekliğine son verilmek zorundadır. Nevzat Kaya'nın da vurguladığı gibi " Bu gerçek sembolik olarak yenilgisini sünnette (hadım edilmekte) buluyor. Bereket tanrıçalarının piskoposunun tamamen sünnet edildiğı resmediliyor" (220). Esmey ve traş

bıçağı eşleşmesinde, traş bıçağı, sünnetin, hadım edilmenin aracı. Bunu yapacak olan ise anatanrıça. Hadım, erkeği dişi haline getiriyor, erkeklik gücünü elinden alıyor.

Filmde, Halil'in annesi tarafından 'yılan' olarak adlandırılır Esmе. Yine, kocası Halil de öldürüldükten sonra sık sık yılan olarak görünür ya da yılan olarak görüldüğü şeklinde mitler dolaşır ortalıkta. Kitaba, filme adını veren de budur: *Yılanı Öldürseler* Yılan, mitolojinin önemli motiflerinden biridir. Yaratılıştaki Havva'nın suç ortağıdır. Onu ayartan şeytan konumundadır. Mitolojiye göre yaratılan ilk kadın olan Lilid, Havva'yı yasak elmayı yemeye teşvik ettiği için cezalandırılır ve yılanı çevrilir. Yine, Paglia'nın vurguladığı mitolojik söyleme göre" yılan Havva'nın dışında değil, içindedir. Kadın aynı zamanda bahçe ve yilandır" (Paglia 23). Bu yılanı dizginleyecek, yola getirecek, bahçeyi işleyecek olan ise erkektir. Filmde, Esmе'yi kaçırarak onun tarlasını sürüp tohum atan ve Hasan'ın doğumuyla onu ehlileştiren Halil'dir.

2.2. Halil: Baba Katli (Agamemnon) :

Bachofen, anayanlı sistemin, babayanlı sistemden önce geldiğini söyleyerek, geçmişte insanların evlilik bağına tanımlarken “Patrimonium (baba-evliliği, atayanlı kalıt)” değil, “matrimonium” sözcüğünü kullandığını söyler. Yine, Antik Roma dönemi komedyacı yazarlarından Plautus’un, materfamilias sözcüğünü birçok kez kullanmasına rağmen, paterfamilias’ı bir kez bile ağzına almadığını belirtir. Bunu da, babayanlılığın sonradan ortaya çıkan bir kavram olmasına bağlar. Paulus’tan yaptığı alıntıyla da ananın kesinliğini vurgular:

Baba sözcüğü hep tüzel bir uydurma, anaysa bedensel bir olgu olarak kalmıştır. Paulus şöyle der “ kim tarafından gebe bırakıldığı açık olmasa da ana hep bellidir, öte yandan baba, adı yalnız evlilik belgesinde geçen kişidir... Paulus’un da öne sürdüğü gibi anaerki natura verum’dur (doğa doğrusudur), oysa baba yalnız iure civili’de (yurttaşlık yasasında) vardır.

(Bachofen 163)

Bachofen, çocuğun sevgisinin öncelikle annesine yönelik olmasını da bu doğa doğrusuna bağlar. Yine Menander’in bir sözünden alıntı yapar: “...ana çocuğunu babadan daha çok sever, çünkü ana, çocuğun kendisinin olduğunu bilir, babaysa öyle olduğunu sanır” (163).

Yılanı Öldürseler filminde, Hasan’ın babası Halil’i çok az görürüz. Abbas’ın geri döndüğü sahnede, sofrada, karısı Esmeye bir tarla aldığını, o tarlayı Esmenin üzerine yapacağını söylerken, yine bir sofrada, yemek esnasında vurulduğu zaman ve filmin geriye dönüşlerinde Esmeyi kaçırp ona zorla sahip olurken. Filmde yer almayan, ancak

filmin uyarlandığı eserde yer alan Hasan'ın annesinin güzelliğini seyrederken babasına dair bir gözlemi yer alır: “Anası avluda gidip geliyordu. Dünya güzeliydi. Gençikti. Küçük bir kız çocuğuna benziyordu. Babası çok yaşlıydı, saçı sakalı aktı, şimdi olduğu gibi anımsıyor babasını” (Kemal 10).

Baba uzaktır Hasan'dan. Annesiyle kurduğu duygusal alışverişin aksine, babası hep masal kahramanı gibi uzakta olmuştur ona. Bachofen bunun nedenini şöyle açıklar:

Ananın çocukla bağı özdeksel bir ilişkiye, duygu alışverişine dayalıdır, bu hep doğal bir doğru olarak kalmıştır. Ama can veren kişi olarak baba bütünüyle farklı bir durum sergiler. Çocukla göze görünür bir ilişkiye girmediği için, karı-koca ilişkisinde bile, belirli bir masal kişiliğini üzerinden atamaz. (Bachofen 138)

Babasının öldürülmesi, bu masal kahramanlığının başkaları tarafından dile getirilmesinin de yolunu açar. Büyük ana ve köylüler tarafından, Halil'in ne kadar yiğit bir kişi olduğu anlatılır.

İlyada adlı eserde, savaşa neden olan Helene, Priamos'un, kim olduğunu merak ederek sorduğu eniştesi Agamemnon'dan bahsederken şöyle der:

Atreusoğlu gücü yaygın Agamemnon'dur bu adam,
hem iyi bir kral, hem güçlü bir cenkçi. (Homer 120)

Bu güçlü ve cenkçi kralı, yine *İlyada* adlı eserde, Troya savaşına katılan Akhilleus'la aralarında geçen kavgalar nedeniyle de tanırız. *Mitoloji Sözlüğü*'nde Azra Erhat şöyle anlatır Agamemnon'u: “... ve bu kavgada krallar kralının tutumu, karakteri ve kişiliği bütün açıklığıyla ortaya serilir. Agamemnon kraldır ve her kral gibi kendi çıkarını, istek

ve buyruklarını emrindeki insanlarınkinden üstün görmekte ve bu inanışa göre davranmaktadır” (Erhat 14). Emrinde olan Akhilleus şöyle der Agamemnon’un bu kadar kendi çıkarını düşünmesine: “ ey doymak bilmez adam... seni gidi edepsiz, çıkarına düşkün yürek... seni şarap fıçısı, seni it gözlü, seni geyik yürekli... halkını kemiren bir kralsın sen” (14). Bu özelliklerine rağmen, “...krallar kralıdır, her biri bir bölgenin yönetimini elinde tutan birçok derebeylerinin başında, onları ordularıyla birlikte yöneten başkomutandır” (13).

Halil de – filmde çok az sahnede görünse de – evin en büyük oğlu, ataerkil sisteme göre evin direği, soyun devam ettiricisi, ailenin sözü dinlenen, diğerleri üzerinde de etkisi olan kişisidir. Evin en büyük oğlu olması nedeniyle, büyük ana onun yanında kalmaktadır. Oğluna da çok düşkündür. Halil öldürüldükten sonra dağlara taşlara haykırır acısını: “Anayım ben, ben anayım...” Büyük ana, acısını herkes anlasın, herkes aynı acıyı yaşasın ister. Yaşasın ki oğlunun öcü alınsın. Ama ne diğer oğulları, ne de akrabaları alırlar öcünü. Geriye bir tek torunu Hasan kalır. Hasan’ı babasının öldürüldüğü sahnede, donmuş kalmış bir halde babasına bakarken izleriz. Daha sonra, o güne dair, babasının yüzüstü sofraya kapanmış kanlı halini, dışarıda vızıldayan kurşun seslerini, bir de o gün sofrada olan bulgur pilavının görüntüsünü hatırlar. Babasının ölümü üzerine ona dair anlatılan hikâyeler de bir masal gibi gelir ona zaman zaman. Bazısına da – anlatanı çileden çıkaracak kadar – güler geçer. Aslında babasının ölmesine üzülmemiş gibidir. Ya da daha ölümün ne olduğunu bilemeyecek, kavrayamayacak bir yaştaadır. Büyük ana ve köylüler tarafından cinnet durumuna getirilecek kadar babasının hortladığına dair hikâyeler anlatılmasa, belki de annesini öldürmeyecek, babadan

yalnızca bir-kaç görüntü kalacaktır sonra ki günlerinde. Bachofen, çocukla baba arasındaki bu uzaklığı şöyle belirtir:

Çocukla baba arasındaki yakın ilişki, oğlun babası için özveride bulunması, bütün yersel varlıkların içine eş oranda işleyen şu gizemli güçten, ana sevgisinden çok daha ileri bir törel gelişim gerektirir. Baba sevgisi daha geç ortaya çıkar. Bütün ekinlerin her erdemin, varoluşun her soylu yanının kökeninde yatan ilişki, anayla çocuk arasında olandır; bu şiddet dünyasında, sevgi, birlik ve barışın kutsal ilkesi olarak etkisini gösterir. (Bachofen 107)

Ama ataerkinin sürmesi için, babanın yüceltilmesi gereklidir. Bu yüceltme söylemi de tamamen ataerkil dilin oluşturduğu, kadını dışlayan, ötekileştiren, hiç sayan bir söylemdir. Erkeğin 'yiğitliği' ise tamamen kadınla olan ilişkisinin dışında yaptıklarından ona biçilen bir payedir. Yoksa anayanlı bir bakış açısıyla değerlendirdiğimizde, Halil'in Esmeyi onun rızası olmadan, Abbas'a sevdalı olduğunu bile bile kaçırmaması, ona zorla sahip olması bağışlanabilir bir suç değildir. O, kutsal tanrıçanın dölyatağına girmekle aslında daha baştan ölümü hak etmiştir. Çünkü Paglia'nın deyimiyle, "Döl yatağı, girişi kapatılmış kutsal mekânların en kutsalıdır" (Paglia 35). Ama Halil'in Esmeye üzerinde hâkim olmasının tek yolu da ona cinsel açıdan sahip olmasıdır. Akal, bu iktidar şeklini şöyle vurgular:

Cinsel ilişki, sosyal açıdan, erkek hâkimiyetini kanıtlama yollarından biridir ve belki de bu yüzden, erkekler için bir kadını cinsel açıdan elde etmek önem taşır; bilinç-altında, penisi yok edebilecek dişli bir vajina

korkusuyla bezenmiş, tarihi bir meydan okuma ve altetme hazzıyla. (Akal 228)

Ki, burada olay cinsel ilişki ötesinde, Esmen'in rızası dışında, zorla gerçekleştirildiği için tecavüzdür aslında. Yine Akal'ın deyimiyle " ...tecavüz, tabii dürtülerin sonucu olmaktan çok, erkek üstünlüğünün kültürel düzlemde kabul ettirilmesinin çizgisi yolu"dur" (273).

Bu bilgiler ışığında, anaerkil pencereden bakıldığında Halil'in ölümü meşrudur. "Oresteia" Üçlemesi'nde de Erinys'lerin Orestes'i suçlama noktalarından biridir bu. Klytaimnestra'nın Agamemnon'u öldürmesinden dolayı suçlu olduğu fikrine katılmazlar, çünkü onun kocası ile arasında kan bağı yoktur, dolayısıyla bu cinayet meşrudur. Ama Orestes'le annesi arasında – onu doğuran, can veren, bakan, besleyen- kan bağı vardır ve Orestes bu kan bağına rağmen annesini öldürdüğü için suçludur. Esmen de Anavarza'da kocasının ölümünden dolayı suçlanır, çünkü orada babalık hakkı yasası vardır. Halil'in yiğitliği övülürken, Esmen'yi zorla kaçırmasının sözü bile edilmez. Bu da, kadına verilen değeri ve bir erkeğin toplum tarafından övülürken ya da değerli olduğu vurgulanırken, ölçütlerin kadınla olan ilişkisinin ne kadar dışında olduğunu gösterir. Oysa Aliye Rona'nın da filmde sık sık dile getirdiği gibi "anadır o", çocuğun en doğal haliyle ilk bağlarını kurduğu. Baba ise, Bachofen'in da ifade ettiği gibi, "çocuğa yalnız anası aracılığıyla bağlandığı için, hep yabancı bir güç olarak boy gösterir" (Bachofen 138).

Üçlemede, Agamemnon'un da oğlu Orestes'le ya da Orestes'in babasıyla ilişkisine dair bir ayrıntı yer almaz. Orestes, babasının öldürülmesinin öcünü almıştır, çünkü annesi, babasının iktidarını elinden almış, kendine bir âşık bulmuş, bilgisi, davranışları

ve eril dili kullanarak erki ele geçirmesiyle bir kadın olarak ataerkil yasalara aykırı davranmıştır. Ayrıca, babayanlı ilkeye göre, soyun devamını sağlayacak olan, yüce erk sahibi, evin koruyucusu erkektir, öyleyse bu erkeğin öldürülmesi de suçtur ve bu suç cezasız kalmamalıdır. Özellikle de bu cinayet bir kadın elinden ya da yüzünden işleniyor ve o kadın da erkeğin sahip olduğu erki ele geçirmeye çalışıyorsa.

“Eumenidler”de, verdiği oyla eşit olan oy sayısını bozan ve durumu Orestes’in lehine çeviren Athena oyunu kullanırken şunları söyler:

Burada son kararı vermek benim görevim.

Orestes için kullanıyorum oyumu.

Yoktu hiçbir yerde beni doğuran bir ana,

ama evliliğe gelince erkeklere yandaşım ben

bütün yüreğimle ve yanındayım babamın kesinlikle.

Böyle bir durumda öldürdüyse kadın kocasını, efendisini

evin, bence yoktur önemi onun da ölmesinin. Ve

eğer eşitse öbür oylar Orestes kazanır o zaman. (Bachofen 193)

Halil’in ölümünden sonra, Esmen evin yönetimi eline alır, büyük ananın deyimiyle oğlunun mallarının üstüne konar, onun emeğinin – ataerkinin – ürünü olan mallar üzerinde hak iddia eder. Tıpkı bir erkek gibi kocasının mallarına sahip çıkar, oğluyla birlikte bu düzeni sürdüreceğini söyler. Boyun eğip gitmek ya da kendini öldürmek yerine direnmesi, onun öldürülmesini de ataerkil sistemin kurallarına göre haklı hale getirir. Oysa Klytaimnestra ile karşılaştığımızda Esmen’yi masum buluruz, çünkü onun gibi kocasını tuzağa düşürmemiştir. Thomson, mitolojide, Agamemnon’un yazgısının,

avcı ağı figürüyle gösterildiğini belirtmektedir: “Önce Troya kentinin üzerine atılmıştır bu ağ, sonra da onun aşırı varlığının bir simgesi olarak felaket getirici bir giysi olmuştur, o giysi içinde tuzağa düşürülmüş ve hançerlenmiştir” (Thomson 278). Karısı Klytaimnestra’nın Troya Savaşı’ndan dönen kocası Agamemnon’u öldürmek için anayanlı ilkeye göre haklı sebepleri vardır. Bu sebeplerin en başta geleni de, Agamemnon’un Troya Savaşı’na çıkarken, tanrılara kızı İphigeneia’yı kurban etmesidir. Ama ataerkil sistem için Klytaimnestra’nın bu gerekçesinin hiçbir önemi yoktur ve kocasını öldürdüğü için cezalandırılması gerekmektedir. Bu cezayı ise, yine ataerkil sistemi göre, soyun devam ettiricisi olan Agamemnon’un oğlu Orestes verir, annesini öldürür. Tıpkı, ondan 2500 yılı sonra Anadolu’nun bir köyünde, Anavarza’da Hasan’ın annesi Esmeyi öldürmesi gibi.

2.3. Bildungsheld Hasan: Anaerkiden Ataerkiye

Erkek olmak için annesini terk eden her oğlan

Apollonikliği Dionysos'a karşı çevirir.

Camille Paglia

Ataerkil toplumlarda özne olabilmemiz için annenin bedenini terk etmek zorunda olduğumuz konusuna vurgu yapar Kristeva *Korkunun Güçleri* adlı kitabında. (26-27) *Yılanı Öldürseler* filminin ana kahramanlarından Hasan da, annenin bedenini reddetmenin yolunu onu öldürmekte bulur. Çünkü annesinin bedenine bağımlılığı onun birey olması yolunda önemli engellerden biridir. Hasan, annesi Esmeyi öldürmekle bu bağımlılıktan kurtulmuş, ataerkil sistemin sürmesine katkıda bulunmuştur. Bu kararı vermesi ise hiç de kolay olmamıştır, çünkü Durudoğan'ın Freud'la ilgili yorumunda da vurguladığı gibi: "Freud'a göre anne, çocuğun sevgisini yönelttiği ilk objedir. Bakım ve beslenme ihtiyaçları anne tarafından karşılanan çocuk annesine bağımlıdır ve bu da sevgisinin odağının annesi olmasının sebebidir" (Durudoğan 53). Mitolojinin de en büyük derdi annedir, en eski motifler de bile yer alan bir figürdür anne. Özellikle de arkaik dönemlerde doğayla, doğanın güçleriyle özdeşleştirilir.

Filmin hemen başlarında, Hasan'ı da doğa'da görürüz. Doğayla henüz bir problemi yoktur o sahnelerde. Doğa onun için bir cennet bahçesi gibidir adeta. Annesi büyük tanrıça Esmeyle özdeşleşen bir cennet bahçesi. Güzeldir annesi, hem de çok güzel. Annesini izler, annesine bakar Hasan sık sık hayranlıkla. Onun hem oğlu, hem sevgilisi gibidir. "ilk cinsel güdümüzü annemize yöneltmek belki de hepimizin kaderidir"

diyen Freud'u doğrularcasına tutkundur annesine. Mitsel açıdan, O hem oğul, hem de Tanrıça Esmenin aşığıdır. Kristeva'nın deyişiyile:

Psikanaliz, nesneden söz ettiğinde, bu nesne Oedipuscu üçgende olduğu haliyle arzu nesnesidir. Bu figür uyarınca, baba yasanın taşıyıcısı, anneyse nesnenin ilk örneğidir. Yalnızca hayatta kalmayı sağlayan gereksinimler değil, aynı zamanda mimetik ilk eğilimler de anneye doğru yöneltilir. Anne, öteki nesnedir, benim özne varlığımı garanti eden bir nesnedir. Anne, arzulayan ve anlamlandırılabilir ilk nesnemdir benim. (Kristeva 53)

Anavarza'nın hemen dışındaki alan, doğa ananın güzellikleriyle birlikte vahşi elemanlarını da barındırır. Uçurum, kayalıklar tamamen kültürden uzak olan alanlardır. Kültürden, kültürün yarattıklarından uzaklaşan Hasan bu alanlarda geçirir vaktini. Doğa onun tüm sıkıntılardan uzaklaşmak için sığındığı bir yer – anne kucağı gibi – hem de, üzerinde gücünü gösterdiğinde, ona egemen olduğunda erkekliğini kanıtladığı bir yerdir.

Filmin başlarında annesiyle olan ilişkisinin, annesine bakışının filmin ilerleyen sahnelerinden farklı olduğunu görürüz. Onu doğuran, bakan, besleyen, seven, hep yanında olan iyi tanrıça (Demeter, İsis, Meryem gibi örneğin) iken, babası öldükten – annesinin aşığı öldürdükten – sonra, her ne kadar annesi hakkında anlatılanların gerçek olduğu konusunda kuşkuları olsa da, annesine bakışı değişmeye başlar. Onun yüzüne bakamaz, onunla konuşamaz olur. Filmin sonlarına doğru, o, erkekleri yatağına alan, babasının onurunu ayaklar altına alan, güzelliğini erkekleri etkilemek için kullanan bir

“Saray Yosması”dır artık. Her ne kadar kocası ölse de, daha o sağken aşığıyla buluştuğu, evlilik kurumunun onurunu zedelediği için öldürülmeyi hak etmiştir. Tıpkı oğlu tarafından babasının onurunu kurtarmak için öldürülen Klytaimnestra gibi. Hasan’ın annesine yönelik düşüncelerindeki bu değişim, doğayla, doğanın elemanlarıyla olan iletişimi de etkiler. Bir yandan onu sığınacak bir yer olarak görürken, bir yandan da doğada yer alan canlılara zarar vermekten de geri durmamaktadır. Dionizyak ve Apollonik yanının çatışmasını, doğayı alt etmeyi isteyen kültür (ama yine dionizyak dürtülerle onu harekete geçiren) ile doğaya koşması... Hasan’ın doğaya karşı acımasızlığı, annesini öldürmesi için yapılan baskılarla daha da artar. Kartal yuvalarına zarar verir, karıncaları ezer, kuşların yumurtalarını kırar. Kuşlar, doğanın vahşi canlılarıdır. Hasanın yaptığı bir anlamda, “Kitonyan dünyanın sisin içinden çıkan davetsiz misafirleri”(Paglia 62) egemenliğine almak isteğidir aslında. “Apollon canlıları, sanatın ya da derin düşünsel faaliyetlerin nesnelere olarak dondurur.” der Paglia. Doğanın vahşiliğini silahla engellemeye, belki de içindeki anneyi öldürmeye çalışmaktadır Hasan.

Filmde, doğadaki canlılara zarar vermek için doğrulttuğu ve patlayan tüfek, annesini öldürsün diye- çünkü o büyük anayı huzursuz etmeli, aşağılamalı – amcası tarafından hediye edilen, phallusu simgeleyen bir semboldür aslında. Ama annedir öldürmeye çalıştığı. Bir evlat için en zor kararlardan birisidir annesine zarar vermek. Bu yüzden film – aynı zamanda filme konu olan kitap – boyunca gel-gitler yaşar Hasan. Doğaya çıktığında hem doğaya zarar verir, hem de uçurumun kıyısında tehlikeli yürüyüşler yaparak kendini ona teslim etmek ister adeta. Hem ona karşı, hem de onun

egemenliğinde gibidir. Uçuruma atlayıp onun gücüne teslim etmek kendini ya da onun sonsuzluğundan, korkunçluğundan korunmak için oradan kaçmak... Hep ikilem içindedir Hasan. Annesinden kurtulmak ya da annesiyle birlikte kaçıp tamamen onun egemenliğine girmek... Anasoğlu akrabalık ilişkisi ile babasoğlu akrabalık ilişkisi arasında sıkışıp kalır. Bir yanda annesini öldürmek için onu sürekli kışkırtan ya da aldıkları hediyeler ile onu şımartarak bu yöne doğru kaymasını isteyen amcaları, büyük anası, diğer yanda tanımasa bile duyduklarından çok yiğit olduklarını öğrendiği dayıları. Belki dayılarına ulaşsa annesini öldürmek zorunda kalmayacak ve onlardan yardım isteyecek ama bunu da gerçekleştiremez. Babasoğlu yani ataerkil sistemin dayatmasına karşı koyamaz ve annesini öldürme düşüncesi kafasında daha fazla yer almaya başlar. Bu kararı kesinleştiren son nokta da, her ne kadar annesinin onu köyde bırakıp başka bir yere gidemeyeceğini bilse de, annesinin başka erkekle evleneceği, başka erkeklerle birlikte olduğu düşüncesi olur. Onu besleyen, büyüten, hiç yanından ayırmayan annesi, başka bir erkek için onu reddedecek, bırakıp gidecektir. Oysa en yakın arkadaşıdır o. Babasını kaybettikten sonra – öncesinde de öyledir – bir annesi kalmıştır en yakınında olan. Bu da çelişkidir bir erkek için. Çünkü bir erkeğin yetişkinliği anneye olan bağı koparmasıyla gerçekleşir ancak. Hasan'ın bir karar vermesi gerekmektedir: Ömrü boyunca annesinin oğlu olarak mı kalacaktır - ki köylüler annesini aşağılarken, onu da annesinin oğlu olmakla itham ederler- yoksa annesinden kurtulup yetişkin bir erkek olarak mı yaşamını sürdürecektir?

Hasan için erkekliliğini ispat etmesinin yolu, anneyi öldürmektir. Geldiği noktada anneyi öldürmesi onun için erginlik töreni gibidir. Böylece, erkekliliğe adım atacak,

kendini kanıtlayacaktır. Ama bir yandan anneyi kaybetmek demek, ölümsüzlüğü kaybetmek demektir. Sonunda duyguları değil, aklı, yani Apollon'un diskuru hâkim gelir ve annesini öldürür. Annesini öldürür ama annesinden kurtulmuş olur mu? Filmde yoktur ama filme konu olan kitapta anlatılanlar biliriz ki, Hasan bir daha asla eski Hasan olmaz. Bir değişim geçirir, meczup gibi... Kimseyle konuşmayan, kimseyle iletişim kurmayan biri olur. En yakın arkadaşını kaybetmiştir çünkü. "Bir erkeğin en yakın arkadaşı annesidir" der Norman Bates, "Psycho" filminde. Ama babası öldükten sonra, o da, başka erkekle birlikte olan annesini öldürmüştür. Filmin sonunda bu cinayetin onun aklını da aldığını görürüz. Anne katiliği onmaz bir yara açar evlatta.

Yılanı Öldürseler filmi, Hasan'ın annesini öldürüş sahnesiyle biter ama filme konu olan Yaşar Kemal'in *Yılanı Öldürseler* adlı eserinde, Hasan'ın hapse girdiğini, hapisten çıktıktan sonra da, kurallarına göre hareket ettiği ataerkil sistemin gereklerini yerine getirmeye devam ettiğini öğreniriz. Ama içinde yer aldığı sisteminden memnuniyetsizliğini dile getirmektedir bir yandan: "Çukurova insanları gittikçe zalim, kötü, sevgisiz oluyorlarmış... Dost diyecek hiç dost kalmamış. Herkes herkesin gözünü oyuyormuş, beş kuruşa insan babasını öldürürmüş" (Kemal 102). Belki düzen eski düzendir, insanlar eski insanlardır ama Hasan'ın şikâyetçi olduğu bugünden çok, geçmiş günlere duyduğu özlemdir bunları söyleten. Bachofen bu özleme yaşatan duyguyu şöyle vurgular:

Tinselden çok bedensel olarak gelişen, anasının yanında yaşayarak olgunluk çağına erişen, tarımsal yaşamın dinginliğiyle bolluğunun tadını çıkararak sonsuza dek kendine bağımlı oğluna sevgi dolu sonsuz özenini

yağdıran egemen anayla, Hesiodos'un dünyasını şimdi ne denli doğal buluruz; bu durum, hep anaların egemenliğinde yaşanan yitik mutluluk tanımlarına, onlarla birlikte yeryüzünden barışın da silinip gittiği ilk kadın soyuna ne kadar benzer. (Bachofen 109)

Evlenmiş, çocukları olmuştur. Ekonomik durumu da yerindedir. "Bilmem kaç dönüm tarlası"nda, kültürün icadı aletlerle, doğayı ıslah etmeye devam etmektedir. Oysa filmde yer almayan, kitabın son cümlesi, onun doğadan kopmasına rağmen, nasıl bir doğaya dönme özlemi içinde olduğunu özetler adeta: "Baharda portakal çiçekleri öyle bir kokarmış ki kokularından insan sarhoş olurmuş" (Kemal 102). Ne akılcılığı, ne mal-mülkü, ne de fiziksel başarısı kurtaramamıştır onu anne boyunduruğundan. "Anneyi, erkekleri bir yaşam boyu, ama yalnızca rasyonellik ve fiziksel başarıya sığınarak kaçabilecekleri cinsel kaygıya mahkûm eden ezici bir güç olarak görüyorum" der Paglia (Paglia 10).

3. MOTİFLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

Ataerkil bir düzene ait olan *Yılanı Öldürseler* adlı filmde bu yanıyla her şey nettir, suç, suçlu, ceza bellidir. Oysa anaerkillikten ataerkilliğe geçişi anlatan "*Oresteia*" *Üçlemesi'nde*, Orestes'in annesini öldürmesiyle bu kavramlar yeniden ele alınır ve neyin suç olduğu, kimin suçlu sayılması gerektiği ve nasıl cezalandırılacağı konuları mahkeme önünde sorgulanmaya başlar. Bir geçiş dönemini anlatmaktadır Üçleme. Atina'daki değişimi gözler önüne sermektedir. Bu değişimle belirlenen yeni Atina yasasıyla, bilen, eyleyen, şekil veren aktif erkek, kadını, içinde çocuğun gelişmesi için gerekli bir tarlaya, adının devamını sağlayacağı bir araca indirger. Halil'in annesi için de Esmeye aynıdır. Oğlunun tohumunu taşıyan tarlanın, oğlu öldüğüne göre artık bir işlevi kalmamıştır. Bu yüzden öldürülmesinde bir sakınca yoktur, yılandır o başı ezilmesi gereken. Ki, Esmeye edilgen nesnedir aslında bu olaylarda. Kocasını onu zorla kaçırmış, ona zorla sahip olmuştur. O, arzulanan hep, arzulayan özne yanını ise sürekli bastırmak zorunda kalmıştır. Âşık olmuş ama aşkını yaşayamamıştır.

Her iki eserde de, ana karakterler Klytaimnestra ve Esmeye, kocaları dışında başka erkeklere âşıktırlar. Geçiş döneminde de olsa, Atina yasalarında da, Anadolu'nun töresinde de bu, cezalandırılması gereken bir suçtur. Bu ihanetle birlikte kocanın öldürülmesi ise, cezanın infazını kaçınılmaz hale getirir. Kadın, kutsal evlilik bağına ihanet etmiş, yanı sıra evin efendisinin, soyun sürdürücüsünün soy zincirinin kırılmasına neden olmuştur. İki eserde işlenen cinayetleri değerlendirecek olursak, birbirinden farklı yönleri olduğunu görürüz. Esmeye'nin kocası Halil'i öldüren sevgilisi

Abbas'tır. Oysa Agamemnon'u bizzat karısı Klytaimnestra öldürmüştür *Üçleme*'de. Esmen'in bu öldürme girişiminde hiçbir suçu yoktur, – güzelliği ve Abbas'ın ona olan sevdası dışında- kocasını öldürmek istememiştir hiçbir zaman. Klytaimnestra ise bizzat cinayeti planlayan ve sevgilisi Aigisthos'la birlikte eyleme geçirendir. O, aslında Troya seferine giderken tanrıları hoşnut etmek için kızı İphigeneia'yı kurban ettiği için kocası Agamemnon'a öfkeli, Esmen de öfkeli kocasına kendisini zorla kaçırdı diye, ama film boyunca bu öfkesinden kaynaklanan bir öç alma girişiminde hiç bulunmaz. Cinayetin sonuçları açısından değerlendirecek olursak, Antik dönemde işlenen bu cinayetin nedenini – Klytaimnestra'nın Agamemnon'u öldürmesini- bin yıllar sonra Anadolu topraklarında işlenen bir cinayetin – Abbas'ın Halil'ül öldürmesi- nedeninden daha masum bulmamız olasıdır.

Halil'in öldürülmesinden sonra, başta Halil'in annesi olmak üzere, bütün köy halkı Esmen'e cephe alır, Hasan'ın babasının öcünü alması konusunda işe koyulurlar. Bunu da daha çok koro halinde ya da tirad şeklindeki söylemleriyle dile getirirler. Orestes'i bu konuda yönlendiren ise, Zeus'un da bunu istediğini söyleyen Apollon'dur. Klytaimnestra, işlediği cinayetin üstünü erkiyle örterek, hiçbir şey olmamış, bu tanrıların karşı konulmaz isteği üzerine yapılmış bir eylemiş gibi devam eder iktidarına. O, öç tanrıçaları tarafından kuşatılmış değildir Esmen gibi. Tam tersine, Eumenidler'de onun öç tanrıçaları, anaerkinin savunucular Erinys'ler cezalandırılması için Orestes'i kuşatır. Bu kuşatmadan sonra da mahkeme kurulur ve "toplumun doğa karşısındaki savunması"ni izleriz mahkemede. Mahkeme sonunda, yeni düzenin ataerkil yasaları uygulanır ve bu düzenin hukuk kuralları, eski barbar dönemlere ait

anayanlı yasaya üstün gelir. Orestes'in annesi Klytaimnestra ve onun aşığı Aigisthos'u öldürmesi aklanır. Zeus, Odyssia'da bu cezanın haklılığını bütün tanrılara bildirmektedir:

Ne diye insanlar tanrılardan bilir birçok şeyi!
 Sanırlar bütün belalar bizden gelir,
 oysa kaderin dışında acı yığar başlarına
 kendi kendileri, kendi taşkınlıkları,
 Aigisthos da kadere karşı gelmedi mi,
 Atreusoğlunun asıl karısını almadı mı,
 yurduna dönen Agamemnon'u öldürmedi mi,
 oysa Aigisthos da biliyordu her şeyi,
 bir gün düşeceğini ölüm uçurumuna,
 önceden söylemişdik biz ona, Hermeias'ı gönderip,
 Argos'u öldüren keskin gözlü tanrıyı,
 öldürmesin onu, demiştik, karısını almasın.
 Orestes alacak Atreusoğlunun öcünü,
 özleyince, yurdunu, ergen çağında, demişti Hermeias.
 Ama kandıramadı onu Hermeias'ın iyi niyeti.
 Aigisthos da sonunda ettiğini buldu. (Homeros, Odyssieia 34)

"Oresteia" Üçlemesi'nde hukuk kurallarının üstün gelmesinin tersine, Yılanı Öldürseler'de, doğa güçleri hukuka üstün gelir. Esme, mitlerin aracılığıyla delirme noktasına getirilen oğlu Hasan tarafından öldürülür. "Oresteia" Üçlemesi'nde, ataerkil

düzenin savunucuları (Athena, Apollon) tarafından kurulan mahkeme, annesi Klytaimnestra'yı öldüren Orestes'i aklamak içindir. *Yılanı Öldürseler* filminde ise, tragedya korosu halinde hareket eden, kendiliğinden organize hale gelen büyük ana ve köylülerin başını çektiği arkaik mahkeme, önce Esme'yi yargılar ve ölüm cezası verir, sonra da bu cezanın infazı için Hasan'ı görevlendirir. Görev yerine getirildiğinde, Hasan annesi Esme'yi öldürdüğünde de, Orestes'i aklayan Apollon'un hukuk düzeninin, yani kültürün ürünü mahkemede yargılanır, suçlu bulunur ve cezasını çeker. Onun aklanması, yalnızca büyük anası ve köylü tarafından, daha cinayeti işlemeden gerçekleştirilmiştir. Ama modern hukuk yasaları suçlunun cezalandırılması üstüne inşa edilmiştir ve suçlu olan Hasan'ın da hukuk kurallarına göre cezalandırılması gerekmektedir. Apollon'un ataerkil düzeninin Erinys'lerin barbar yasalarını hiçe saymaları gibi, hukuk da, törenin gerektirdiği yasaları hiçe saymaktadır. Apollonik düzenin haklı gördüğü bir eylemden ötürü yine aynı düzenin hapisanesine girer Hasan. Babayanlı yasa, modern devletin (ki babadır o da) yasalarının üstünlüğüne takılmıştır.

Üçlemede Klytaimnestra, söz söyleyen, kurnaz, bilen, bildiğini eylemek için eril düzenin dilini ve yöntemlerini kullanmaktan çekinmeyen bir kadın tipidir. O, nesne değil, âşık edinen, iktidarını kuran bir öznedir. Âşıkları olması iki kadının ortak yönü olsa da, Esme, evlendikten sonra kocasına ihanet etmemiştir. Oysa Klytaimnestra, evliyken aşığıyla birlikte olmuş – ki Esme'nin ki gibi dillere destan bir aşktan çok ortak düşmana karşı bir işbirliği gibidir onların ilişkisi- aralarında engel olan kocası Agamemnon'u da, hem erkine, hem de aşkına engel olmasın diye öldürmüştür. Hatta yine engel olarak

gördüğü oğlu Orestes'i de, sözde eğitilmesi amacıyla yaşadığı yerden uzaklaştırmıştır. Üçlemenin "*Sunu Taşıyanlar*" adlı ikinci oyununda, Orestes kılık değiştirerek baba evine gelir. Annesi onu tanımaz ve kendisine Orestes'in öldüğünü söyleyen bu yabancıya inanır. Hatta bu ölüme çok üzüldüğünü söyler. Aslında kendisine ayak bağı olarak gördüğü oğlunun ölümüne içten içe sevinmiştir. Bunu, Orestes'in öldüğünü sanarak ağlayan dadısından öğreniriz:

evin halkı önünde üzülmüş gibi
yaptı kadın, ama gözlerinin içinde
kahkahalar attı, istediğinden daha
kolay oluyor her şey diye (Aiskhylos, "*Sunu Taşıyanlar*")

Esmeye, Abbas'ı sevmesine, Abbas ona karasevdağı olmasına rağmen, ne oğlunu bırakmayı düşünür, ne de kocasını öldürmeyi... Çünkü onun anneliği ağır basar, kendisini kaçırmak için gelen Abbas'a da bunun olamayacağını söyler. Kocasını öldürüldükten sonra da, sessiz direnişiyi izleriz onu filmde. Klytaimnestra'nın kavgacı, çokbilmiş, kurnaz kadın tipinin tersine, o yazgısına boyun eğmiş – ama doğru bildiklerini yapmaktan da geri durmayan – bir kadın tipi çizmektedir.

Klytaimnestra, gücün, bilginin, erkin peşindedir, bunları elde etmek için yukarıda da belirttiğimiz gibi, oğlunu bile kendinden uzaklaştırmakta bir sakınca görmez. Tragedya'da, Klytaimnestra, annelik vasıfları taşımayan bir tip olarak çizilir. Agamemnon'la olan evliliğinde de iyi bir eş değildir o dönemin kıstaslarına göre. Aslında, düzenin kendine yüklediği eş ve annelik görevlerini yerine getirmemekle ölümü hak etmiştir ataerkil sistem açısından. Oysa tüm yaşadıklarına, kendini bekleyen

sonu tahmin etmesine rağmen, Klytaimnestranın tersine Esmeye oğlundan vazgeçemez. O, eş ve anne olarak kadınlık görevlerini yerine getirmiştir ama yaşanan trajik olaydan dolayı 'ahlaki' suçlamalarla karşı karşıya kalmıştır. Bu trajediyle ilgili şunları vurgular

Kaya:

Yılanı Öldürseler'de, sadece karakter yapılanmasına bakılarak dahi, bu gerçek Anadolu vakası, romanın trajediliğini ortaya koyar. Bir yanda Halil'in annesi, Hasan'ın büyükannesi, oğulları ve köylülerle birlikte, Esmeye'nin ölümünü isteyen bir cephe oluşturmuşlardır. (Kaya 216)

"*Oresteia*" Üçlemesi'nde bu cepheyi biz üçlemenin son kitabı "Eumenidler"de görürüz. Orestes'in yargılanma sahnesinde Erinys'ler, Klytaimnestra'nın yani annenin, kadının tarafını tutarken, Apollon ve Athena Orestes'in yanında yer alırlar. Anne katlinin – kocasını, yani Orestes'in babasını öldürdüğü için – haklı olduğunu, çünkü çocuğun soyunu belirleyen, evin direği, efendisi olanın erkek olduğunu ileri sürerler. Günümüz Anadolu'sunda da durum farklı değildir. Özellikle erkek evlada sahip olma isteğinin temelinde soyun sürdürülmesi düşüncesi yatmaktadır. Yine, Agamemnon'un kızı İphigeneia'yı Troya seferine çıkarken kurban etmesi gibi, Anadolu'da da, kız çocukları 'töre' yasaları gereği öldürülmekte, bazen suçlu olup olmamaları bile sorgulanmamaktadır. Esmeye de aynı kadere kurban olmuştur aslında. Film boyunca güzelliğinin sık sık vurgulanması, tüm bu suçlamaların, tek bir nedenden, güzelliğinden kaynaklandığını düşündürür bize. "*Oresteia*" Üçlemesi'nde Klytaimnestra'nın akı, bilgisi, hırsı, kurnazlığı ön plana çıkarken, *Yılanı Öldürseler* filminde Esmeye'nin güzelliği bir de cesareti vurgulanır. Kocasının kardeşleri ve köylüler tarafından öldürülüp bir leş

gibi köyün meydanına atılan Abbas'ı götürüp gömecek, köylüler kendi kocasının tabutunu taşıırken, o da Abbas'ın mezarının başında duracak kadar cesurdur. Onunki bir başkaldırıdır aslında. Kavgacı değil ama istediğini yapacak kadar kararlıdır bu yanıyla. Oğlu Hasan'ın giderek kendisini öldürme noktasına geldiğini görmesine rağmen, çok sevdiği oğlundan ve ölümden korkmayacak kadar da cesur ve onurludur. Oysa Klytaimnestra, oğlunu kendine ayak bağı olmaması için uzaklaştırmasına, kocasını öldürmesine rağmen, oğlu kendisini öldürmeye geldiğinde yalvarır onu öldürmemesi için. Yazgısından kaçamayacağını anlayınca da onunla kavgaya tutuşur. Onun eril yanı ağır basarken, Esme'nin annelik yanı daha ağır basmaktadır.

Kocasının öldürülmesinden sonra, birbiriyle akraba olan bu göçebe köyünde tek başına, yalnız kalmıştır Esme; günün birinde katili olacak Oğlu Hasan'dan başka kimsesi yoktur yanında. Klytaimnestra da yalnızdır oğlunun karşısında. Saray halkı onun Agamemnon'u öldürmesi sırasında nasıl müdahil olmadırsa bu cinayete, Orestes'in annesini öldürmesine de müdahil olmazlar. Onlar, karışmamaları gereken bir yazgının izleyicileri gibidir oyunda. Yalnızca söz söylerler koro halinde. Anavarza Köyü'nün insanları, korusu gibi. Sanki kandan, kavgadan, karmaşadan beslenmektedir onlar. Meraklıdırlar, neler olup bittiğini öğrenmek isterler hep. Öğrenmek ve olanlar üzerine yorum yapmak, bu yorumlarla olay kişilerini ajite etmek onların görevidir.

Hasan film boyunca, annesini öldürmekle, onunla birlikte uzaklara kaçıp tüm bu söylentilerden kurtulmayı istemek arasında gidip gelir: Ataerki mi, anaerki mi? Bu yüzden, ancak delilik sınırına getirildiğinde vurabilir annesini. Orestes de farklı değildir Hasan'dan. Ki yaş olarak Hasan'dan büyüktür ve işleyeceği cinayeti tasarlayarak – her

ne kadar Apollon'un yönlendirmesiyle olsa da – baba ocağına gelmiştir. Annesini ve aşğını öldürmek üzere geldiği bu evde, yolculuğu birlikte yaptığı Pylades'e bir ara sorar: "Ana kanına girmesem mi, ne dersin Pylades?" Kendisini doğuran anne kimliğiyle, babasını öldüren katil anne kimliği arasında kalmış, bu iki zıt düşünce annesini öldürürken bile peşini bırakmamıştır. Aslında her ikisi de bir elmanın iki yarısı gibidir: Seven ve nefret edilen anne. Bu duyguların karmaşasında annesini öldürdükten sonra da, gerek yaşadığı şoktan, gerekse peşine takılan annesinin öç perileri Erinysler'den korkusundan çıldırma noktasına gelir: Tıpkı Hasan'ın annesini öldürmeden önce geldiği nokta gibi. Her iki kahraman da annelerini öldürerek babalarının öcünü alsalar da, hiçbir zaman yaptıklarının doğruluğundan emin olamamışlardır.

Ataerkil toplumlarda arzulanan bir nesnedir kadın. Ne zaman ki, arzulayan özne olma yolunda bir adım atar, düzeni bozacak bir olaya neden olur, kocası ve çocuklarıyla onu kabul eden sistem, tıpkı Klytaimnestra'nın kurulu düzenin yasalarına aykırı iş yaptığında onu engellediği gibi, Esmeyi de cezalandırmanın, onu toplumdan tecrit etmenin yollarını aramıştır. En uygun aday M.Ö 5. yüzyılda da, M.S. 21. yüzyılda da oğullardır. Babayanlı düzenin devam ettiricisi konumunda olan oğullar. Ama yine de, öldürülmelerine karar verilen nedenlerden dolayı – âşıkları olması, Esmenin başka erkeklerle birlikte olduğu yolunda çıkan söylentiler gibi – mitolojik açıdan baktığımızda kafamıza bir soru takılır: Orestes ve Hasan annelerini öldürerek gerçekten babalarının öcünü mü almışlardır, yoksa annelerinin başka erkeklerle birlikte olmaları düşüncesine

tahammül edemedikleri, bunu kendilerini aldatma olarak gördükleri için, kendilerinin öcünü mü?

SONUÇ

Doğa ve doğayla özdeşleştirilen kadın üzerinde egemenlik kurmak, kadının yaratıcılığını, doğurganlığını önemsizleştirerek yaratıda erkeğin birincil olduğunu vurgulamak için geliştirilen, ataerkil düzenin diskuru olan “başlangıçta söz vardı” tezinin karşısında, “başlangıçta doğa/anatanrıça vardı” tezi yer alır ve bu tez çerçevesinde ana tanrıça yaratının ilk safhalarında belirleyici kabul edilir. Başlangıçta ana tanrıça yani kadınla cisimleşen doğurganlık – ki bu bir yaratıdır, yoktan var etmektir ve bilinmez bir şekilde kadın kendine ve erkeğe benzer canlılar çıkarmaktadır içinden- bunun nasıl olduğunu çözemeyen, buna bir anlam veremeyen erkek tarafından da, saygı ve korkuyla karşılanmıştır. Ancak, kadının yaratıcılığından kaynaklanan bu gücü, Anasoyluluktan Babasoyluluğa geçiş sürecinde elinden alınarak, baba tanrıya, erkeğe mal edilmiş, kadın yalnızca erkeğin tohumunu taşıyan bir aracıya indirgenmiştir. Genevieve Lloyd’un da vurguladığı, Yunan felsefi düşüncesinde ortaya çıkan bu görüşe göre, “Baba, biçimlendirici ilkeyi sağlayandır, üremenin gerçek nedensel gücüdür; buna karşılık anne, sadece bu biçimi (formu) veya belirlenmiş olanı kabul eden maddeyi sağlayan ve babanın ürünü olan şeyi besleyendir” (Lloyd 24). Asıl yaratıcı erkektir, çünkü Fatmagül Berktaş’ın deyişiyle “ruhu taşıyan erkek spermidir” (Berktaş 133).

“*Oresteia*” Üçlemesi’nde de, Apollon, annesi Klytaimnestra’yı öldüren Orestes’i savunurken aynı tezi ileri sürer: Çocuğu doğuran anne, yalnızca kendisine emanet edilen canlı tohumu besleyendir. Tohumu eken, yani baba ise, can veren olduğu için, çocuk üzerinde söz sahibi olan, sorumluluğu ömür boyu sürendir.

Aiskhylos bu oyunda, annesini öldüren Orestes'in yargılanma sürecinde, Yunan Mitolojisini bir motifler kaynağı olarak araçsallaştırarak, kan davası ve barbar dönemin hukuka ermesini, medeniyetin inşasını anlatır. Burada, cinsiyet rolleri açısından bakıldığında, kan davası ve barbar olarak adlandırılan dönemle özdeşleştirilen doğa, kadın, ana tanrıçalar; hukuk ve medeniyetle özdeşleştirilen ise kültür, erkek, baba tanrıdır. Yani, ataerkil söylem, cinayet, katliam, kan davası gibi unsurları arkaik döneme, arkaik dönemleri de ana tanrıçalar dönemine tekabül ettirmiştir. M.Ö. 458 yılında yazılan oyunda, demokrasinin ve Batı Uygarlığı'nın beşiği olarak kabul edilen Antik Yunan'da kadının toplumdaki yeri, erkek karşısında konumlandırılışı ve anasoyluluktan babasoyluluğa geçişte temellendirilen nedenleri okumak mümkündür.

“Pisagor'un, M.Ö altıncı yüzyılda düzenlediği karşıtlar tablosunda kadınlık, açık bir biçimde, sınırlanmışın – tam ve açık olarak belirlenmişin- karşıtı olarak alınan sınırlanmamış olanla – muğlâk ve belirsiz olanla – ilişkilendirilmiştir” (Lloyd 23). Pisagor'un karşıtlıklar tablosunda sıralanan karşıtlıklar, “sınırlı/sınırsız, tek/çift, bir/çok, sağ/sol, eril/dişil, durağan/hareketli, düz/eğri, aydınlık/karanlık, iyi/kötü, kare/dikdörtgen”dir” (23). Batı düşüncesinin de temel aldığı bu karşıtlıklar tablosunda, olumlu özellikler eril, olumsuz özellikler ise dişil ile ilişkilendirilmiş, bu tabloda yer alan unsurlar arasında ise bir hiyerarşi oluşturulmuştur. “Burada aralarında, karşıtlık kurulan diğer terimler gibi “eril” ve “dişil” de doğrudan doğruya betimleyici bir sınıflama işlevi görmez. “Eril”, tıpkı tablonun kendisiyle aynı tarafında yer verilen diğer terimler gibi, tablonun öbür tarafında yer alan karşıtıdan daha üstün gibi yorumlanır” (23).

Yunan Felsefesi'ndeki bu bakış açısına göre, dikotomik tablonun olumsuz tarafında yer alan kadına üstün kılınan erkeğin egemenliğiyle birlikte, barbar dönem sona ermiş, hukuk ve medeniyet dönemi başlamıştır. Barbar çağları dişilik, annelik, medeniyetin inşasını ise erkeklik, babalık kavramlarıyla özdeşleştiren Aydınlanmacı İdeoloji'nin, bu bakış açısının altında ataerkil cinsiyet politikasının misojin (kadın düşmanı) dışavurumunun izlerini görmek mümkündür. Çünkü barbar dönemleri, mitleri yok etmek amacıyla inşa edilen uygarlık ne barbarlığı, ne kan davasını, katliamı sona erdirmiş, ne de mitleri yok edebilmiştir. Tam tersine, *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserlerinde Horkheimer ve Adorno'nun da ifade ettikleri gibi, akıl yoluyla doğaya hükmedebilme düşüncesi, insana da hükmedebilme düşüncesini beraberinde getirdiğinden, mitleri parçalayarak, kendisinin efendisi olmayı düşleyen insan, akıl yoluyla kendinden güçsüzün de efendisi olmuş, barbarlığını, yeryüzündeki katliamını sürdürmüştür. Dolayısıyla, ataerkil söylemin, barbar dönemleri kadına addederek, sanki bir özcülmüşçesine sunmasının altında yatan amaç, kadının toplumdaki yerinin, öneminin değersizleştirilmesi, ikinci plana atılması düşüncesinden, ataerkil misojin dışavurumundan başka bir şey değildir. Bu düşmanlığı Bachofen şöyle vurgular:

Nerede karşılaşırsak karşılaşalım, anaerkillik ister Demeter'den yardım alsın ister ona eş bir tanrıça tarafından somutlaştırılsın, ölümler dünyası tanrılarının dinindeki gizemciliğe bağlıdır. Eski yunan uygarlığı böyle bir dünyaya düşmandır. Anaların önde gelişi, sonuçlarıyla birlikte yok olup gitmiştir. Ataerkil gelişim, bütünüyle farklı toplumsal geleneklerde ve

düşüncelerde yansıtılan insan doğasının tüm anlamıyla farklı olan yönlerini vurgular. (Bachofen 117)

Yunan tarihçilerinde kadının tarih sahnesinde yer alış biçimine baktığımızda, bu misojin dışavurumun izlerini daha iyi görmemiz mümkündür. Kadın ya evlilikleri kurgulayan, şölenleri renklendiren kraliçe, hanımefendi rolünde, ya da savaşların kurbanı, entrikacı, çocuklar, köleler ve yaşlılarla aynı sınıfta. Ataerkil sistemin ona biçtiği rolün dışına çıkan, sistemin ona dayattıklarına aykırı hareket eden kadınların sonu ise ölüm. Ataerkil düzenin sürmesi için bu kadınlar ya öldürülmeli, ya da sisteme dahil edilerek, sistemin savunucusu haline getirilmelidir. Belirleyici, karar verici olan erkektir, kadın ise üzerinde erkeğin arzularına hizmet etmesi gereken bir nesnedir. Nesnedir, çünkü erkekler daha güçlü ve akıllıdır, egemenlik ise güçlü ve akıllı olanın hakkıdır. Dikotomik şemada, daha zayıf, rasyonellikten uzak, dengesiz olarak belirtilen kadınların yeri ise, erkeklerin egemenliğinde yaşayacakları evleridir. Kadına, siyasal, kamusal alanda yer yoktur. Bu alan, kültürün de yaratıcısı olan erkeğin alanıdır. Klytaimnestra, erkeğin alanına girerek aslında ölümü çoktan hak etmiştir.

Aisklyhos'un oyunundan 2500 yıl sonra yazılan ve gerçek bir olaya dayanan Yaşar Kemal'in *Yılanı Öldürseler* adlı romanından uyarlanan filmde de, arkaik dönemin izlerini bulmamız mümkündür. Halil tarafından zorla kaçırılan, ama aşığı Abbas'ın ondan vazgeçmemesi nedeniyle, yaşadığı Anavarza'da sürekli bir tehdit olarak görülen Esme, kocası aşığı tarafından öldürülünce, onu suçlu bulan Halil'in annesi, ailesi ve köylüler tarafından, mitsel motifler kullanılarak adım adım ölüme sürüklenmiştir. Esme, ataerkil düzenin kurallarına göre yargılanır. Bu yargılama sırasında, ölen kocasının, bir

başkasına âşık olduğunu bile bile onu kaçırmak bedenine zorla sahip olmasının, istemediği bir evliliğe zorlamasının hiçbir önemi yoktur. Eril düzen için, cinsellik, yalnızca erkeğin zevk alacağı ve soyunu sürdüreceği bir eylem olarak görülmekte, kadının bu konudaki seçimleri – Esmâ Abbas’a âşık olmasına rağmen, Halil’le zorla nişanlandırılmış ve ailesinin rızasıyla Halil tarafından kaçırılmıştır- hiçe sayılmaktadır. Ataerkil sistemin, aileyi, mülkiyete sahip erkek üzerinden tanımlaması ve kutsallaştırması aslında kadını birey olarak hiçe saymasının bir sonucudur.

Ataerkil düzenin, bu düzeni sürdüreceği bir erkeği – Esmâ’nın oğlu Hasan- kullanarak ölüm eylemini gerçekleştirirken, anaerkil dönemlere addedilen, barbar bulunan mitlerin aracılığından yararlanması manidardır. Öyleyse, aydınlanmacı ideolojinin özçözümlüğüne sunduğu bu gerçek – barbar dönemleri anatanrıçalarla özdeşleştirmeleri – ataerkil cinsiyet politikasının misojin bir dışavurumdan başka bir şey değildir. Ataerki ve onun yarattığı kültür, bu tanımlamasıyla, doğayı, onunla özdeşleştirerek ötekileştirdiği kadını, mücadele edip yenmesi, kontrolü altına alması gereken bir nesne olarak görmektedir.

Ne var ki, sınırsız taşkın, barbar olarak adlandırdığı doğa üzerinde egemenlik kurmak isteyen kültür, tarih boyunca yengi ve yenilgi arasında gidip gelmiş, kavramsallaştırarak egemenliği altına aldığını düşündüğü doğanın üstünlüğüne son verememiş, yüzyıllar boyu kontrolü elinde ataerkil düzenin yüce anayla savaşı da hep sürmüştür.

Bachofen’in vurguladığı gibi, “Anaya duyulan sevgi yalnız daha yoğun değil, aynı zamanda çok daha evrenseldir” (Bachofen 108). “*Oresteia*” Üçlemesi’nde, annesi

Klytaimnestra'yı öldüren Orestes, öç perilerinin peşine takılmasıyla çıldırır, hatta sembolik düzlemde ölür, ancak Atina'da kurulan mahkeme sonucu aklanır, kendine gelir ve yeniden doğar. *Yılanı Öldürseler*'de Hasan, çıldırma noktasına geldiğinde annesini öldürür ama son cümlesi 'ben öldürmedim' olur ve hapisaneden çıktıktan sonra da doğayla olan savaşını sürdürürken, annesi burnunda tütmetedir aslında.

Filme konu olan kitabın yazarı Yaşar Kemal, Alpay Kabacalı'nın kendisiyle yaptığı bir söyleşide, insanı doğadan ayırmadığını belirterek şöyle söyler: "Ne kadar yabancılaşırsa yabancılaşsın insan soyu, doğayla ilişkisi bitmeyecektir. Çünkü doğanın bir parçası. Ondan kopması mümkün değildir" (Kabacalı 348).

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W., & Horkheimer, Max. *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar I*. Çev. Oğuz Özgül. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1995
- Aiskhylos. *Agamemnon*. Çev. Ahmet Cevat Emre. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- . "Sunu Taşıyanlar, Eumenidler".
- Akal, Cemal Bâli. *İktidarın Üç Yüzü*. , Ankara: Dost Kitabevi, 2005.
- Bachofen, J. Jacob. *Söylence, Din ve Anaerki*. Çev: Nilgün Şarman. İstanbul: Payel Yayınları, 1997
- Bahtin, Mihail. *Rabelais ve Dünyası*. Çev: Çiçek Öztekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Berktaş, Fatmagül. *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- Civelekoğlu, Funda. "Poetics of Gothic: (Re)Presentation of the Uncanny in the Gothic Re-Formed. A Cultural-Ecological Approach". Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.
- Deniz, Buket; Elmacı, Tuğba. "Athenayım Öyleyse Varım". *Cogito* (sayı 54). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Bahar 2008.
- Durudoğan, Hülya. "Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın". *Cinsiyetli Olmak*. Der: Zeynep Direk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Friedell, Egon. *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*. Çev: Necati Aça. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999.
- Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2001.
- Euripides. *Bakkhalar*. Çev: Güngör Dilmen. İstanbul: Mitos Boyut, 2001.

Güçbilmez, Beliz. "Tragedya Oyunu(un) Sonu: Oidipus'un Tahtında Kör Hamm(let) – Tragedya ve "Geç Kalma" ontoljik ve Epistemolojik Bir Yaklaşım". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Sayı 17. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü. www.ankara.edu.tr/kutuphane/tiyatro/TAD_2004_17.DOC. (9 Ekim 2009 tarihinde erişilmiştir.)

Homeros. *İlyada*. Çev: Azra Erhat, A.Kadir. İstanbul: Can Yayınları, 1993.

----- . *Odysseia*. Çev: Azra Erhat; A. Kadir. İstanbul: Can Yayınları, 1992.

Kabacalı, Alpay. *Kültürümüzden İnsan Adaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Kaya, Nevzat. "Romantische Mythenforschung und Yaşar Kemal". 6. Germanistik Sempozyumu. 27-28 Ekim 1997, Mersin.

Kemal, Yaşar. *Yılanı Öldürseler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Kristeva, Julia. *Korkunun Güçleri"İğrençlik Üzerine Deneme"*.Çev: Nilgün Tural. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Lloyd, Genevieve. *Erkek Akıl Batı Felsefesinde "Erkek" ve "Kadın"*. Çev: Muttalip Özcan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

Nietzsche, Friedrich. *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*. Çev: İsmet Zeki Eyupoğlu. İstanbul: Say Yayınları, 2005.

Paglia, Camile. *Cinsel Kimlikler*. Çev: Didem Atay; Anahid Hazaryan. Ankara: Epos Yayınları, 2004.

Reed, Evelyn. *Kadının Evrimi (II)*, Çev: Şemsa Yeğin. İstanbul: Payel Yayınevi, 1995.

Şimşek, Ali. "Hijyen ve Pürüzsüz Mekân: İktidarın Estetik Dili" *Birgün Gazetesi*. 28 Haziran 2009.

Şoray, Türkan. *Yılanı Öldürseler*. İstanbul: Umut Film, 1982.

Tanilli, Server. *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları, 1991.

Thomson, George. *Tragedyanın Kökeni*. Çev: Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınları, 2004.

----- . *Tarih Öncesi Ege (I)*. Çev: Celâl Üster. İstanbul: Payel Yayınevi, 1995.

----- . *Tarih Öncesi Ege (II)*, Çev: Celâl Üster. İstanbul: Payel Yayınevi, 1991.

ÖZGEÇMİŞ

İlk, orta, lise öğrenimimi İzmir’de tamamladım. 1986 yılında Ege Üniversitesi, Basın Yayın Yüksek Okulu, Radyo Televizyon Bölümü’nü bitirdim.

1991 yılında TRT Diyarbakır Bölge Müdürlüğü’nde Yardımcı Prodüktör olarak göreve başladım. 1993 yılından beri de TRT İzmir Radyosu’nda prodüktör olarak görev yapmaktayım.

TRT’de, Günaydın, Köyümüzden Mektup Var, Ailemiz ve Biz, Yaşayan Ege, Mikrofonda Bir Konu, Şeker Mikrofon, Çocuk Saati, Aynı Çatı Altında, Gecenin İçinden gibi programları hazırladım. Şu an TRT FM’de yayınlanan Geceden Sabaha Programı’nda görev alıyorum.

2008-2009 akademik yılında Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı yüksek lisans programına kabul edildim.

İngilizce öğrenmek amacıyla 2004-2005 yıllarında Amerikan Kültür Merkezi’ne devam ettim. 2004 yılında İngilizce pratiğimi geliştirmek için 6 haftalığına Kanada’ya (Vancouver) İngilizce kursuna gittim.

İzmir Gazeteciler Cemiyeti üyesi ve sarı basın kartı sahibiyim.

ÖZET

“Agamemnon”, “Ölü Sunakları” ve “Eumenidler” aldı bölümlerden oluşan “Orestia” Üçlemesi’nde Aiskhylos, Atina’da, kan davası ve barbar dönemin nasıl sona erdiğini, medeniyetin hangi araçlar kullanılarak inşa edildiğini anlatmaktadır. Üçlemenin son oyunu “Eumenidler”de, annesini öldüren Orestes’in aklanmasında Apollon ve Athena tarafından sunulan en büyük delillerden biri, çocukla anne arasında kan bağı olmadığı, annenin yalnızca babanın emanetini taşıyan bir aracı olduğudur. Dolayısıyla, bu görüşe göre Orestes, babasını (Agamemnon) öldüren annesini öldürerek suç işlememiş – ki Klytaimnestra’nın asıl öldürülme nedeni eril düzenin çizdiği kadın tiplemesine ters düşen kişiliği ve eylemleridir – tam tersine ailesinin onurunu korumuştur. Orestes’i aklamak için kurulan mahkemede alınan kararlar, yeni bir dönemin de habercisi olur: Barbar dönem sona ererken, medeniyet, hukuk düzeni inşa edilir. Üçlemede bu, Yunan mitolojisinin bir motifler kaynağı olarak araçsallaştırılması yoluyla yapılırken, kan davası, barbarlık gibi arkaik dönemlere ait olduğu addedilen unsurlar, teleolojik bir biçimde medeniyet, kültür ve aydınlanmaya vardırılmakta, cinsiyet rolleri açısından bakıldığında ise, barbar dönemler anaerkil döneme tekabül ettirilmektedir. Aydınlanmacı ideolojinin özcülmüşçesine sunduğu bu gerçek, Ataerkil cinsiyet politikasının misojin bir dışavurumdan başka bir şey değildir.

Ataerkil cinsiyet politikasının bu misojin tutumu, Türkan Şoray’ın yönettiği, Yaşar Kemal’in aynı adlı eserinden uyarlanan *Yılanı Öldürseler* adlı filmde de ortaya çıkmaktadır. Kocasını, aşığı tarafından öldürülen Esmen’in, düzenin kurallarına boyun

eğmediği, kendisine dayatılan yolu seçmediği, bu yüzden ataerkil düzenin sürdürülmesinde tehlike arz ettiği için öldürülmesi gerekmektedir; tıpkı Klytaimnestra gibi öldürülür de. Her iki eserde de, ataerkil düzenin devamı için cinayeti işlemek zorunda kalanlar-bırakılanlar, erkek evlatlardır. Mitleri yok edip, insan aklını merkeze alan, barbar dönemlere son verip medeniyeti inşa ettiğini iddia eden ataerkil düzen, aslında kendi mitlerini yaratmakla kalmamış, ana tanrıçalar dönemine ait olduğunu ileri sürdüğü kan davası, katliam gibi unsurları sürdürmeye de devam etmiştir.

ABSTRACT

Aeschylus' *Oresteian Trilogy* – “Agamemnon”, “The Libation Bearers” and “The Eumenides” – tells how vendetta and the barbaric period ends, along with through which apparatuses civilisation is constituted. In the last play of the trilogy “The Eumenides”, one of the most important evidences of Orestes' acquittal is that there is no blood bond between the child and the mother and the mother is merely the mediator who is entrusted with carrying the child of the father. In this sense, Orestes has not committed crime by killing his mother who has taken the life of his father (Agamemnon), on the contrary, he has preserved the honour of his family. Besides, the actual reason why Clytaemnestra is killed is her personality and actions that are against the woman figure that the patriarchal order has constructed. The verdict of the trial that is set for the acquittal of Orestes has also become the precursor of a new period: the barbaric period has drawn to an end and law order has been established. While in the trilogy this has been accomplished through the instrumentalization of Ancient Greek Mythology as a source of motifs, the elements like vendetta and barbarism that belong to the archaic ages are teleologically associated with civilisation, culture and enlightenment. On the contrary, from the gender perspective, barbaric periods are made to coincide with the matriarchal period. This fact that presented by the Enlightenment ideology as if it were an essential aspect is nothing but a misogynist expression of the patriarchal gender policy.

This misogynist attitude of the patriarchal gender policy has been revealed in Türkan Şoray's film *Yılanı Öldürseler*, which is adapted from Yaşar Kemal's novel with the same title. Since Esm'e whose husband is killed by her lover does not succumb to the rules of the patriarchal order and thus forms a threat against the continuation of the patriarchal order, she has to be executed – just like Clytemnestra she is murdered. In both works, the ones who are made to commit murder for the sake of the maintenance of the patriarchal order are the sons. The patriarchal order that claims that it has put an end to the barbaric period and construct civilisation through annihilating the myths and putting rationality in the center, has not only constituted its own myths, but also given way to the persistence of the notions such as vendetta and slaughter which are said to belong to the periods of the goddesses.