

**MODERN SİNEMA VE MİTOLOJİ: ANGELOPOULOS SİNEMASINDA
YUNAN MİTOLOJİSİNİN İZLERİ**

Umut GÜL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. S. Serhat SERTER

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Mayıs, 2018

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Umut GÜL'ün "Modern Sinema ve Mitoloji: Angelopoulos Sinemasında Yunan Mitolojisinin İzleri" başlıklı tezi 07 Haziran 2018 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç.Dr.S.Serhat SERTER
Üye : Prof.Dr.Medine SİVRİ
Üye : Doç.Dr. Ufuk KÜÇÜKCAN

Prof.Dr.Emel ŞIKLAR
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

Modern Sinema ve Mitoloji: Angelopoulos Sinemasında
Yunan Mitolojisinin İzleri

Umut GÜL

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs, 2018

Danışman: Doç. Dr. S. Serhat SERTER

Mitoloji, tarihin en eski disiplinlerinden biri olmasının yanında, insanlığın bilinçdışında varlığını günümüzde de sürdürmektedir. Mitler ve efsaneler, tarih boyunca bireyin ve toplumun yaşamına etki ederken, özellikle sanata verdikleri ilham sayesinde günümüze dek ulaşmayı başarmışlardır. Yüzyıllar boyunca sanatın geleneği haline gelen anlatı yapılarının temelini de mitlerde bulmak mümkündür.

On dokuzuncu yüzyılın sonunda ortaya çıkan sinema, en yeni sanat dalı olarak gösterilmektedir. İlk yıllarında yalnızca kitlesel bir eğlence aracı olarak görülen sinema, anlatı olanaklarının keşfedilmesinin ardından, kendi anlatı geleneğini mitleri ve destanları temel alan Aristotelesçi anlatı yapısı üzerine kurmuştur. Yirminci yüzyılın başlarında diğer sanat dallarındaki modern akımların etkisi, bir süre sonra sinemaya da yansımış ve özellikle Avrupa’da filizlenen akımlarda geleneksel anlatı tekniklerinin terk edilmesiyle modern sinema ortaya çıkmıştır. Yunan sineması denilince akla gelen ilk yönetmenlerden olan Theodoros Angelopoulos, modern sinema akımlarının sona erdiği dönemde yönetmenlik kariyerine başlasa da, son modernist yönetmenlerden biri olarak anılmaktadır. Geleneksel anlatının temeli olan mitler ise Angelopoulos’un filmlerinde kullandığı başlıca unsurlardan birisidir. Bu çalışmada; modern sinema tekniklerini ustalıkla kullanan Angelopoulos’un, kendi ulusunun mitlerini modern teknikler ile nasıl bir araya getirdiği ve filmlerindeki mitik unsurların bu bağlamda nasıl bir dönüşüm geçirdiği ele alınacaktır.

Anahtar Sözcükler: Sinema, Mitoloji, Modern Sinema, Yunan Mitolojisi, Theodoros Angelopoulos

ABSTRACT

Modern Cinema and Mythology:
Traces of Greek Mythology in Angelopoulos Cinema

Umut GÜL

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, May, 2018

Supervisor: Associate Prof. S. Serhat SERTER

Mythology is not only one of the oldest disciplines of history, but it also maintains the unconscious presence of mankind today. While myths and legends have influenced the life of the each individuals and the society throughout history, they have managed to reach today by influencing art. It is possible to find the foundations of narrative structures that have become traditions of art for centuries in myths.

The cinema, which emerged at the end of the nineteenth century, is seen as the newest art form. The cinema, which was seen only as a mass entertainment instrument in its early years, established its narrative tradition on the basis of the Aristotelian narrative structure based on myths and epics, following the discovery of its own narrative possibilities. At the beginning of the twentieth century, the influence of the modern movements in other arts branches was reflected in the cinema after a while, and modern cinema emerged with the abandonment of traditional narration techniques, especially in the sprouting streams in Europe. Theodoros Angelopoulos, one of the first directors to come to mind when it comes to Greek cinema, is known as one of the latest modernist directors, although he started his directing career when the modern cinema trends ended. Myths based on traditional narrative is one of the main elements in Angelopoulos' cinematic style. In this study, that will be examined; how Angelopoulos, who skillfully uses modern cinematic techniques, brings his nation's myths together with modern techniques, and how the mythical elements of his films have transformed in this context.

Keywords: Cinema, Mythology, Modern Cinema, Yunan Mitolojisi, Theodoros Angelopoulos

21/06/2018

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı"yla tarandığımı ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

(İmza)

Umut GÜL.....

(Öğrencinin Adı Soyadı)

İÇİNDEKİLER

KAPAK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
GÖRSELLER DİZİNİ	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç.....	4
1.3. Önem	4
1.4. Varsayımlar	4
1.5. Sınırlılıklar.....	5
2. YÖNTEM	6
2.1. Araştırma Modeli.....	6
2.2. Verilerin Toplanması	8
2.3. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması	9
3. İLGİLİ ALANYAZIN	10
3.1. Sanat ve Modernizm	10
3.1.1. Modern Sinema.....	15
3.1.1.1. Modern sinemanın tarihi.....	18
3.1.1.2. Modern sinemanın özellikleri	30
3.2. Mit ve Mitoloji	34
3.2.2. Mit – Sanat İlişkisi.....	37
3.2.3. Mitoloji ve Sinema	40
3.3. Yunan Mitolojisi.....	42
3.3.1. Yaratılış: Tanrılar ve Tanrıçalar	47
3.3.2. İlyada ve Odysseia	72

3.3.3. Büyük İskender.....	86
3.3.4. Orestes ve Elektra.....	91
3.3.5. Oidipus.....	95
3.3.6. Sisyphos	98
3.3.7. Bellerophon	101
3.4. Yakın Yunan Tarihi.....	103
4. BULGULAR VE YORUMLAR	112
4.1. Angelopoulos Sineması ve Mitik Çözümler	112
4.1.1. Angelopoulos sineması	112
4.1.2. Örnek filmlerde mitik çözümler.....	116
4.1.2.1. The Travelling Players (Kumpanya, 1975).....	116
4.1.2.1.1. Filmin özeti	116
4.1.2.1.2. Filmdeki mitik unsurlar ve geçirdikleri dönüşümler	117
4.1.2.2. Alexander The Great (Büyük İskender, 1980).....	127
4.1.2.2.1. Filmin özeti	127
4.1.2.2.2. Filmdeki mitik unsurlar ve geçirdikleri dönüşümler	127
4.1.2.3. Voyage to Cythera (Kitara'ya Yolculuk, 1984).....	137
4.1.2.3.1. Filmin özeti	137
4.1.2.3.2. Filmdeki mitik unsurlar ve geçirdikleri dönüşümler	138
4.1.2.4. Ulysses' Gaze (Ulysses'in Bakışı, 1995).....	146
4.1.2.4.1. Filmin özeti	146
4.1.2.4.2. Filmdeki mitik unsurlar ve geçirdikleri dönüşümler	146
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	155
KAYNAKÇA.....	159
ÖZGEÇMİŞ	168

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 4.1 Filmden bir sahne - Agamemnon'un kameraya bakarak Odysseus öyküsü anlatması	120
Görsel 4.2 Filmden bir sahne - Oyuncuların Nazi güçlerinin elinden kurtarılması	122
Görsel 4.3 Filmden bir sahne – Orestes'in İntikamı	123
Görsel 4.4 Kapanış sahnesi	125
Görsel 4.5 Alexandros'un yola çıkışı.....	128
Görsel 4.6 Bellerophon'u temsil eden Alexandros	133
Görsel 4.7 Alexandros'tan geriye kalan (heykeli)	136
Görsel 4.8 Alexandros'un linç edilmesi.....	136
Görsel 4.9 Spyros'un "eve" dönüşü	139
Görsel 4.10 Kapanış Sahnesi.....	144
Görsel 4.11 Filmden bir sahne - Siyah beyazdan renkliye geçiş	147
Görsel 4.12 Mannakis Kardeşler belgeselinden bir görüntü	149
Görsel 4.13 “Ulysses'in son bakışı”	153

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Bilinç, insanı diğer canlılardan ayıran en belirgin özelliktir ve insanın kendisini, çevresini ve olup biteni tanıma, algılama, kavrama, fark etme yetisi olarak tanımlanır. İnsanlık, tarihi boyunca sahip olduğu bilinçle birlikte hem yaşadığı dünyayı ve evreni hem de kendi varoluşunu anlamlandırma çabasında olmuştur. Bu çabanın sonucunda, insanın cevaplamak istediği dünya ve kendisi hakkındaki sorularla mitoloji doğmuştur. İnsanlığın tarih sahnesine bu şekilde giren mitoloji “Evren nasıl oluştu?”, “İnsanlık nasıl ortaya çıktı?” gibi sorulara cevap niteliğindedir. İnsanların eylem ve söylemlerinde kendini yeniden üretebilen mitler, insanın kendini ifade etme ihtiyacını karşılaması için de temel araç konumuna gelmiştir. Bu bağlamda; ilk olarak mağaralardaki duvar resimleri biçiminde karşımıza çıkan, günlük yaşamda gerçekleştirilen ritüeller ve sanat gibi insanın kendini ifade etme ve varlığını sürdürme yöntemleri, ayrıca din, edebiyat, ideoloji ve felsefe gibi insanlık durumuyla ilgili olan her şey mitolojinin kapsama alanındadır.

Mitlerin dünyayı ve insanın doğasını anlamlandırma çabası olduğu düşünüldüğünde, sanat da bu çabanın dışavurumu olarak nitelendirilebilir. Bundan hareketle sanatın temelinde de mitlerin yattığını düşünmek yanlış olmaz. Joseph Campbell, erken dönemlerin mit yapıcılarıyla bizim sanatçılarımızın eşdeğer olduğunu belirterek, sanat ve mitoloji arasındaki önemli bağa dikkat çeker (2016, s. 117). Mitos (mythos) Yunancada söz, hikâye, masal anlamına gelir ve bir sözlü gelenek ürünüdür. Antik Yunan döneminde heykel, resim ve tragedya ile sanatta karşılığını bulan mitler, daha sonra da her sanat dalına konu olmuş bir olgudur. Klasik dönem resim, heykel ve edebiyatında da önemli bir yer tutar.

Antik dönemlerde toplum hayatında önemli yeri olan ve günlük yaşam tarzlarına kadar toplumların birçok eylem ve söyleminde başlıca unsur olan mitoloji, modern çağa gelindikçe, özellikle 19. yüzyıldan sonra terk edilmeye ve sanattaki etkisini yitirmeye yüz tutmuştur. Klasik dönem sanatının yerini daha kişisel ve gerçekçi sanat formları alırken, mitolojiye atfedilen değer azaldığı ve ortaya çıkan çeşitli “modern” sanat akımlarıyla mitolojinin arka plana itildiği söylenebilir. Bunun sebebini anlamak için modern ve antik arasındaki ayrımı açıklamak gerekir. Kovacs’ın aktardığına göre; yalnızca “yeni” değil aynı zamanda “güncel” anlamına gelen modernin sadece henüz görülmemiş bir şeyleri belirtme değil, ayrıca bir şeylerin yerini alma ve yerine geçme

gücü vardır. “Güncel” anlamında modern “eskinin” ortadan kalktığını, artık var olmadığını ya da geçersiz hale geldiğini akla getirir. Kovacs, “modern” diye gönderme yapılanın her zaman, 19. yüzyıla kadar yaygın olarak antikiteyi ifade etmek için kullanılan bir geçmişe karşı olduğunu söylemektedir (2010, s. 8).

Antik ve klasik dönem sanatının, özellikle edebiyatın, temel anlatı yapısını mitlerden aldığı düşünmek yanlış olmaz. Anlatıya dayalı sanatların; “mit”in anlamının söz, hikâye olduğu düşünülürken, içeriklerinin mitlerden beslenmesinden ziyade biçimlerinin de mitlerden ve efsanelerden hareketle oluşturulduğu düşünülebilir. 20. yüzyıla birlikte modern sanat akımlarının, sanatı klasik dönemlerden kalma kurallardan ve yapılardan arındırmak istediğini söyleyebiliriz. Modernizmle ortaya çıkan “birey” kavramı, sanatın da bireyselleşmesinde rol oynamış ve anlatı da bu bağlamda değişen ve bireyselleşen sanat anlayışından nasibini almıştır. Sonuç olarak da sanatta klasik anlatının reddi ve terk edilmesi, daha bireysel ve modern anlatıların kullanılması eğilimi artmıştır.

Sinema, teknolojik gelişmeler sonucu ortaya çıkan bir sanat formudur ve en yeni sanat biçimi olarak görülmektedir. Hareketli fotoğraf (motion picture) tekniğine dayalı sinemanın, hikâye anlatmanın en yeni ve en etkili yollarından biri olduğu anlaşıldığında sanat statüsü kazandığı söylenebilir. Ancak sinemada anlatılan hikâyelerin ve oluşturulan kurguların ilk dönemlerde klasik sanatı ve anlatıyı temel aldığı söylemek mümkündür. 1. Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan çeşitli modern sanat akımları ve onların yaratıcıları, oldukça genç olan bu sanat dalının da modernizmin getirdiği sanat anlayışına uygun formlar geliştirmesi gerektiğini düşünmüşlerdir. Sinema da bu akımlardan nasibini almış ve “auteur” tanımının sinemaya da uyarlanmasıyla oldukça kişisel bir sanat görünümüne sergilemeye başlamıştır. Modern sinemanın doğuşuyla birlikte filmlerin anlatı içerikleri ve yapıları da değişmiştir.

1960’larda ortaya çıkan ve Fransız Yeni Dalgası’nın öncülük ettiği modern sinema anlayışıyla, klasik anlatı yapısı reddedilmiş ve sinemada modern anlatı ilkeleri ortaya çıkmıştır (Bkz. Wollen, Kovacs). Peter Wollen, Yeni Dalga’nın öncüsü Jean Luc Godard’ın sinemaya getirdiği yenilikleri ele alarak modern sinemanın kurallarını ortaya koymuştur. Ona göre Godard, sinemanın yedi ölümcül günahına karşı yedi erdemi sinemaya getirerek modern sinemanın temel taşlarını oturtmuştur. Wollen (2002), klasik sinemanın yedi günahına karşı modern sinemanın yedi erdemini şu şekilde sıralamaktadır: Anlatı geçişkenliğine karşı anlatı geçişsizliği, özdeşleşmeye karşı

yabancılaşma, şeffaflığa karşı ön plana çıkarma, tek diegesise karşı çoklu diegesis, kapalılığa karşı açıklık, hazza karşı rahatsız olma ve kurguya karşı gerçeklik.

Modern sinema anlatısının, klasik anlatının karşısında yer almasının onu, farklı esin kaynakları ve kendisine temel teşkil edecek metinlere yönelttiği söylenebilir. Bu noktada Aristoteles'in yücelttiği mitlerin, modern sinema anlatısı için aranan cevap olmadığı düşünülebilir. Ancak sözlü gelenek ürünü olan mitlerin, yazılı metinler haline geldiklerinde kapalı yapılar gibi görünseler de zamanla büyüyen, hatta sonu olmayan anlatılar oldukları görülebilmektedir. Diğer bir deyişle mitler, temelde döngüsel anlatı yapılarıdır. Bu sebeple, modern sinemacıların Aristotelesçi anlatının karşısında konumlandırmak istedikleri kendi anlatılarının ihtiyacı olan temel metinlerin mitler olduğu söylenebilir.

Çalışmada ele alınan Yunan yönetmen Theodoros Angelopoulos'un filmleri modern sinema olarak değerlendirilmektedir. Sinema tarihçisi ve teorisyeni David Bordwell de, Theodoros Angelopoulos'un modernist bir yönetmen olduğunu düşünmektedir. Onun da belirttiği gibi Angelopoulos'un filmleri sadece modern olmakla kalmaz, aynı zamanda yönetmenin kendisi de modernisttir (1997, s. 11).

Campbell'a göre, mitolojinin temel fonksiyonu yerel ortamların kutsallaştırılmasıdır. Aynı zamanda sinemanın, mitolojik yeniden canlandırmaların günümüzdeki eşdeğeri olduğunu belirtmektedir (2016, s. 113/125). Birçok yönetimde olduğu gibi Angelopoulos'un da filmlerinde kendi toplumunun kültürünü ve tarihini beyaz perdeye aktardığını söylemek mümkündür. Angelopoulos'un bu bağlamda Yunan kültürüne ve mitolojisine özel bir önem atfederek Yunanistan'ı kutsallaştırdığı söylenebilir. Onun sinemasında Yunan mitlerinin, en önemli esin kaynaklarından biri olduğunu söylemek mümkündür.

Modern sinemanın klasik anlatıyı yıkararak yerine modern anlatıyı koyduğu göz önünde bulundurulunca, klasik anlatının temeli olan mitolojinin bu filmlerde yer almaması gerektiği düşünülebilir. Diğer yandan, sözlü gelenek ürünü olan mitlerin döngüsel yapısının modern sinema anlatısı için asıl ihtiyaç duyulan yapı olduğunu söylemek de mümkündür. Bu bağlamda araştırmanın problemi, filmleri modern sinema olarak ele alınan Angelopoulos'un, kökenleri insanlık tarihi kadar "eski" olan mitleri filmlerinde nasıl kullandığıdır.

1.2. Amaç

Araştırmanın amacı; Yunan Mitolojisi'nin, filmleri modern sinema normlarına uygun bir yönetmen olan Angelopoulos'un filmlerine nasıl yansıdığı'nın analizini yapmak ve klasik anlatı unsurlarının modern diye adlandırdığımız filmlerde geçirdiği dönüşümü incelemektir. Ayrıca, Angelopoulos'un filmlerinde modern sinema unsurlarının ve mitolojinin nasıl bir araya geldiğini ve mitlerin uğradığı dönüşümleri ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda şu sorulara yanıt aranmaya çalışılacaktır:

1. Yunan Mitolojisi'nin Theodoros Angelopoulos'un filmlerindeki izleri nelerdir?
2. Angelopoulos'un filmlerinde kullandığı mitik unsurlar nasıl bir dönüşüm geçirerek filmlere yansımaktadır?

1.3. Önem

Araştırma; Angelopoulos sineması modern sinema ölçütleri içinde değerlendirilmesine rağmen onun, klasik anlatının temeli olan mitolojiyi en önemli esin kaynağı olarak kullandığını gösterecek bir ilk çalışma olması açısından önemlidir. Ayrıca diğer modern ve "auteur" yönetmenlerle ilgili benzer çalışmalara da olanak sağlayacağı düşünülmektedir. Araştırma, genel bağlamda modern sinema ile mitolojinin ilişkisini inceleyecek olan araştırmacılar için mütevazı bir başvuru kaynağı niteliği taşıması ve bu konuda başka araştırmalara da olanak sağlayacak olması açısından önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırma; modern sinema olarak değerlendirilen Angelopoulos filmlerindeki mitik unsurların incelenmesi üzerinedir. Araştırmanın varsayımı, Theodoros Angelopoulos'un modernist bir yönetmen olduğu ve filmlerinde Yunan Mitolojisi'ni kaynak aldığıdır. Ayrıca bu çalışma, Angelopoulos'un filmlerinin, modern sinemada mitolojinin kullanabileceğinin bir kanıtı olduğu ve mitolojinin çeşitli dönüşümlere uğratarak, modern sinemada da kullanıldığı varsayımları çerçevesinde gelişim gösterecektir. Çalışmada modern sinema ve Yunan Mitolojisi araştırmasından sonra, Angelopoulos filmlerinde bu unsurların izleri ortaya koyularak, araştırmanın varsayımı dâhilinde konu tartışılacaktır.

1.5. Sınırlılıklar

Toplamda (biri kısa, biri belgesel olmak üzere) on beş (15) tane olan Angelopoulos filmleri, araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Örnekleme, konu ve içeriğe en uygun olarak belirlenen Kumpanya (1975), Büyük İskender (1980), Kitera'ya Yolculuk (1984) ve Ulysses'in Bakışı (1995) filmleridir. Aynı zamanda, bu filmlerdeki mitik unsurların, filmlerin anlatı düzlemlerinde incelenmesiyle, söz konusu bulgular da sınırlandırılacaktır. Yunan Mitolojisi taraması ise Angelopoulos'un filmlerinde rastlanan mitlerle sınırlı tutulacaktır.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada, Theodoros Angelopoulos sinemasındaki modern sinema unsurlarını ve Yunan Mitolojisi'nin izleri incelenirken kullanılacak araştırma modeli *Betimsel Analiz*dir. Betimsel analizde, elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenmekte ve yorumlanmaktadır. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır. Bu yaklaşımda, veriler ve ulaşılan sonuçlar birbirine “anlatım” olarak çok yakındır (Yıldırım & Şimşek, 2006, s. 224).

Bu araştırmada evren olarak, Theodoros Angelopoulos'un yönettiği ilk uzun metrajlı film olan *Tatbikat*'tan (1970) başlayarak, çekimleri tamamlanmadan hayatını kaybettiği film olan *Öteki Deniz*'e (2012) kadar, sanat hayatındaki tüm filmler ele alınmıştır. Betimsel analiz yöntemiyle toplamda on beş filmin hem mitik bağlamda hem de modern sinema bağlamında incelenmesi olanaklı değildir. Bu sebeple çalışmada örneklem belirleme yöntemi olarak *amaçlı örneklem* seçilmiştir. “Amaçlı örneklem, zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasına olanak vermektedir. Bu anlamda, amaçlı örnekleme yöntemleri pek çok durumda, olgu ve olayların keşfedilmesinde ve açıklanmasında yararlı olmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2006, s. 107)”. Bulgular ve Yorumlar Bölümü'nde, örneklem olarak seçilen filmlerde modern sinema unsurları ve Yunan Mitolojisi'nin izleri incelenecek ve bu iki unsurun sinemada nasıl bir araya getirildiği tartışılacaktır. Mitik unsurlar ve modern sinema özellikleri, hem sözel olarak filmlerin anlatısı bağlamında hem de görsel olarak sinematografik bağlamda çözümlenecektir.

Araştırmanın bu aşamasında postmodern öğretisi içerisinde gelişen ancak geleneksel, modern veya postmodern olsun tüm sanat dallarında çalışılma olanağı bulan “metinlerarasılık” kavramından faydalanmak gerekliliği doğmaktadır. Metinlerarasılık kavramının; oluşturulan her metnin, mutlaka başka metin veya metinlerle ilişkili olduğu, her ne kadar özgün olduğu öne sürülse de kendinden önceki metinlerden referanslarının olduğu iddialarına dayalı bir anlatı çözümleme yöntemi olduğu söylenebilir. Julia Kristeva, postmodern eleştiri alanında, bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve söylemin sürekli olarak başka söylemlere açık

olduğu, her söylemin aynı zamanda başka söylemlere yer vererek bir çokseslilik özelliğiyle belirlediği olgusunu göstermek için "metinlerarası" kavramını ortaya atmıştır. Böylelikle postmodern olduğu kadar klasik, modern ve eski metinlerin de belirgin özelliklerinden olan, ancak klasik eleştirinin yalnızca kaynak ya da köken eleştirisi bağlamında ele aldığı metinlerarasını farklı bir bakış açısıyla eleştiri alanında tanımlamaya girişmiştir (akt. Aktulum, 2000, s. 11).

Yalnız bu noktada, metinlerarasılık yönteminin, araştırma açısından yetersiz kalabileceğini söylemek mümkündür. Zira metinlerarasılık, daha önce bahsedildiği üzere metin ile metin arasındaki paralellikleri ve benzerlikleri incelemektedir. Araştırmada incelenecek olan Angelopoulos filmleri, senaryo metinlerine sahip olsa da, sonuç olarak "görsel" metinlerdir. Dolayısıyla mitik yazınlar ile görsel bir sanat olan sinema örnekleri üzerinde yapılacak bu tür bir araştırma için medyalararasılık yöntemini öne sürmek daha doğru olacaktır.

"Medyalararasılık" terimi, "bir metne kanıtlanabilir biçimde en az bir başka (dilsel) metnin dâhil edilmesini ifade eden metinlerarasılığa koşut olarak, konvansiyonel anlamda farklı olduğu kabul edilmiş en az iki ifade ya da iletişim medyasının bir yapıtta amaçlanan, kanıtlanabilen kullanımı ya da birbirine dâhil edilmesi olarak tanımlanabilir (Kayaoğlu, 2009)". Bu bağlamda yöntem; sözlü geleneğin ürünü olan Yunan mitlerinin, Angelopoulos'un filmlerinde kendi dönemine ve modern sinema tekniklerine uygun biçimde değişip dönüştürülerek temsil edildiği varsayımı üzerinden geliştirilerek araştırmaya uygulanacaktır.

Sinemanın kendine özgü görsel bir anlatım dili vardır ve bazı tekniklerin kullanımıyla oluşturulur. Serter (2005, s. 21) sinemada biçimin, filmin tekniğinin sistematik ve belirlenmiş kullanımı olduğunu söylemektedir. Anlatı yapısı, sinematografi (kamera hareketleri ve çekim ölçekleri), mizansen (çerçeveleme, aydınlatma, dekor ve kostüm), kurgu ve ses gibi sinemada kullanılan tekniklerin aynı zamanda sinemasal anlatının temel öğeleri olduğunu belirtmektedir. Ona göre biçim, filmin sestem ve görüntüden oluşan metni, yönetmen tarafından belirli tarihsel bir geçmişten geçerek yapılmış seçimlerin bütünü veya sonucu olarak da tanımlanabilmektedir. Mitik öğelerin ve modern sinema unsurlarının sinemadaki yansımaları analiz edilirken, filmleri çözümleme yöntemi olarak biçimi oluşturan bu unsurlardan; anlatı yapısına, olay örgüsüne, ana karakterlere ve yan karakterlere bakılacaktır.

Bunların yanında diyaloglar, anlamlar, sembol ve motifler gibi gizli kalmış iletiler de aranacaktır. Kurgu, ses, kamera ölçekleri gibi biçemi oluşturan diğer öğeler ise, filmlerin modern sinema özellikleri gösterip göstermediğini ortaya koymak amacıyla incelenecektir. Filmlerin modern sinema sayılıp sayılmayacağını belirlemede, Peter Wollen (2002)'ın "Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgârı" makalesinde ortaya koyduğu 'sinemanın yedi günahı ve yedi erdemi' ölçütlerini kullanmak faydalı olacaktır.

Örnekleme yer alan filmlerde, hazırlanan şu araştırma sorularına cevap aranacaktır:

- Filmlerde Yunan mitlerine yapılan göndermeler nelerdir?
- Filmlerdeki karakterlerin, Yunan mitlerinde karşılığı var mıdır? Varsa nelerdir?
- Mitik öykülerin, filmin olay örgüsü içindeki yeri nedir?
- Filmlerde mitik öyküler nasıl bir dönüşüme uğramıştır?
- Filmlerin anlatıları, modern anlatıya uygun mudur? Yoksa geleneksel anlatı özellikleri mi göstermektedir?

• Filmler; Peter Wollen'ın, modern sinemanın tipik özellikleri olarak ortaya koyduğu 'sinemanın yedi günahı ve yedi erdemi' ölçütlerinden hangisi ya da hangilerine uymaktadır?

Bu ölçütler saptandıktan sonra, analizin son bölümünde, sözel geleneğin mirası olan mitler ile sinemanın görsel dilinde dönüşüme uğrayan mitik unsurlar karşılaştırılacaktır. Bu karşılaştırma sonucunda, Angelopoulos'un filmlerindeki 'modern sinema' - mitoloji ilişkisi incelenecek; sözlü gelenek ürünü olan mitlerin modern sinema dilinde nasıl bir dönüşüm geçirdiği ortaya konulmaya çalışılacaktır.

2.2. Verilerin Toplanması

Araştırmada veriler hem literatür (alanyazın) taramasıyla hem de görüntü (video film) kayıtlarının izlenmesiyle toplanacaktır. Veri kaynakları; kitap, dergi, makale, tez, internet sayfaları ve video film kayıtlarıdır. Anadolu Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Merkezi'nden ve Yüksek Öğretim Kurumu'nun arşivlerinden faydalanılacaktır.

Araştırmaya kütüphane ve arşiv taramasıyla başlanacaktır. Literatür taramasında karşılaşılan kaynaklar ve yapılacak film incelemeleri sonucunda, Angelopoulos sineması üzerine mitoloji ve modern sinema bağlantılı yeterli kaynak olup olmadığı

saptanacak ve araştırma bu doğrultuda şekillenecektir. O yüzden öncelikle Yunan Mitolojisi, modern sinema ve Angelopoulos ile ilgili bir literatür (alanyazın) taraması yapılacak ve bütün Angelopoulos filmleri izlenecektir.

2.3. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Verilerin çözümünde ve yorumlanmasında “amaç” bölümünde ortaya konulan soruların yanıtlandırılabilmesine dikkat edilecektir. Araştırmanın birinci bölümünde modern sinemanın tarihsel gelişimi ve modern sinemayla ortaya konulmuş sinemadaki biçimsel ve içeriksel özellikler açıklanacak, ardından modern sinema ve mitoloji ilişkisi ele alınacaktır. İkinci bölümde, Yunan mitlerinde Angelopoulos sinemasında karşımıza çıkması muhtemel unsurlarla birlikte ortaya konulacaktır. Zira bütün bir Yunan Mitolojisi külliyatını vermek araştırma açısından olanaklı değildir. Bu yüzden bu bölümdeki Yunan Mitolojisi'nin alanyazın taraması sınırlandırılarak amaca uygun bir şekilde yapılacaktır. Üçüncü bölümde ise, Angelopoulos sinemasının modern sinemaya dâhil olup olmadığı tartışılacak ve yönetmenin sinemasındaki Yunan Mitolojisi unsurları ortaya konularak, modern sinemada mitolojinin nasıl değişim ve dönüşüme uğradığı açıklanarak, örneklem olarak alınan filmler çözümlenecektir.

3. İLGİLİ ALANYAZIN

3.1. Sanat ve Modernizm

Kökene Latince *modo* ve *modernus*'tan gelen modern kelimesi 'şimdi, şu anda' anlamına gelmektedir. Kavram bu anlamda ilk olarak Ortaçağ'da Hıristiyan dönemini Antik dönemden ayırmak için kullanılmıştır. Ortaçağ'da toplumsal yaşamda ve sanatta, dinin ön plana çıkmasının bir sonucu olarak gelenekselden ve Pagan geleneklerden bir kopuşu belirtmenin yöntemi haline gelmiştir. Ancak, bir akım olarak ve tarihsel bağlamda modernizm hareketi Ortaçağ'ın sona ermesiyle ortaya çıkar. Modern kavramının kullanımının ve sanatta modernizmin doğuşunun, günlük yaşamda gözlenen değişim ve toplumsal yapıların dönüşmesiyle koşutluk gösterdiği söylenebilir. Ortaçağ'ın bitimiyle, dinin toplumsal hayatta ve günlük yaşamdaki hegemonyasının sona ermesinin sonucu olarak gözlenen değişim, bir akım olarak asıl modernizmin doğuşuna ön ayak olmuştur. Bu bağlamda, modernizm hareketinin ortaya çıkmasının tarihsel bir sürecin sonucu olduğunu söylemek mümkündür.

Kovacs, 'modern'in yalnızca 'yeni' değil, aynı zamanda 'güncel' anlamına geldiğini ve sadece henüz görülmemiş şeyleri belirtme değil, ayrıca bir şeylerin yerini alma ve yerine geçme gücü olduğunu söylemektedir. Ona göre 'yeni' anlamındaki modern, farklı kuşakların bir arada yaşamasına ve eskinin yaşanmasına olanak sağlar. Ancak 'güncel' anlamında modern; 'eskinin' ortadan kalktığını, artık var olmadığını ya da geçersiz hale geldiğini akla getirmektedir. 'Modern' diye gönderme yapılan her zaman, 19. yüzyıla kadar yaygın olarak antikiteyi ifade etmek için kullanılan bir geçmişe karşıdır (2010, s. 8).

Sanatta, bilimde, toplumsal hayatta rasyonelizmin yükselişiyle birlikte dünyada toplumsal ve kültürel olarak bir yaşam tarzı değişikliği görüldüğü söylenebilir. Sanayi Devrimi'nin sonucu olarak feodalitenin yıkılması ve burjuvazinin yükselişi, yeni bir dünyanın kapılarını aralamıştır. Bu yeni düzenle birlikte; toplumsal rollerin değişmesi, imparatorlukların yıkılıp ulus devletlerin ortaya çıkması gibi tarihsel süreç içinde yaşanan köklü değişimler, yüzyıllardır süregelen geleneksel düzenin alt üst olması anlamına gelmekteydi. Ancak bu değişimlerin yaşanmasının yine belirli bir tarihi süreci gerektirdiğini söylemek mümkündür. Özellikle Avrupa'da modern yaşam denilen olgunun, modernitenin bireylerin hayatlarına egemen olması 19. yüzyılın ortalarından itibaren gerçekleşmiştir. Sanatta modernizmin ve modernist olarak adlandırılan pek çok

akımın (İzlenimcilik, Gerçeküstüçülük, Dadaizm, Fütürizm v.b.) ortaya çıkışı da aynı yüzyılın sonlarına rastlamaktadır.

Bauman da benzer şekilde modernliğin (modernite); Batı Avrupa’da, 17. yüzyıldaki bir dizi derin toplumsal, yapısal ve entelektüel dönüşümle başlayan ve birincisi, Aydınlanma’nın gelişmesiyle kültürel bir proje olarak; ikincisi, kapitalist ve daha sonra da komünist endüstri toplumunun gelişmesiyle de toplumsal olarak kurulan bir yaşam biçimi mahiyetinde olgunluğa erişen tarihsel bir dönem olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla Bauman’a göre modernlik, modernizm değildir; modernizm akımı, modernliğin bakışını kendine çevirmesidir (2003, s. 13). “Modernizm, moderniteye karşı bir refleks değildir. Modernizm, modernitenin kuvvetlerine karşı karmaşık ve bazen çelişkili bir dizi yanıt olarak görülebilir. Ek olarak modernizm çelişkindir çünkü moderniteyi aynı anda hem kutlar, hem de moderniteye direnir ve hatta onu reddediyor görünür (Rodrigues ve Garratt, 2016, s. 28)”.

Moderniteyle birlikte ortaya çıkan, bireyin ve toplumların yaşamlarında gözlenen radikal değişimlerin sonucu olarak geçicilik, parçalanma ve yabancılaşma gibi varoluşsal sorunların ön plana çıktığı söylenebilir. Bu kavramların ve sorunların da sanatın büyük ölçüde değişime uğramasında pay sahibi olduğu açıktır. Öyle ki, sanatta modernizm hareketiyle ortaya çıkan birçok akımın da bu geçicilik ve parçalanma kavramlarına koşut olarak kısa sürelerde varlık gösterdikleri, etkileri uzun sürmeden tarihe karıştıkları söylenebilir.

“Modernite, modernizmle bağlantı içinde betimlenirken; endüstrileşmeyle, kentleşmeyle ve laiklikle işlenerek ortaya çıkmış olan değişikliklere sahip bir yaşamı, yaşama ve deneyimleme biçimi olarak dikkate alınmıştır. Karakteristik özellikleri ise dağılma ve deformasyondur; parçalanma ve hızlı değişim, kısa ömürlülük ve güvensizliktir (Childs, 2010, s. 26)”. Bu bağlamda sanattaki modernizmin aslında, modernitenin bireyde yarattığı bu tarz olumsuz etkilere (güvensizlik, tamamlanmamışlık, geçicilik v.b) tepki olarak oluştuğu anlaşılabilir. Childs da, modernizmin bundan dolayı sık sık, geç dönem modernitesine ve modernizasyonuna estetik ve kültürel bir tepki olarak görüldüğünü söylemektedir (2010, s. 29).

Bütün bu sosyokültürel değişimlerle oluştuğu belirtilen moderniteyi, 19. yüzyılın ortalarında ilk kez Baudelaire dile getirmiştir. Onun moderniteden kastı, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın; gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan

diğer yarısıdır. Modernitenin bir savunucusu olarak Baudelaire; sanatın bu geçici, ele avuca sığmaz olarak nitelediği yönde gelişmesi gerektiğini düşünür:

“Her kadim ressam için bir modernite olmuştur; geçmiş zamanlardan bize kalmış güzel portrelerin çoğu kendi çağlarının giysilerine bürünmüştür. Kusursuz bir ahenk içindedirler, çünkü giysi ile saçtan beden hareketlerine, bakışlara ve gülümsemeye kadar (her çağın kendi duruşu, bakışı ve gülümseyişi vardır) her şey eksiksiz bir dirimselliğe sahip bir bütün oluşturur. Büyük bir hızla değişen bu geçici, ele avuca sığmaz unsuru küçümseme veya dikkate almama hakkına sahip değilsiniz. Onu göz ardı ettiğiniz anda, ister istemez –ilk günahattan önceki tek kadının güzelliği gibi- soyut ve tanımlanamaz bir güzelliğin boşluğuna yuvarlanırsınız. Eğer çağın zorunlu ve kaçınılmaz giysisi yerine bir başkasını koyarsanız, ancak modanın gerektirdiği kıyafet balosu örneği dâhilinde mazur görülebilecek bir yanlış aktarımın sorumlusu olursunuz (bu nedenle 18. yüzyılın tanrıçaları, perileri ve sultanları da olsa olsa balo ortamında *manevi açıdan* ikna edici portrelerdir) (2004, s. 214-215)”.

Baudelaire’in düşüncesine göre; modern olan sanat eserinin, yani çağdaş olanın, antik eserlerden kesin biçimde ayrılması gereklidir. Antik olanın, yani klasiğin kendi çağında gerçek bir sanat eseri olabileceğini söyler. Modern dönemde geleneksel olanın devam ettirilmesi bir kıyafet balosu kadar değerli bir etkinlik olabilir. Kıyafet balosunda geleneksel, modern veya fütüristik olsun amaç; farklı konseptlerin bir araya gelmesidir. Ancak normal bir baloya gidip geleneksel kıyafetler giyerseniz, hele ki modernite çağında, bunun yadırgandığını görürsünüz. Kısacası moderniteden ilk kez söz eden kişi olan Baudelaire; modern sanatı, geleneksel sanatın karşı kutbunda konumlandırmıştır. Yine de o, antik sanatın değersiz olduğunu düşünmez. Sadece, her sanat eserinin ve sanatçının içinde bulunduğu döneme uygun olması gerektiğini söyler. Hatta ona göre, “her *modernitenin* günün birinde ‘geleneksel’ haline gelmeye layık olması için insan hayatının ona ister istemez kattığı gizemli güzelliğin bulunup çıkarılması gerekir (2004, s. 215)”.

Bir değerler farklılığı olarak ele alınan antik/modern karşıtlığının ilk ortaya çıkışından itibaren entelektüel, teknik ya da kültürel gelişime dair düşüncelerle karşılaşılmaktadır. İlk modern şairlerin inancına göre sanatsal gelişme, teknik ilerlemeye benzemektedir. Bu nedenle estetik güzellik idealine gün geçtikçe daha da yaklaşmaktadır. Bu düşünceyle estetik değerler olan antik ve modern, katı bir karşıtlık olarak görülmüştür. 19. yüzyıl Alman estetik düşünürleri, iki estetik ideal arasına “klasik” kategorisini yerleştirerek, bu katı karşıtlığı yumuşatmışlardır. ‘Klasik’ kavramının yardımıyla antik güzellik ideali ile bu idealin antik formu net bir biçimde birbirinden ayrılmıştır. Bazı Alman düşünürler ise ‘modern’ sanatın zıttı olan antik

sanatın, estetik mükemmelliğin en üst düzeyi olduğunu ve ebediyen geçerli olacağını düşünmektedirler. Ancak onların düşüncelerinde modern sanat daha iyi ya da daha kötü olarak değil, sadece antik olanın güzelliğine kendi tarzında yaklaşan farklı bir yapı olarak görülmüştür. Antik sanat, güzellik idealini ifade eden tek sanatsal model olduğu halde “modern”in, aynı klasik idealin farklı ve eşit derecede değerli bir yolu olduğu söylenebilmektedir (Kovacs, 2010, s. 9).

Sanattaki modernizmin, özellikle Batı Avrupa’da modernitenin getirdiği sosyokültürel bunalımlara tepki olarak ortaya çıktığı ve modernitenin içsel bir sorgulanması olduğu söylenebilir. Ancak birçok modernizm kuramcısından da anlaşılacağı üzere, onun geleneksel sanata karşı olduğunu ve geleneksel sanatların yıkımını gerektirdiğini söylemek yanlış olacaktır. Aksine sanattaki tarihsel gelişimin bir sonucu olarak, dönüşüm geçirmiş bir şekilde geleneksel sanatları daha üst bir mertebeye taşıyan bir akım olarak kendini sunduğu savunulabilir. Yalnız geleneksel sanata bu bakış, onun, o dönemde moderniteyle su yüzüne çıkan bireysel ve toplumsal sorunlarla birlikte dönemin ruhuna uygun bir şekilde değiştirilip yeni bir forma sokulması olarak anlaşılmalıdır.

Her şeyin ötesinde modernizm, 19. yüzyılın ortasından başlayarak anlatım yöntemlerini bozmaya ve çoğaltmaya yönelik güçlü ve sürekli girişimler olarak ortaya çıkmıştır. Onun sanatsal uzantıları, büyümenin öteki çeşitleri olan bilimsel, emperyal ve toplumsal büyümeleri izler gibi görünmektedir. Özellikle ruhsal olmak üzere bireysel ve toplumsal bunalımlar da bu maddi değişikliklere eşlik etmiştir. Bu değişiklik ve bunalımlar ise başkaldırıcı, sorgulayıcı ve kuşkucu biçimde, güvenilir ve kendi estetik anlayışı dâhilinde saldırgan olan yeni bir yazınla dile getirilmiştir. Modernizm, sanatçıların ve yazarların endüstrileşme, kent toplumu, savaş, teknolojik değişim ve yeni felsefi düşüncelere karşı bir tür sorumluluğu olarak görülmüştür. Bunun sebebi ise 19. yüzyılın, yerleşmiş bireysel ve toplumsal modeller konusunda yarattığı hayal kırıklığıdır (Childs, 2010, s. 31).

Rus modernizmi ve Fütürizm örneklerinde modernizmin, klasiğin reddiyle değer kazandığı, Mayakovski ve arkadaşlarının metinlerinde ve manifestolarında daha açık ortaya çıkmaktadır. Onlar kendilerini yenilikçi sanatçı olarak tanımlamakta ve “geçmişin değerleri” ile uzlaşmak istememektedirler. Mayakovski ve diğer Rus modernistleri için gelenekten ve kültürel birikimden alınacak tek ders, onu olduğu gibi, olduğu yerde bırakmaktır. Onlar için bu çaba sadece soyut bir değişim değildir. Tek

amaçları, sanatı tam anlamıyla yaşama emdirmektir. Şiir kitaptan, tiyatro ve sinema salondan koparılmalı ve sokağa geçirilmelidir (Batur, 2000, s. 105).

Politik temelli hareketlere bakıldığında ve Fütürizm ile Dadacılığın iddia ettiği geçmişten kopuş ele alındığında, modernizme dair tutarlı bir anlayışın varlığı sorunu ortaya çıkmaktadır. Modernizm klasikle tartışması aracılığıyla yeni değerler yaratmaktadır. Modernizm, geleneksel eleştirel ve yansımali ilişkisi içinde ortaya çıkmıştır. Bu nedenle modernizm aynı anda gelenekle devamlılığı hem onaylamakta hem de reddetmektedir. Modernizmin sanat anlayışının, estetik açıdan eserin kendini yansıtan doğasında saklı olduğu düşünüldüğünde, modernizmin kendisini sanatın özeleştirisi olarak sunduğu söylenebilir.

Ancak burada bir ikiliğin kapıları açılmaktadır: *modernist* ve *avangard*. Şimdiye kadar söz ettiğimiz şekliyle, geleneksel sanata kökten bir reddi savunmayan modernizmin içinde ortaya çıktığı söylenebilecek avangard akımların, tersine; geleneksel sanatlardan tam anlamıyla bir kopuşu ve sanatın ancak gelenekselin reddiyle değerli olabileceğini savundukları söylenebilir. Sanatta modernizmle birlikte sanatın amacı şekil değiştirmiş, estetik bir kendini yansıtmaya dönüşmüştür. Avangard akımların ise bu estetik kendini-yansıtmaya biçiminin aşırı durumlarını sergilediği görülmektedir. Calinescu (1987, s. 119) da avangardın, dönemin ilerisinde düşünme biçimleriyle ortaya çıktığını ve hem gelenekselden kopuşu, hem de kendi döneminin aşırı bir özeleştirisi olduğunu vurgular:

“Mantıksal olarak konuşmak gerekirse, her edebi veya sanatsal üslup avangardına sahip olmalıdır; çünkü avangard sanatçılarının kendi zamanlarının önünde düşünmesinden ve kullanım için yeni ifade biçimleri hazırlamasından daha doğal bir şey yoktur. Fakat dönemin kültürel anlamda tarihçesi aksini işaret ediyor. Avangard, bir stil veya başka bir şey duyurmaz; kendi içinde bir stil veya daha doğru bir ifadeyle antistildir. Avangardı muhalefet ve kopma açısından tanımlamayı tercih ediyorum. Çoğu yazar, sanatçı ve düşünür yaşadıkları zamana ait olduğuna inanıyorsa da, devrimci yazar, onun zamanına aykırı davrandığını hissediyor... Avangard bir adam, karşı çıktığı, direndiği bir kentte düşmana benzemektedir; Çünkü onun için; herhangi bir hükümet sistemi gibi, kurulmuş bir ifade biçimi de bir zulüm biçimidir. Avangard adam mevcut sistemin bir rakibidir”.

Genel olarak ‘avangard’ın politik olarak bilinçli, burjuva karşıtı, eylem odaklı bir sanat hareketi olarak düşünüldüğü söylenebilir. Calinescu’da olduğu gibi onu modernizmin öncüsü olarak gören kuramcılar mevcuttur. Bir avangard kuramcısı olan Peter Bürger daha da ileri giderek, avangardı modernizmin karşısında konumlandırmıştır. Bürger, 18. yüzyıldan itibaren sanatın özerkleşme sürecine girdiğini;

bu özerkleşmenin ilk olarak saraydan ve kiliseden, ardından da kitle kültüründen ve piyasadan bağımsızlaşmayla sürdüğünü düşünmektedir. Sanatın, bu özerkleşme süreciyle kendi kurumlaşmasını oluşturmaya başladığı söylenebilir. Hayattan yalıtılmış bir hal alan sanatın bu yeni formunun, artık toplumu değil kendini temsil ettiği savunulabilir.

Bürger'in kuramında avangard, sanatın kurumlaşmaya karşı bir saldırısı ve özerkleşmenin terk edilip sanatın yeniden hayatın içinde yer alma mücadelesi olarak görülmektedir. Bu tutum, önceki avangard ruhundan ve modernizmden köklü olarak farklıdır. Bunun sebebi ise sanatın, hayatla ilişkilendirilirken mevcut siyasal ve ahlaki kavrayışların müdahalesinin kabul edilmemesi ve ütopyaların öngördüğü biçimde toplumsal ilerlemenin öncülüğü rolünü üstlenmemesidir. Avangardın sorunu, sanatın toplumsal faydası veya özerk olabilesi değildir, sanatın ta kendisidir; 'sanat kurumu'dur. Amacı, içinde var olduğu sanat kurumunu yok etmektir. Çünkü sanatı hayattan soyutlayan, bu 'kurum'dur. Sanatın, hayatı ele geçirebilmesinin yolu, kendi kurumuna olan tutsaklığından kurtulması olarak görülmektedir (akt. Artun, 2004, s. 21-22).

Sinemanın ortaya çıkışı, sanattaki modernizmin doğup geliştiği bu dönemlere rastlamaktadır. Yani sinemanın, sanatta sancılı bir süreç yaşanırken dünyaya gözlerini açtığı söylenebilir. İlk dönemlerinde bir sanat formu olarak düşünülmesine de, tarihsel süreçte 'son sanat', 'yedinci sanat' şeklinde isimlendirilmesinden anlaşılacağı üzere, sinemanın sanat olduğu artık su götürmez bir gerçektir. Elbette sanatta modernizm 'sancılarının' yaşandığı dönemde ortaya çıkması ve klasik/modern karşıtlığı tartışmalarının ortasında sinema, modernizm bağlamında oldukça özel bir vaka olarak ele alınabilir.

3.1.1. Modern Sinema

Sinemanın, 19. yüzyılın sonunda teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan bir sanat dalı olduğu söylenebilir. Diğer bir deyişle, moderniteyle ayyuka çıkan teknolojik gelişmeler sinemayı doğurmuştur. Sinemanın tarihi, Lumiere Kardeşlerin ilk halka açık gösterimiyle başlar; ancak ilk dönemlerde bir sanat dalı olarak düşünülmediği, daha çok bir teknik gelişme ve eğlence aracı işlevi gördüğü belirtilebilir. Bu düşüncelerden hareketle sinemanın, modernitenin ürünü olduğu sonucuna ulaşılabilir. Melies'nin başını çektiği kimi yönetmenlerin; sinemanın, hikâye anlatmanın oldukça etkili bir yolu

olduğunu keşfetmesiyle, sinemanın bir sanat formu olarak görülebileceği fikirleri etkinlik kazanmıştır.

Sinema araştırmaları içerisinde tartışılmalı olan “sanat sineması” kavramı, genellikle ana akım sinema ile sanatsal eğiliminden ötürü ana akımdan farklılaşan filmler arasındaki ayrımın ortaya konmasıyla birlikte önem kazanmıştır. Öyleyse, bu sanatsal olduğu söylenen filmler, neden ana akım sinemadan farklıdır? Bu sorunun cevabı genellikle, bu tür filmlerin, sanatsal eğiliminden ötürü izleyiciye gerçeği göstermeye çalışmaları ve izleyicinin alımlama sürecinde daha aktif katılımını sağlamaları ile verilmektedir. Dolayısıyla sanat sineması tartışmalarının odağında, “sanatın ne olduğu” ve “gerçeğin izleyiciye nasıl sunulduğu” soruları üzerinde yoğunlaşmaktadır (Karadoğan, 2010, s. 1-5).

Sinema “sanatının” ortaya çıkış tarihlerine bakıldığında, sanatta modernizmin gelişiminin hızlandığı yıllar olduğu görülebilir. Geleneksel mimetik (temsili) sanatların, eserin kendini yansıtmaya ve sanatın özeleştirisine evrilerek dönüşüm geçirmesi olarak tanımlanabilecek sanattaki modernizm gelişmekteyken, sinemanın henüz özeleştirisini yapabileceği oturmuş bir sanatsal geleneği olmadığı söylenebilir. Bu dönemde sinema sanatının henüz kendini keşfetme aşamasında olduğu savunulabilir.

Modern sanata dair düşüncelerdeki ortak zemin, kendi geleneksel biçimleri üzerine estetik bir düşünme ve bunların eleştirisidir. Modern sinema da bu açıdan ele alındığında, bütün sanat dalları arasında özel bir yere sahiptir. Sinema tarihinin en azından ilk 60 yılı boyunca makul nedenlerle sinemasal bir gelenekten söz edilememektedir. Dolayısıyla Kovacs’a göre; sinemada 1920’lerde ortaya çıkan erken modernizmi, “sinemanın *kendi* sanatsal gelenekleri üzerine bir düşünme” olarak değerlendirmek de mümkün görünmemektedir (2010, s. 16).

Amerika’da film endüstrisinin hızlı gelişimi ve Avrupa sinema salonlarındaki hegemonyası hesaba katıldığında, sinemanın sanatsal gelenekleri denilebilecek standartları oluşturanın Hollywood olduğu söylenebilir. Bu standartlar genel olarak, Aristotelesçi bir anlatı şemasının kullanımıyla oluşturulmuştur. Bu şema; doğrusal olarak ilerleyen bir zaman çizgisine sahip, çözülmesi gereken bir sorun ile başlayan, nedensellik zinciri içinde bu sorunun çözümüne ulaşılırken yaşananların gösterildiği ve sonda, sorunun çözümüne varıldığı bir anlatı yapısı olarak özetlenebilir.

Aristoteles, eserin en önemli öğesinin anlatı (öykü) olduğunu, tragedyayı tanımlarken söylemiştir. Ona göre; tragedyanın öğeleri arasında en önemlisi, olayların

(uygun bir şekilde) birbirleriyle bağlanmasıdır. Bundan başka, karaktere dayanmayan tragedyaya olabildiği halde, bir öyküsü olmayan (eyleme dayanmayan) tragedyanın olamayacağını söyler. Tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu öyküdür(*mythos*). Eserin diğer öğeleri (karakterler, dil, dekor vb.), yine eser için gereklidir ancak öykü kadar hayati, olmazsa olmaz değildir. Bununla birlikte, "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis) (1993, s. 25)". Aristoteles'in tragedyaya için söylediklerini, aynı zamanda resim, şiir, müzik gibi diğer sanat dalları için de kullandığı görülmektedir. Bundan hareketle 'Aristotelesçi anlatı' denildiğinde anlaşılması gereken; giriş-gelişme-sonuç ile doğrusal bir biçimde oluşturulmuş, nedensellik zinciri ile gelişen ve sonucu ile izleyicide *katharsis*'i uyandıran anlatı yapısıdır. Bu anlatı yapısı kurulurken dikkat edilmesi gerekenlerden biri de, anlatılan eylemlerin birlikli ve bütünlüklü bir yapı sunmasıdır.

Aristoteles, bütünlüklü bir anlatı yapısı kurulmasının en göze çarpan örneği olarak Homeros'u gösterir. Ona göre Homeros, başka alanlarda her şeyi en doğru şekilde gördüğü gibi, bu konuda da doğru olan yolu görmüştür. Zira Homeros *Odysseia*'da, Odysseus isimli kahramanı anlatırken onun başından geçen bütün şeyleri şiirinin içine sokmamış, yukarıda belirtildiği üzere daha çok birlikli bir eylem çevresinde kurmuştur. Aynı şeyi onun *İlyada* destanında da görürüz. Aristoteles'in anlayışında, bu birlikli öykülerin ve eylemlerin karşıt olarak 'episod'lara dayalı olanlar en kötü anlatılardır. Bu tip öyküler, içinde 'episod'ların birbirlerini olasılık ya da zorunluluk yasalarına uygun biçimde takip etmediği öykülerdir. Aristoteles'e göre öyküleri bu şekilde yazan ozanlar güçsüz ozanlardır, iyi ozanların ise bu epizodik anlatımı zorunluluktan kullandığı görülür. Onlar oynanmak için yazdıkları dramlarında, öyküyü olması gerekenden fazla uzattıklarından ötürü olayların doğal sırasını bozmak zorunda kalırlar (1993, s. 30-33).

Bütünlüklü, neden-sonuç ilişkisine dayalı bir ilerleyişe sahip ve sonunda izleyicinin/okuyucunun *katharsise* ulaşmasını sağlamayı amaçlayan bu anlatı yapısı, Aristoteles tarafından formülize edildiği için onun adıyla anılmaya başlamıştır. Yüzyıllarca geleneksel anlatıyı oluşturan bu yapının, sanattaki modern hareketlerle birlikte sekteye uğradığı ve terk edilmeye başlandığı söylenebilir. Sinemanın öykü anlatma potansiyelinin keşfedilmesinin ardından da bu yeni sanat dalının anlatı geleneği, söz konusu yapı üzerine kurulmuştur. Özellikle Amerika'da gelişen stüdyo sistemi içerisinde Aristotelesçi anlatı, sinemanın geleneğini oluşturan en önemli unsurlardan biri olarak dikkati çekmektedir.

“Klasik Hollywood” sinemasının tanımını tamamlayan ayrılmaz özelliği, ‘*narrative*’ yani anlatan bir sinema olmasıdır. Klasik Hollywood sineması, başlangıçlarını özellikle tiyatrodaki melodramlara borçludur. Bu sinema, gerçeklik izlenimi yaratma amacıyla kendi dilini ve üslubunu geliştirmiştir. Bu dil ve üslup açıklayıcıdır ve karanlık, bulanık yan bırakmayan bir anlatımı desteklemektedir. Onların senaryolarında anlatılan öyküler, üç aşamalı bir düzlemde hareket eder: Kurulu düzen, kurulu düzenin bozulması, düzenin yeniden kurulması. Buradaki “düzen” toplumsal-politik sistemin kavrayışındaki statükonun diğer adıdır. Girişte genellikle beklenmedik, sıra dışı bir olayla bu düzen (aile düzeni, huzurlu kasaba hayatı vb.) bozulur. Başlangıçtaki düzen, genel toplumsal zihinde kabul gören ve sorgulanmayan bir düzendir. Ona geri dönüş ise onun da sorgulanması değil, her şeyin halledilip mevcut durumun korunması anlamına gelecektir (Atayman, 2004, s. 13-14). Hollywood sinemasının geleneksel üslubuna karşıt bir üslup geliştirme amacıyla ortaya çıkan modern sinema hareketlerinin tarihsel gelişimi ise ulusal akımlarla ve parçalı biçimde gerçekleşmiştir. Dolayısıyla, modern sinemayı daha iyi anlayabilmek için onun tarihsel gelişimine göz atmak çalışma açısından faydalı olacaktır.

3.1.1.1. Modern sinemanın tarihi

Hollywood’un sinemanın ilk yıllarında devraldığı ve ‘kutsadığı’ bu Aristotelesçi anlatı yapısının, sinemada geleneği oluşturan unsur olduğu söylenebilir. Öyleyse, sinemanın modernizmi nasıl ortaya çıkmıştır? Sinemanın klasiğine nasıl karşı çıkmıştır? Birçok sinema kuramcısı ve tarihçisinin öne sürdüğü görüşe göre, sinemada modernizmin ilk izleri Birinci Dünya Savaşı sonrasında, 1920’li yıllarda görülmektedir. Sinemadaki bu ilk modernizm, diğer bir deyişle sinemanın erken modernizmi, farklı şekillerde kendini göstermiştir. Bunlar; Alman Dışavurumculuğu, Eisenstein’in kullandığı yeni kurgu teknikleri, Bunuel öncülüğündeki Gerçeküstücülük akımı, Vertov’un ortaya koyduğu *sinema-göz* kavramı, Fransız İzlenimciliği olarak sıralanabilir. Ancak bu erken modernizm hareketlerinin, sinemanın geleneği olarak ele alınan Hollywood’un ‘büyük anlatı’sına tam olarak bir karşı çıkışı savunduğu söylenemez.

Fotoğraf ve sinemanın doğuşu ve gelişimi, sanatçının işlevi farklı bir boyuta ulaşmıştır. Teknolojik gelişmelere bağlı olarak gelişen sinema da, zamanla bir eğlence aracı olmanın ötesine geçme çabalarıyla birlikte farklı anlatım yöntemleri geliştirerek,

bir “sanat” olabilmek için zorlu çabalara girişmiştir. Bu farklı anlatım yöntemleri, özellikle 1920’ler erken modernizmde ortaya çıkmakla birlikte, Hollywood sinemasının oluşturduğu kalıpların dışına tam olarak çıkamamıştır. Ancak bu dönemde sinemanın ‘sanat’ olarak kurumlaşmaya çalışması, estetik kaygıları da beraberinde getirmiş ve yeni bir sinema dili geliştirilmesine katkıda bulunmuştur (Ünal, 2011, s. 21-22). Bu “sanat olma çabaları” da, o dönemde diğer sanat dallarındaki modern akımlarla etkileşime sebep olmuştur. Sonuç olarak, 1920’lerin erken modernizm anlatısının ‘klasik’ten tam anlamıyla kopmasa da, estetik kaygılarla birlikte diğer sanatsal geleneklerin etkisinde yeni bir sinema dili oluşturduğu söylenebilir.

Sinemanın, sinema dışındaki sanatsal gelenekler üzerine düşünmesi dışında, gelişen tekniklerle, sinemanın kendi sanatsal kapasitesinin farkına varmasının da erken modernizmin ortaya çıkışında etkili olduğu söylenebilir. Hollywood’un ‘temsili’ olan anlatı öncelikli geleneğinin yanında; sinemanın sadece ‘temsili’ yeteneğinin değil, aynı zamanda kendi dilini oluşturabileceğinin fark edilmesiyle ortaya çıkan biçimsel yeteneğinin, onun sanat olarak kurumsallaşmasında etkili olduğu savunulabilir. André Bazin, sinemanın bir dil olduğunu öne süren ilk kuramcılardan biridir. Ona göre; sinemanın anlatım olanakları geleneksel sanatlarınkinden öylesine zengin ve değişiktir ki, sinemayı ayrıca ele almak ve konuşma diliyle gerçekten boy ölçüşebilen tek anlatım tekniği saymak daha yerinde olacaktır (1966, s. 19).

Sinemanın bir dil olarak ele alınmasıyla, sanattaki modernizm hareketinin doğal sürecinde uğradığı duraklardan olan diğer sanatlardan ve biçimlerden, hatta hayatın kendisinden özerkleşmeyi karşıladığı söylenebilir. Modernizmin gerektirdiği kendini-yansıtmaya ve özerk bir dil olarak kurumsallaşması amacı, sinemadaki erken modernizmin ilk uğraklarından olmuştur. Kovacs, sinemanın erken modernizmde özerk bir dil oluşturma çabasını şöyle açıklamaktadır:

“Erken modernizmin kendini yansıtmaya karakterinin başka bir yanı sinemanın ‘katıksız’ biçimini aramasıydı. Yukarıda tartışılan eğilim içinde anlatı işlevinin reddi her zaman bilinçli bir tercih değilken, erken modernizmin ‘katıksız sinema’ (*Pure Cinema*) eğilimi ana ilkelerden biriydi. Sinema kendi aygıtlarını diğer sanat dallarından, özellikle de edebiyat ve tiyatrodan ayırarak bağımsız bir sanat dalı olarak kabul edilmeliydi. ‘Katıksız film’ hareketi ve deneysel sinemanın diğer erken biçimleri, filmi, edebi ve dramatik biçimlerin organik parçalar olmadığı, katıksız bir şekilde görsel sanat olarak gördü. Bu hareket ağırlıklı olarak kendi estetik özgülüğünün temeli olarak bu aracın teknik yanları üzerine yoğunlaştı. Hareketin temsili ve yönlendirilmesi, zamanın ifade edilmesi ve görüntülerin alışılmamış ilişkisi ‘katıksız’ sinemanın izlediği üç temel patikaydı. 1920’lerin sonunda onun

temsilcilerinden bazıları bu anlayışı gerçekliğin 'geleneksel' temsiline bir seçenek olarak ifade ettiler. Walter Ruttmann, Jean Vigo ve hepsinden önemlisi Dziga Vertov 'katıksız sinema' estetiğini klasik anlatı sinemasına bir alternatif olacak şekilde gerçekliğin bir imgesinin oluşturulmasına uyguladılar (2010, s. 18-19)".

Katıksız sinema hareketinin, 1920'ler erken modernizminin doğasını yansıttığı söylenebilir. Şöyle ki; sinemanın teknik potansiyelinden faydalanarak, gerçekliğin 'geleneksel' temsiline bir alternatif oluşturma amacı gütmeleri, modern bir hareket olarak görülmesini sağlayabilir. Ancak bağımsız bir sanat dalı olarak sinemayı kabul ettirmek, aynı zamanda onun bir sanat dalı olarak kurumsallaşmasını sağlamak anlamına gelmektedir. Buradaki ikilem; o dönemde modern sanat hareketlerinin özelliği, sanat 'kurumu'na topyekûn bir saldırıyı içerirken, sinemanın henüz 'kurumlaşma' çabası içinde olması olarak görülebilir. Bu durumun, genel olarak modern sanat hareketi içinde sinemanın bu çıkışının, çok da modern bir hareket olarak görülmemesine sebep olduğu savunulabilir.

Kurguya farklı bir bakış getirerek, sinemanın teknik olanaklarının ilk kez radikal biçimde kullanımını gerçekleştiren Sovyet yönetmen Eisenstein'in; Hollywood'un büyük anlatısına temelde karşı çıkmasa da sinemaya biçimsel açıdan yeni bir soluk getirdiği söylenebilir. Onun montaj kuramı, onun dönemindeki ve ondan sonra gelen birçok yönetmen tarafından önemli bir esin kaynağı olmuştur. Kurgunun önemini fark edilmesinin; sinemanın özerk bir sanat dalı olduğunun ve kendine özgü bir dil geliştirebilecek potansiyele sahip olduğunun anlaşılmasında önemli bir faktör olduğu savunulabilir.

Vertov'un temsil ettiği Sovyet Belgesel Ekolü, yine Eisenstein ile aynı dönemde kurgunun bu radikal kullanımını ön plan çıkarmıştır. Vertov'un *sinema-göz* olarak kavramlaştırdığı kuramında, kamera günlük yaşamın görünümünü yansıtabilecek etkili araçtır ve sinema gerçekliğin temsilinde, tüm teknik olanaklarıyla kullanılarak diğer bütün sanatlardan çok daha etkili bir konuma sahip hale getirilir. Vertov'un çalışmaları erken modernizmde, sinemanın kendini-yansıtan estetiğinin en çok ön plana çıktığı eserler olarak nitelendirilebilir. Ancak sinemada erken modernizm döneminin Vertov gibi istisnalar dışında kendini-yansıtan estetiği, tam olarak karakteristiğini oluşturamamaktadır. Bu dönemin asıl karakteristiğinin, diğer sanatlardaki modern akımlardan etkilenen sinemada, bu akımların izdüşümünün bulunması olduğu söylenebilir.

Sinemanın kendisi dışındaki sanatsal gelenekler üzerine düşünmesiyle şekillendiği söylenebilecek erken modernizmin ilk görünür örnekleri, Alman dışavurumcu sinemasında bulunmaktadır. “Dışavurumcu Alman Sineması ‘Ben’in derinliklerine dalmıştır. Alman toplumunun yaşadığı psikolojik huzursuzlukları sergilemiştir (Biryıldız, 2012, s. 41)”. Bu akımda görünen belirgin özelliğin, toplumun yaşadığı psikolojik bunalımların perdeye yansıtılması olduğu savunulabilir.

“Alman dışavurumcuları dikkati öyküden çok görüntüye çekerek, görüntüyü dünyanın ‘akıldışı’ aktarmanın bir yolu olarak kullanmışlardır. Dışavurumculuğun başlıca vurgusu dekor ve makyajdır. Her ikisi de alabildiğine abartılarak yansıtılır. Bu, ekspresyonizmin resim sanatında başlamasıyla ilişkilidir. Sinema, burada resmin izinden gitmiştir. Dışavurumculuk genel anlatı yapısıyla çatışmasa da, seçtiği konular, kişiler ve olayın geçtiği mekânların tasviri açısından geleneksel öykülü sinemadan radikal bir biçimde ayrılır. Fakat Roy Armes’in belirttiği gibi, bunlar sonuçta bir grup avangard denemedir. Henüz sinema dilini de içine alan kapsamlı bir karşı çıkıştan söz edilemez (akt. Özen, 2004, s. 183-184)”.

Sinemanın, sinema dışındaki sanatsal gelenekler üzerine düşünmesinin en önemli örneklerinden biri de gerçeküstücülüktür. Bu akımın, sinemada geleneksel anlatıdan ilk radikal kopuşu karşıladığı söylenebilir. Freud’un psikanaliz alanında bilinçaltına yönelen çalışmalarından önemli biçimde etkilenmiş olan akım, sanatta bütün bilinçli yönelimlerin, mantığın ve aklın yok sayılması gerektiğini ve sanatın tek hedefinin bilinçaltı imgeleme yönelmek olduğunu öne sürmektedir. Bu akım için rüyaların, bütün mantıkdışı unsurları ve bilinçaltı imgeleriyle sanatın en önemli esin kaynağı olduğunu söylemek mümkündür. Roy Armes, sinemanın gerçeküstücülük akımı için oldukça elverişli olduğunu belirtmektedir. Ona göre, bir sanat ve edebiyat akımı olarak gerçeküstücülüğün temel öğelerinin çoğunun sinemaya da uygun olduğu görülür: Düşler ve halüsinasyonlar, imgelem ve bilinçdışının araştırılması, şans ve kendiliğindenlik. Bu türden unsurların gereksinim duyduğu teknikler tamamen bizim sinemayı deneyimlememizin parçasıdır (2011, s. 208).

“Gerçeküstücülük, konularını seçişi ve anlatım tarzı itibarıyla geleneksel sinemadan radikal bir kopuşu ifade etmektedir. Ayrıca dışavurumculuktan farklı olarak, geçerli *mantığı* da hedef aldıkları için filmlerindeki gerçeküstücü tutum, dekor ya da makyajlarla sınırlı kalmamış, anlatının yapısını da değiştirmiştir (Özen, 2004, s. 182)”. Bu akımın ilk ve en önemli örneği sayılabilecek film Bunuel’in Salvador Dali’yle birlikte rüyalarını aktardıkları *Un Chien Andalou* (Endülüs Köpeği, 1928)’dir. Bu

filimde Dali ve Bunuel; mantıklı olan, bir açıklaması olan hiçbir şeyi kabul etmemişler, ilgisiz sahneleri birbiri ardına koymuşlardır. Filmin adı da anlattıklarıyla ilgisizdir. Bunuel'in şiirlerini derlediği çalışmasının adını filme vermişlerdir (Özyazıcı, 1997, s. 53). Bu filmin hemen ardından Bunuel, *L'Age d'Or* (Altın Çağ, 1930) isimli filmi çekmiştir. Bunuel, bu filmin, hiçbir şekilde birleşemeyen bir kadınla erkeğin mknatıs misali birbirlerini çektikleri çilginca aşklarının öyküsü olduğunu belirtmektedir. Bu iki film, sinemada saf gerçeküstücülüğün en önemli örnekleri konumundadır (Öztürk, 1997, s. 73-74).

Sinemada geleneksel anlatıdan kapsamlı bir kopuşu gerçekleştirmiş olan gerçeküstücülüğün, erken dönem modernizm içinde özel bir konuma sahip olduğu söylenebilir. Ancak sınırlı sayıda yönetmenin bu akım ekseninde filmler yapması ve gerçeküstücülüğün sinemada geniş bir yaygınlığının bulunmaması göz önüne alındığında, akımın sinemada tam anlamıyla bir dönüşümü sağlayamadığı görülebilir. Erken dönem gerçeküstücü çalışmalar birkaç avangard denemeye sınırlı kalmıştır. Yine de Bunuel, gerçeküstücülük yönteminden şaşmamış, daha sonra 1960'lar Avrupa sinemasındaki modernizm hareketinin içinde de yer alan bir yönetmen olmuştur. Bu dönemde; 1961'de çektiği *Viridiana* ile Hıristiyanlığı, *El ángel exterminador* (Kıyamet Meleği, 1962) ve *Le charme discret de la bourgeoisie* (Burjuvazinin Gizli Çekiciliği, 1973) ile kentsoylu değerleri alaya almıştır. Bu filmlerde de gerçeküstücülük 'tonları'nın oldukça baskın olduğu görülmektedir.

1920'lerdeki erken modern sinemayı şekillendiren yollardan biri de Fransız izlenimciliğidir. Alman dışavurumcu sineması ve Bunuel'in gerçeküstücü sinemasına göre daha az göze çarpan bir akım olduğu söylenebilecek bu akım, sinemadaki geç modernizmi etkilemesi açısından önemli kabul edilmektedir.

Hollywood sinemasına hayran olmasına rağmen, otuz yıl sonra ortaya çıkacak olan *Cahiers du cinema* gibi, dramatik anlatıların egemenliğinden kurtulmuş yeni bir sinemayı savunan Louis Delluc, Fransız izlenimciliğinin en önemli figürlerinden biri olmuştur. O, ağırlıklı olarak simgesel ifade ve psikolojik incelemelerle popüler sinemanın özgürleşmiş bir biçiminin oluşturulabileceğini düşünmüştür. Onun sinema dilinde, fotojenik estetiğe oldukça önem veren bir yönetmen olduğu görülmektedir. Fransız izlenimcileri, popüler ve entelektüel izleyiciyi uzlaştırmayı başaramayan gerçeküstücü sinemanın aksine, erişilebilir eğlence ile sanat arasındaki sınırı başarılı bir şekilde belirsizleştirmişlerdir. İzlenimciliğin önemli temsilcilerinden olan Abel Gance,

panoramik ekran, ses perspektifi ve çekimlerin bindirilmesi teknikleriyle 1920'ler Fransız sinemasına yön veren bir yönetmen olmuştur. Bu akımla birlikte filmlerde yeni bir romanesk anlatım ön plana çıkmaktadır. Ayrıca izlenimci Fransız yönetmenler, karakterlerin zihinsel durumlarını bir dizi hızlı kesme kurgusuyla tam olarak ifade etmeyi başarmışlar ve filmlerinde özel bir görsel ritim oluşturmuşlardır (Lanzoni, 2015, s. 49-53). Fransız izlenimci sinemasının önemli yapıtları; Abel Gance'ın *J'Accuse* (Suçluyorum, 1918) ve *La Roue* (1923), Louis Delluc'un *Le Silence* (Sessizlik, 1920), Jean Epstein'in *Coeur Fidele* (Sadık Gönül, 1923) ve *Le Glace a Trois Face* (Üç Yüzlü Ayna, 1927), Marcel L'Herbier'in *El Dorado* (1921) olarak sıralanabilir.

Sinemadaki bütün bu erken modernizm hareketleri, 1960'larda ortaya çıkan ana damar modern sinemayı etkilemiştir. Ancak sinemada erken modernist hareketler, 1930'larda son bulmuş, ana damar modern sinemanın ortaya çıkışı ise bunun otuz yıl sonrasında gerçekleşmiştir. Öyleyse, aradaki otuz yılda neden sinemada modernist bir hareket görülmemiştir? Bunun başlıca sebebi elbette ki, İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması ve Avrupa'da yarattığı yıkım olarak görülebilir. Almanya ve İtalya'daki baskıcı yönetimlerin iktidara gelmesiyle, bu ülkelerde film yapımı kontrol altına alınmış ve bu doğrultuda propaganda ağırlıklı ulusal sinema yöneliminin ortaya çıkması, özgün çalışmaların ve 'modern' filmlerin yapılamamasında başlıca etken olmuştur.

Sinemada iki modern dönem arasındaki bu boşluğu, benzer birçok toplumsal ve siyasal sebebe dayandırmak mümkündür. Kovacs, bu iki modernist dönem arasında geçen yılları, modern toplumların gelişimindeki çok önemli bir evreyi gösterdiğini söylemektedir: "Endüstri-sonrası Batı uygarlığının ortaya çıkışına yol açan ağır sanayiye dayalı kitle toplumunun doğuşu ile gerileyişi arasındaki dönem (2010, s. 229)". Sinemada erken modernizmin, genel bir bakışla, Avrupa sinemasında izole birer ulusal sinema hareketi olduğu söylenebilir. 1960'larda ortaya çıkan geç modern sinema ise evrensel boyutta etkileri olan bir sinema hareketi olarak görülmektedir.

Sinemada erken modernizmin 1930'larda etkisini yitirmesinin ardından, modernizmin tekrar sinemada hareketlenmeye başladığı dönem 1940'ların sonu olarak gösterilebilir. Bu yeniden doğuş, sinemada 'auteur' tartışmalarının başlamasıyla bağdaştırılabilir. 'Auteur' fikrinin temelinde, yönetmenin sanatsal ve entelektüel özerkliği istencinin yattığı savunulabilir. O döneme kadar sinemada, yönetmenin yaratıcılığı fikrinin tam olarak olgunlaştığı söylenemez. Erken modernizm yıllarında, auteur sayılabilecek yönetmenler bulunsa da, filmler genel olarak yapımcısının adıyla

anılrıldı. Bunun sebebi olarak, sinemanın genel olarak bir nevi eğlence endüstrisi unsuru olarak kabul edilmesi, erken modernizmde bile özerk sanat hareketi olma çabalarının kapsamlı biçimde başarıya ulaşamamış olması gösterilebilir. İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte ve savaş sonrasında ağır sanayiye dayalı kitle toplumunun gerileyişi, sinemanın bağımsız bir sanat olmasının ve kurumlaşmasının önünü açmış, bu bağımsız sanatın yaratıcısı olarak yönetmenin film için statüsünün tartışılmaya başlamasını beraberinde getirmiştir.

Sinemada 'auteur' fikrinin oluşmasında, yapım sürecinde zamanla yönetmenin rolünün yapımcıdan ve yazardan daha fazla ön plana çıkmasının etkili olduğu savunulabilir. 1960'lar ve sonrası filmler yapımcının ya da yıldız oyuncularının ismiyle değil, yönetmenlerinin ismiyle anılmaya başlamıştır. Bu dönemde 'auteur yönetmen' kavramının daha sık kullanılır hale geldiği söylenebilir. Sinemada 'auteur', diğer bir deyişle yaratıcı yönetmen fikrinin, yönetmenleri sadece öykü anlatımının teknik çözümlerini bulan kişiler değil, olası biçimsel ve anlatsal çözümler arasında tercih yapan özerk sanatçılar olarak düşünme ile ilişkili olduğu söylenebilir. Yaratıcı yönetmen, bir yazarın kalemi kullanımında olduğu gibi kamerasını bir kalem gibi kullanarak filmde kendi stilini oluşturan kişi olarak düşünülebilir. Yazar, kendi edebi stilini esere yansıtırken; yönetmen, kendi görsel film stilini filme bir imza gibi uygulamaktadır.

Sinemada yönetmenin 'auteur' rolüyle ilgili ilk kuramsal açıklama Astruc tarafından yapılmıştır. Astruc, sinemanın diğer sanatlar gibi bir ifade aracına dönüştüğünü ve yavaş yavaş bir dil haline geldiğini belirtmektedir. Onun 'dil'den kastı, sanatçının her ne kadar soyut da olsa düşüncelerini ifade ettiği bir biçimdir. *Kamera-kalem (camera-stylo)* olarak isimlendirdiği yeni sinema çağı, yönetmenin, tıpkı bir yazarın kalemi kullanışı gibi kamerayı kullanarak bir dil oluşturmasına dayanmaktadır. Bir senaryo yazarının kendi senaryosunu yönetmesi, sinemada yazar ve yönetmen ayrımını ortadan kaldırmaktadır. Böylece yönetmenlik, bir sahneyi gösterme ve sunma aracı olmaktan çıkarak gerçek bir yazma eylemine dönüşmüştür (Astruc, 2010, s. 22/25).

'Auteur' kelimesinin "yaratıcı yazar" anlamında kullanıldığı düşünüldüğünde, Astruc'un yaklaşımında olduğu gibi, yönetmenin yaratıcılığının edebi yaratımla ilişkilendirildiği söylenebilir. Ancak İkinci Dünya Savaşı sonrası modern sinemasının genelinde egemen hale gelen auteur kuramı; kendini yönetmenin, filmin ana yazarı

olduğu düşünceyle sınırlamaz. Peter Wollen kuramı açıklarken, zamanla özgün kuramın dağınıklığı nedeniyle iki temel auteur eleştirmen okulu geliştiğini söylemektedir: Biri temayla ilgili motiflere, anlam odaklarına önem verirken, öteki biçem ve *mise en scène* (mizansen, sahne düzeni) vurgular. Auteur'ün yapıtında bir anlam boyutu vardır, bütünüyle biçimsel değildir; öte yanda *metteur en scène*'in (sahneleme ustası) yapıtı ise bir sahne gösteriminden, daha önce varolan bir metni; senaryo, kitap ya da oyun gibi bir metni özel, sinemasal kod ve kanallar bireşimine sokmaktan öteye gitmez. Wollen'ın belirttiği üzere, bir auteur'ün filminin anlamı *a posteriori* (sonsal) olarak inşa edilir; *metteur en scène* 'in filminin anlamıysa - dışavurumcu ya da biçemci açıdan değil, anlambilimsel açıdan- *a priori* (önsel) olarak varolur (2004, s. 70).

Auteur kuramına daha farklı bir yaklaşımı, sinema tarihçisi ve eleştirmeni André Bazin sergilemektedir. Ona göre yönetmenin yaratıcılığı, biçimde kendini belli eder. Büyük yönetmenler önce biçim yaratıcıları ya da başka bir deyişle söz sanatçılarıdır. Bu hiçbir zaman onların “sanat sanat içindir” yanlısı oldukları anlamına gelmez, sadece biçim ile öz arasındaki etkileşimde birincisinin, tıpkı perspektif ya da yağlıboyanın resim evrenini alt üst etmesi çeşidinden belirleyici olduğunu anlatır (1966, s. 138).

Ana damar modern sinemanın doğuşu, ‘auteur’ yönetmen tartışmalarının başlamasıyla koşuttur; ancak diğer yandan bu tartışmalardan ziyade, bir sinema hareketi olarak başlangıcına savaş sonrası İtalyan Yeni-Gerçekçiliği’ni koymak doğru bir tutum olarak görölmektedir. Kolker, ana akım ticari sinemaya ilk kolektif karşı çıkışın Yeni-Gerçekçilik olduğunu belirtmektedir. Ona göre bu hareket; görüntü oluşturmaya, kurguya, anlatı yapısına ve izleyicinin tepkisine yeni yaklaşımlar sunmuştur:

“Bu sinemacılar aslında kamerayı sokağa taşıyarak, büyük ölçüde profesyonel olmayan oyuncular kullanarak, politik ve ekonomik olarak belirlenmiş koşullar içindeki işçi ve köylü sınıfıyla ilgilenerek kendi ulusal sinema geleneğine, aynı zamanda da Batı sinemasının kökeninde olan ve Hollywood’da mükemmelleştirilen uzun bir geleneğe de tepki gösteriyorlardı. Onlar kaçışçı, dünyayı araştırmayan, bunun yerine izleyicisini yatıştırma peşinde olan... sinemaya karşı savaştlar (2010, s. 24)”.

İtalyan Yeni-Gerçekçiliği, sadece entelektüel bir hareketin ürünü değildir. Akımın toplumsal beklenti ve ihtiyaçlara yanıt vermesinin yanı sıra, toplumsal sorunları da temel bir endişe olarak görmesiyle, sinema diline yeni bir bakış getirmiştir (Çelikan, 1997, s. 147). Temelde bu düşünce, geleneksel anlatı yapısına karşı çıkış olmadığı, anlatının düzenlenmesiyle ilgili biçimsel bir farklılığı gösterdiği söylenebilir. Ancak,

daha sonra Fransız Yeni Dalga'yla doruğuna ulaşacak olan modern sinema hareketi için oldukça önemli bir kaynak olduğunu savunmak mümkündür. Kovacs, Yeni Gerçekçiliğin temelindeki düşünceyi şöyle açıklamaktadır:

“İlk bakışta bu yalnızca manzaranın psikolojik olarak motive olmuş kullanımı için stilistik bir taleptir. Ancak uzun vadede bunun anlatının düzenlenmesiyle de ilgili önemli sonuçları olacaktır. Anlatının arka planının artan önemi görsel motiflerin ve arka planda olan olayların ön plandaki başkarakterlerin başına gelen olaylarla neredeyse eşit önemde olduğu bir anlatı biçimiyle sonuçlanır. Bu, karakterin kendi varoluşsal ya da psikolojik durumunu ifade eden çok sayıda mekânda gezindiği bir anlatı biçimidir. Bu anlatımda önemli olan, bu mekânlarda karaktere ne olduğu değil, ama onun orada ne gördüğu ve ne duyduğudur (2010, s. 267)”.

Yeni-Gerçekçiliğin, modern sinemaya en önemli katkısının ise, “açık uçlu anlatı” olduğu söylenebilir. Sıradan insanların, basit görünen günlük sıkıntılarını, stüdyo dışında ve profesyonel olmayan oyuncularla gerçekleştirdikleri çekimlerle beyaz perdeye taşıyan bu savaş sonrası İtalyan sinema hareketinin amacının; filmdeki çatışmayı, sorunu çözüme kavuşturmak değil, bu çatışmanın bir görüntüsünü izleyiciye aktarmak olduğu düşünülebilir. Bu bağlamda Yeni-Gerçekçilik, çatışmanın çözümlenmediği anlatı tarzıyla kendinden sonra gelecek modernist sinema hareketlerine önemli bir kaynak sunmuştur. Hareketin geleneksel anlatı biçimlerine getirdiği bu yeni bakış, önemli bir kopuşu ifade etse de anlatının diğer unsurlarında bir farklılık ortaya koyamaması, Yeni Gerçekçiliğin daha sonraki modern sinema hareketleri tarafından da eleştirildiği bir noktadır.

Her ne kadar filmlerin genelinde ‘açık sonlu anlatılar’ kurup, çözümleri seyirciye bırakmayı ve karakterlerin içinde bulunduğu koşulların çözümlenmesinin İtalya’daki koşulların değişmesiyle ilişkili olduğunu ima etmeyi tercih etse de, öykülerinde temel bir dramatik çizgi ve olay örgüsü varlığını sürdürür. Roy Arnes, Yeni Gerçekçiliğin kimi özellikleri nedeniyle her ne kadar modernizme kaynaklık etmiş olsa da, sonuçta 1950’lerden sonra filizlenen modernizm Hollywood sinemasının geleneksel reçetelerine olduğu kadar, Yeni Gerçekçiliğin sinemasal tutumuna da (toplumsal olarak belirlenmiş karakterler, tutarlı bir hikâye çizgisi ve fanteziden kaçınma) karşı çıkarak kendisini var ettiğini belirtir (akt. Özen, 2004, s. 184).

Gerçekçi akım, sinemanın işlevinin “dünyayı ideolojik olmayan bir anlayışla kavramak” olduğunu ileri sürerken, Yeni-Gerçekçi akım tersine “dünyayı ideolojik bir anlayışla kavramak” olduğunu savunmaktadır. Akımın bu özelliği de onun sinema ve

politika arasında önemli bir bağ oluşturduğunu göstermektedir. Akım, bu politik yönüyle birlikte sinemada gerçekliğe bakışı değiştirmesiyle modern sinemaya önemli bir esin kaynağı olmuştur (Çelikcan, 1997, s. 157-160). Sonuç olarak ise, modern sinemanın bir atası haline gelen Yeni-Gerçekçiliğin; sona ererek modernizme kaynak oluşturmakla kalmadığı, 1950'ler sonrasında modern sinemaya adapte olan İtalyan yönetmenlerle biçimbozumuna uğrayarak modern sinemaya evrildiği söylenebilir.

1960'larla beraber Fransa'daki sinema eleştirmenlerinin kurduğu ve yazılarını yayınladığı *Cahiers du cinema* dergisi, daha sonra modern sinemanın doruğu sayılan Fransız Yeni Dalga'yı oluşturan yönetmenlerin sinemaya bakışını göstermesi açısından önemli bir oluşumdur. Modern sinemayı meydana getiren ve temelinde yatan düşünceler, Jean Luc Godard'ın başını çektiği bir grup yönetmenin ellerinde Fransız Yeni Dalga'yı oluşturmuştur. Modernizmin temel düşüncesi sayılabilecek olan sanatın kendini yansıtması ve kendisi üzerine düşünmesi, sinemada bu yeni hareket ile birlikte karşılığını bulur. Ayrıca bu hareketin, daha önceki modernist denemelerde olduğu gibi ulusal bir olgu olarak kalmadığı, 1960'ların ve 1970'lerin sinemasında evrensel bir etki yaratarak tüm dünyada geleneksel sinemaya topyekûn bir karşı çıkışın esin kaynağı olmayı başarabildiği savunulabilir.

John Orr'un neo-modern olarak adlandırdığı ana akım modern yönetmenler, özellikle Yeni Dalga yönetmenleri, romantik dünya görüşünün organik yapısından kopmak için anlatı parçaları ile kamera oyunlarını birlikte kullanırlar. Orr, modern sinema hareketinin saf biçimin yüceltilmesi üzerine kurulduğunu ve bu mirası Yeni-Gerçekçilik sonrası Jean Renoir'ın yenilikçi film çevirim tekniğiyle 'gerçekçiliği' dönüştürmesine borçlu olduğunu söylemektedir. Ayrıca Yeni Dalga, biçimine uygun giysileri ve hareket serbestliği ile İngiliz dönemi filminin miadı dolmuş, cansız ve karmaşık mizansenine (*mise-en-scène*) karşı çıkar. Bir yandan da başka bir yaygın hatadan, geçmişin nostaljik bir şekilde ele alınmasından kaçınır. Orr'a göre; Renoir'ın, Yeni-Gerçekçiliğin, Eisenstein'ın karmaşık kalıtını devralan Yeni Dalga yönetmenleri görüntünün teknik gelişimiyle koşut olarak yol alır: Onlar görüntüyü, görüntünün gücünün geliştirildiği ölçüde dönüştürür. Yenilikleri bu gelişmeye; yani önce özümseme, sonra da yerini yeni bir şeye bırakan teknik ve izleksel gelişmeler tarihine bağlıdır. Zevk ile yıkımı, huzursuz etme ile büyülemeyi aynı ölçüde birleştirerek 20. yüzyıl sanatında özel bir yer edinen neo-modernler, hem yenilikçi hem de put kırıcıdır. Onların sineması; sorgulama kadar onaylamanın, uyumsuzluk kadar lirizmin, muamma

olduğu kadar da anlaşılabilirliğin sinemasıdır. Hepsinin ötesinde de, düşünümsel güç isteminin sinemasıdır. Anlatıları sürekli olarak kameranın kendi gücü üzerinde kafa yorar (1997, s. 15-17).

Yeni Dalga'nın en önde gelen yönetmeni Godard'a göre sinemanın tarihi, kendi sanatsal gücünü elde etmek amacıyla klasisizmden modernizme doğru yaşadığı bir otonomi (özerkleşme) masalı süreci değildir. Sinema sanatı doğrudan otonom bir güç olarak doğmuştur. Ancak Hollywood'un ' ihanet' iyle birlikte Aristotelesçi klasik anlatıya geri döndüğünü düşünmektedir.

Fransa'da Epstein'in yanı sıra Abel Gance, Sovyetler Birliği'nde Vertov ve Eisenstein sinemayı, fikirlerin doğrudan algılanır imajlara dönüştüğü bir ikon sanatı olarak nitelendirmiştir. Yani sinemanın birleştirici anlatısal özelliğinin yerine, onun ayrık plastik (ikon) boyutu özerk bir varoluş gücü olarak öne çıkarılmıştır. İşte bu nedenle Godard, gerçek sinema tarihini ikon-imajların ayrık (heterojen) duyulur gücüyle yazmaktadır. Oysa ikon-imaj, Aristotelesçi öykünme sistemindeki gibi, temsil ettiği objenin ya da gerçekliğin yerini alan bir "vekil" değildir. Tersine Godard'a göre ikon-imaj, figürü olduğu varlığın orada hazır-bulunuşudur (*presence*). Sinemanın gerçek doğasını oluşturan ikon-imaj sadece bir görüntü değil, fakat temsil ettiği gerçekliğin bıraktığı otantik izlerdir. İkonun mevcut kıldığı inanç, söylemden (anlatıdan) daha dolaysız ve gerçektir (Gönen, 2008, s. 33-34).

Görüldüğü üzere, Godard'da kişileştirdiğini söyleyebileceğimiz ana akım modern sinema hareketi, Eisenstein'in ve Vertov'un erken modernizmde temellerini attığı sinemanın kendini yansıtmaya potansiyeli gerçekleştirebilmiştir. Ana akım olmasındaki temel etken ise, Kovacs'ın endüstri toplumunun gerileyişi olarak ifade ettiği politik durum olarak görülebilir. 1920'lerde tam olarak nihayete ermeyen bu politik durum, sinemada modernizmin kapsamlı ve evrensel bir hareket olamamasına sebep olmuştur. Ayrıca sinemadaki teknik gelişmeler de ana akım modernizmin evrensel bir sinema hareketi olmasında etkisi bulunmaktadır. 1960'lara gelindiğinde mevcut olan politik durum ve sinemanın kendi potansiyelini daha iyi keşfetmesini sağlayan teknik gelişmeleri, sinemanın kendini yansıtmaya ve kendisi üzerine düşünmesi için oldukça önemli fırsatlar doğurmuş, bu dönemdeki modern sinema hareketinin evrensel bir olguya dönüşmesinde etkili olmuştur.

Ana akım modern sinemada, sinemanın kendini yansıtmaya; klasik anlatılarda görülen izleyicinin anlatılan karakterle özdeşleşmesinin önüne geçilerek, film içinde

anlatılan olayların nedensellik ilkesine göre düzenlenmeden, çatışmaların sonda çözülmemesiyle ve izleyicinin yaşayacağı *katharsis'in* (hoşlanma) önüne geçilerek, izlenenin sadece bir film olduğunun farkına vardırıılarak ve filmin yarattığı gerçekliğin bir yanılsamadan ibaret olduğu duygusunun izleyicide duyumsatılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Peter Wollen'ın, sinemanın yedi 'günahına' karşı yedi 'erdem'i' olarak nitelediği, modern sinemanın bu tip karakteristik özelliklerine daha sonra ayrıntısıyla değinilecektir.

Modern sinemayla birlikte gelen yeni yönetmenler kuşağını, daha önce de belirtildiği üzere Godard'ın simgelediğini söylemek mümkündür. Onun sinemasında, hikâyedeki olaylara kendimizi hızlı bir şekilde kaptırmamız ya da karakterleriyle özdeşleşmemiz talep edilmez. Bunun yerine izlediğimiz şeyin bir filmden başka bir şey olmadığı anımsatılır. Godard'ın sineması ticari çerçeve içinde üretilen filmlerin nadiren sahip olabildiği anlamda kişiseldir. Film yapımı büyük bir iştir ve bir film yapımına düzinelerce insan dâhil olmaktadır, ancak hakkında düşünmeye ya da yazmaya değer bütün yönetmenlerin kendilerine ait tanınabilir stilleri bulunmaktadır. Bu stil, onların konu belirlemelerinde, oyuncularını kullanma tarzlarında, kullandıkları kompozisyon biçimlerinde, kurgu üsluplarında vb. görülebilmektedir (Armes, 2011, s. 243-244).

Auteur yönetmen fikrinin, görüldüğü üzere modern sinemada doruğuna ulaştığı söylenebilir. Evrensel bir sinema hareketi haline gelen modernizm, belli karakteristik özelliklere sahip olsa da her ülkede farklı yönetmenler kendi kişisel sinemalarını, kendi tarzlarını oluşturmuşlardır. Özdeşleşmenin reddi; temsil karşıtı tutum; Aristotelesçi, nedensellik zinciriyle oluşturulmuş doğrusal anlatıların terk edilip, açık uçlu ve dairesel anlatının kullanılması gibi modern sinemanın temel özellikleri haline gelen unsurları, her yönetmen kendi tarzıyla yorumlayarak beyaz perdeye aktarmıştır. Bu durum tek bir modern sinemanın değil de, "auteur" denilebilecek yönetmen sayısı kadar farklı modern 'sinemaların' olduğunun bir kanıtı sayılabilir.

Genel olarak tarihsel bir süreçten bahsetmek gerekirse, 1960'larda doğan modern sinemanın, her bir yönetmenin elinde farklı bir kimliğe bürünerek farklı yollardan dağıldığı ve genişlediği söylenebilir. Ortak bir gelişim sürecinden bahsetmek gerekirse, 1960'ların sonunda dünyaya yayılan toplumsal başkaldırının etkisiyle politikleşen bir modern sinemadan bahsedilebilir. 1970'lerle birlikte ise filmlerin konularının daha da kişiselleştiği gözlemlenebilir. 1970'lerden sonra ise Kovacs'ın söylediği gibi, auteur'ün merkezi rolünün yok olması ve stilistik eklektizmin filmlerde belirgin hale gelmesiyle

modern sinema dönemi son bulmuş ve sinema postmodern bir sanat aracına evrilmiştir (2010, s. 410).

Sonuç olarak; ana akım modern sinema hareketi, erken modernizm ve savaş sonrası ortaya çıkan İtalyan Yeni-Gerçekçiliğinin sağladığı esinlerle, auteur yönetmen fikrinin oluşmasıyla çeşitli stilistik yeniliklerin sinemaya adapte edilmesi sonucu, sinemanın kendini yansıtabilen potansiyelinin keşfedilmesini ve bağımsız bir sanat dalı olarak kurumlaşmasını sağlayan evrensel bir modern sanat hareketi olarak özetlenebilir. Bu dönemde ortaya çıkan biçimsel ve içeriksel birçok yenilikle birlikte geleneksel ticari sinemaya bir alternatif oluşturulmuş, sinemanın klasikten kopuşu sağlanabilmiştir. Bu noktada, ana akım modern sinemanın ortaya çıkardığı yenilikleri ve temel karakteristik özelliklerini daha ayrıntılı incelemek araştırmamız için oldukça faydalı olacaktır.

3.1.1.2. Modern sinemanın özellikleri

Modern sinemanın, gelenekselden kopuşunu simgeleyen özelliklerini Peter Wollen (2002), Godard'ın sineması üzerine yazdığı "Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgârı" adlı makalesinde sinemanın yedi günahına karşı yedi erdemi olarak nitelendirmiş ve açıklamıştır. Araştırmada ele alınacak Angelopoulos'un filmlerinin, modern sinema özelliklerine sahip olup olmadığı Wollen'in kuramlaştırdığı bu unsurlar dâhilinde incelenecektir.

Wollen (2002), Godard'ın çok radikal bir biçimde, Ortodoks sinemanın değerlerine tamamen zıt olan bir karşı-sinema geliştirdiğini belirtmektedir. Onun konuya yaklaşımı, eski sinemanın, Godard'ın koyduğu biçimiyle Hollywood'un değerlerinden yedisini alarak, bunları (devrimci, materyalist) karşıtlarıyla karşılaştırmak üzerine kuruludur. Bir anlamda sinemanın yedi günahına karşı yedi erdemi olduğunu belirttiği özellikleri aşağıdaki gibi sıralamaktadır:

1. "Geçişli anlatıya karşı geçişsiz anlatı: Bir şeyin başka bir şeyi izlemesine karşı yarıklar, araya girmeler, epizodik (bölüklü) inşa, ara yazılar."
2. "Özdeşleşmeye karşı yabancılaşma: Empati, bir karaktere duygusal bağlanıma karşı doğrudan hitap, çok sayıda karakter ve yorum."
3. "Saydamlığa karşı öne çıkma: Dil görmezden gelinmeyi ister, filmin/metnin mekanizmalarını gizlemeye karşı açık ve görünür kılma."
4. "Tek anlatıma karşı çok anlatım: Bölünmez, homojen bir dünyaya karşı heterojen dünyalar. Farklı kodlar ve farklı kanallar arasındaki kopma."

5. “Sona karşı açık uç: Kendi sınırları içinde uyumlu, kendine yeten objeye karşı açık uçluluk, metinler-arasılık, çağrışım, alıntı, parodi.”
6. “Hoşlanmaya karşı rahatsız olma: İzleyiciye tatmin sağlamayı hedefleyen eğlenceye karşı izleyiciyi rahatsız etmeyi ve böylece değiştirmeyi hedefleyen provokasyon.”
7. “Kurmacaya karşı gerçek: Bir öyküyü oynayan makyajlı oyunculara karşı gerçek yaşam, temsilin kırılması, hakikat.”

Modern sinemanın ortaya çıkışının temelinde yatan “*auteur*”, yani yaratıcı yönetmen fikri, bu yönetmenlerin kişisel olarak söyleyeceklerinin olması ve çoğunlukla kendilerine özgü bir stile sahip olmalarını koştulamaktadır. Modern sinemanın amacı genellikle, gerçeklik duygusunu kırmak ve izleyicinin bir film izlediğinin farkına varmasını sağlamaktır. Bu açıdan bakıldığında farklı sinematik unsurlar (ses, görüntü, kurgu, oyunculuk) kullanılarak yabancılaşma sağlanmalıdır ve böylece izleyiciye gösterilenin gerçeğin bir temsilcisi olmadığı aktarılmalıdır. Dolayısıyla bu sinema akımında, öyküleme sürecinde birbirinden bağımsız parçalar birbirine bağlanır ve yabancılaşma efekti desteklenir (Uğur & Yılmaz, 2016).

Wollen’ın, Godard’ın filmlerini baz alarak ortaya koyduğu modern sinemanın bu yedi özelliği, Brecht’in tiyatrosunun sinemadaki yansıması olarak kabul görmüştür. Bu yedi unsurun oluşmasını sağlayan temel özellik ise yabancılaşma olmuştur. Diğer altı özelliğin, özdeşleşmenin kırılıp yabancılaşmanın sağlanmasına hizmet ettiği söylenebilir. Bu sebeple söz konusu özelliklerin her birinin yabancılaşmayla bağlantılı olması da kaçınılmaz hale gelmektedir.

İnsanı yabancılaştırıcı söz konusu özelliklerin yanı sıra modern eserlerin, insana bir o kadar da yakın durdukları söylenebilir. Çünkü anlatılmak istenen, yaşanan çağda, insanın içine düştüğü kendi girdabıdır. Modern sanatçı, eserine bilinçli olarak yabancılaştırıcı bir nitelik kazandırmak ister. Bu sayede de insanın “yabancılaşması” gerçeğini ortaya koyabilmektedir (Serdaroğlu, 2008, s. 80). İnsanın kendi yabancılaşmasının farkına varması ise, büyük ölçüde Brecht’in tiyatrosunda ortaya koyduğu yabancılaştırma etkisi sayesinde sağlanabilmektedir. Brecht’in düşüncesindeki yabancılaşma fikri, büyük ölçüde onun epik tiyatro kuramına dayanmaktadır. Walter Benjamin, Brecht’in epik tiyatro fikrini şu sözlerle açıklar:

“Yeni yüzyılda ortaya çıkan ‘güncel olaylar tiyatrosu’, bir şeyleri değiştirmiş gibi görünse de, sahne-izleyici; metin-gösteri; yönetmen-oyuncu arasındaki işlevlere dayalı ilişkiler hemen hiç değişmeden kaldı. Epik tiyatrosunun çıkış noktası bu ilişkileri temelden değiştirme çabasıdır. Bu tiyatrosunun izleyicisi için sahne “dünyayı simgeleyen dekorlar” (diğer bir deyişle büyülü bir alan) değil, kullanışlı bir sergi alanı, sahnesi içinse izleyici hipnotize

edilmiş denekler yığını değil, talepleri karşılanması gereken ilgili kişiler topluluğudur şimdi. Metni için gösteri virtüözce bir yorum değil, metnin sıkı bir denetimi, gösterisi için metin bir temel değil, o gösterinin kazanımlarının yeni formülasyonlar olarak üzerine işlendiği bir enlem-boylam çizelgesidir. Oyuncusu için yönetmen artık yaratması gereken etkiye ilişkin komutlar değil, karşısında tavır alacağı tezler getiren biri, yönetmeni için oyuncu rolle özdeşleşmesi gereken bir taklitçi değil, onun dökümünü yapmak zorunda olan bir görevlidir (2011, s. 16)”.

Görüldüğü üzere Brecht’in, epik tiyatro kuramında asıl hedeflediği şeyin tiyatroya yabancılaşmayı getirmek olduğu söylenebilir. Brecht, Parkan’ın aktardığı biçimiyle yabancılaşmaya bakışını şu sözlerle açıklar: “Özdeşleşmenin özel olayları olağan kılması gibi, yabancılaştırma da olağanları özel kılar. Harcıâlem olaylar, bayağı sıklıklarından soyundurularak, tamamen özel süreçler olarak sergilenirler. Artık seyirci, güncellikten tarihe kaçmaz; güncellik, tarih olur (2004, s. 64-65).” Brecht’in ortaya koyduğu bu yabancılaşma yaklaşımı, izleyicinin yaşadığı çağı ve dünyayı, yani günceli sorgulamasını sağlayabilmek için yabancılaşmanın gerekli olduğunu anlatmaktadır. Bu tarz bir yabancılaşmanın kurulmasını sağlayacak önemli unsurlardan biri, yönetmenin ya da anlatıcının, anlatıyı kurarken ortaya koyduğu gerçeklik biçimidir. Kurmaca yerine gerçekliğin gösterilmesinin, izleyicinin günceli sorgulayabilmesine olanak sağladığı söylenebilir.

İzleyici, sahnede gördüklerine büyük ölçüde inanma eğilimine sahiptir. Ancak büyük bir inandırıcılık olanağına sahip olan sinema, bu durumu sorgulatmak için gerçeğin katmanlı yapısına dikkat çektiğinde sarsıcı bir etki yaratabilir. Bu sayede sinema, insanın kendisini kandırmasından kaynaklanan yabancılaşma olgusunu sorgulatarak, kişinin kendisinden ve yaşadığı gerçeklikten kuşku duymasını da sağlayabilmektedir (Serdaroğlu, 2008, s. 90). Faulstich de sinemanın gerçekliği yansıtma olanaklarının izleyicinin onu sorgulaması için kurulabileceğini şu sözlerle açıklamaktadır: “Tüm medyalardaki tüm yazınsal ürünler gibi sinema filmleri de bilgilerini mümkün olduğunca açık biçimde değil, tersine, özellikle çok anlamlı, çok katmanlı, çok boyutlu, açık uçlu, yani yorumlanabilir biçimde iletir (akt. Kayaoğlu, 2016, s. 57)”.

Sinemanın gerçekliği ve günceli izleyicinin yorumuna açık bırakması, modern sinemanın getirdiği özelliklerden biri olarak dikkati çeker. Zira modern sinemanın karşısında durduğu Klasik Hollywood anlatısında sıralı ve kendi içinde kapalı kurmaca eserler verilmektedir. Bu, izleyicinin yorumunu engellemekte ve özdeşleşmesini

sağlayarak filme kendini kaptırmasına neden olmaktadır. Bunun karşısında, sinema tarihi boyunca bazı akımlar ve kimi özgün yönetmenler, gerçeklik çeşitlerinden seçimde bulunup kendi bakış açılarını oluşturarak durabilmişlerdir. Bunun en önemli örneklerini de modern sinemanın öncüsü Jean-Luc Godard vermiştir. Sinemanın anlatı geleneğini oluşturan Hollywood sinemasında seyircinin kendi gerçeğini unutup, filmin çerçevesi içindeki olaya dâhil olması amaçlanmaktadır. Godard ise filmlerinde, izleyicinin filme kendini kaptırmasına izin vermeden mesafeyi korumasını istemiştir (Demoğlu, 2014, s. 30-31).

Modern anlatı, gerçeklik izlenimi yaratarak izleyicinin yorumunu engelleyen egemen sinema ideolojisini ve popüler sinemayı yadsıyan bir mantığa sahiptir. Modern anlatı, araçlarını saklamaz, anlatı yapısını ön planda tutar ve izleyicinin gördüklerine karşı eleştirel bir tavır takınabilmesine olanak tanır. Bunu ise, dayanaklarını kaybetmiş olan yabancılaşmış dünyayı ve insanı görünür hale getirerek yapmaktadır. Dolayısıyla modern anlatıda bütüncül, sınırları belirlenmiş bir biçim yoktur, aksine çağın parçalanmış gerçeğine uygun olarak parçalı bir anlatım tercih edilmektedir (Serdaroğlu, 2008, s. 3). Bu tip parçalı anlatım, Aristoteles'in tragedyanın ilkelerini ortaya koyarken belirttiği epizodik anlatımı ifade etmektedir ve Aristoteles'e göre kötü bir anlatım biçimidir. Hollywood sineması da kendi anlatı geleneğini oluştururken Aristoteles'in ortaya koyduğu tragedyaya fikirlerine ve daha sonra onun izinden ortaya çıkan melodramlara ve klasik anlatıma yaslanmıştır. Bu sebeple Hollywood'un Aristotelesçi bir anlatımı benimsediği, dolayısıyla epizodik anlatımı reddederek bütünlüklü bir anlatı yapısı oluşturduğu söylenebilir.

Modern sinemanın Hollywood anlatısına karşıt olarak kullandığı epizodik anlatımda, montaj tekniğiyle geliştirilen olaylar sıçramalı bir şekilde, eğriler çizerek yol alır ve izleyicinin ilgisi anlatının yürüyüşü üzerine çekilir. İzleyici böylece, bu anlatım biçimindeki durak noktalarından faydalanarak, olaylar ve figürler üzerinde düşünme ve eleştirel tutum alabilme şansını yakalar. Özdeşleşme sağlamayı amaçlayan dramatik anlatıma karşı epizodik anlatımda, özdeşleşme bu şekilde denetim altına alınır; izleyici özdeşleşmeye tutsak edilmez. Diğer bir deyişle özdeşleşme, seyirciyi *katharsis*'e götürecek boyutlara vardırılmamaya çalışılır (Parkan, 2004, s. 55). *Katharsis*'in engellenmesini ve bu sayede özdeşleşmenin de kırılmasını amaçlayan modern sinema filmlerinin, Wollen'ın da yedi unsur dâhilinde açıkladığı özellikleri şöyle özetlenebilir:

“Hollywood anlatısında izleyici bir film izlediğini unutmalıdır. Karşı sinema anlatısında ise, aracı ön plana çıkarır ve izleyicinin dikkatini araca çekmektedir. Teknik ekibin ve teknik unsurların görüntüde yer alması, izleyicinin izlediğinin bir film olduğunu anlamasına ve algılamasına neden olmaktadır. Hollywood filmlerinde gösterilen her şey aynı dünyaya aittir ve o dünya içindeki kompleks artikülasyonlar, geriye dönüşler (flashbacks) gibi dikkatli bir şekilde işaretle bildirilir ve yerleştirilir. Hollywood anlatısı tutarlı bir dünya sunmaktadır. Filmdeki her şey, bu dünyaya aittir. Karşı sinema anlatısı ise, bu dünyayı parçalamaktadır. Homojen dünyaya karşı heterojen dünyalar sunmaktadır. Hollywood anlatısında izleyici, özdeşleşme yolu ile filmin kendisi için oluşturduğu kurmaca dünyaya girmektedir. Karşı sinemada ise, özdeşleşme yıkıldığı ve izleyici sürekli rahatsız edildiği için izleyici gerçek dünyanın içerisinde. İzleyici bir filmi izlediğinin farkındadır; izlediği şeye eleştirel bir gözle bile bakabilmektedir (Gürkan & Ozan, 2014, s. 164)”.

Sonuç olarak modern sinemanın, Hollywood anlatısına ve biçimine karşı oluşturduğu stiliyle, “sinema sanatına” yeni bir bakış getirdiği söylenebilir. Klasik anlatıyı temel alan Hollywood anlatısının, son kertede tragedyalara kaynak olan mitlerin yapısına öykündüğü görülebilmektedir. Çalışmanın bu aşamasında, klasik anlatıya temel teşkil eden mit ve mitoloji kavramlarını incelemek faydalı olacaktır.

3.2. Mit ve Mitoloji

Her milletin, her topluluğun kendine özgü bir kültürü ve değerleri vardır. Her topluluk tarihin başlangıcından beri, dünyayı, evreni ve varoluşu anlamlandırmak amacıyla inançlarını ve dünya görüşlerini yansıtan öyküler oluşturmuşlardır. Yazının bulunmasından çok önceleri de var olan bu öyküler, sözlü gelenekle nesilden nesile aktarılmış, her toplumun kendi kültürel mirasları halini almıştır. İnsanın, doğasını anlamlandırdığı bu kurgusal öyküler, “mit” olarak adlandırılmaktadır. Mitoloji ise, mitlerin incelenmesi ve yorumlanması bilimi anlamına gelmektedir.

Kelime olarak “mit”, Yunanca *mythos* sözcüğünden gelmektedir. Mythos da söylenen veya duyulan söz, masal, öykü anlamlarını taşır. İnsanlığın ortak bilincinden doğan belli başlı öyküler, masallar; insanın yaratılışını ve doğasını konu alır ve anlamlandırır. Mit olarak adlandırılan bu öyküler, sözlü geleneğin ürünü oldukları için nesilden nesile aktarılırken, eklemeler ve çıkarmalarla zenginleşmiştir. Konu olarak temelde insan yaratılışı ve davranışları vardır ve insanın tabiatı anlama çabalarını yansıtmaktadır. Sözlü gelenekle aktarımı sırasında, aktarım eyleminin öznesi insan olduğu için farklılaşması da toplumdaki topluma değişen mitleri ve her kültürün kendi

mirası neticesinde kendi mitlerine nasıl sahip olduğunu açıklar. Öyle ki her toplumun kendi kültürü içinde de farklılaşan anlatımlara rastlamak mümkündür.

Mitler tarih boyunca toplumların belleğinde önemli bir yere sahip olmuştur. Bunun yanında, özellikle 20. yüzyılda entelektüel ve ruhsal açıdan da kayda değer bir önem atfedilmiştir. İki Dünya Savaşı ve soğuk savaşın yaşandığı yüzyılda, bu buhran dönemlerinde, tarihin tozlu sayfalarında, özlem duyulan, yaratılışla ve kahramanlıklarla ilgili anlatımlar birçok önemli kişiliğin ve özellikle de sanatçıların belleklerinde yeniden değerini bulmaktaydı. “Mit”, genişleyen ekonomilerin ve soykırım korkularının yanında modern dünyanın hafızasında önemli hale gelmişti. Böyle bir dünyada mitler bir yandan sanatsal ve toplumsal modeller oluşturmakta, bir yandan da basit insani değerleri yeniden insanlığa hatırlatmaktaydı (Elwood, 1999, s. 1).

Sanatın, tarih boyunca birçok dönemde mitleri esin kaynağı aldığı, hatta tarihin bile mitik öyküler ekseninde gelişim gösterdiği söylenebilir. Elwood’un belirttiği gibi 20. yüzyılda birçok alanda yeniden önem atfedilmeye başlanan mitler, bu yüzyılın sanatı olan sinemaya da esin kaynağı olmuştur. Birçok filmde mitsel unsurların yeniden üretildiğini görmek mümkündür. Bu bağlamda, sinemada mitlerin ve mitolojinin etkisini anlayabilmek adına mit ve mitolojinin tanımlarının, toplumsal bellekteki yerlerinin ve işlevlerinin anlaşılması gerekmektedir. Bunların anlaşılmasıyla, mit ve sanat ilişkisini, özelinde de mit ve sinema ilişkisini değerlendirmek kolaylaşacaktır. Mit kavramını ve mitolojiyi kavrayabilmek, mitlerin ortaya çıkışını ve sanat ile olan benzerliklerini daha açık biçimde görebilmek için için ise öncelikle C.G. Jung’un kolektif bilinçdışı kavramını anlamak gerekmektedir.

Carl G. Jung’un çalışmalarında ortaya koyduğu kolektif bilinçdışı kavramı, insanın doğasını ve davranışlarını inceleyen psikolojiye yaptığı en önemli katkıdır. Bu kavram, Freud’un “bilinçaltı” tanımından daha geniş kapsamlı ve daha zengin bir kavramdır. Freud’un bilinçaltı kavramı, kişinin bastırılmış arzularının tanımıyken; “bilinçdışı”, kişinin yaşamının ve egosunun, bilinçli ve düşünen dünyası kadar gerçek ve önemli bir parçasıdır. Bilinçdışının dili ve kişileri semboller, iletişim yolu da rüyalarlardır. Freud’un bilinçaltı kavramından farklı olarak Jung’un ortaya koyduğu ‘bilinçdışı’, bilincin büyük bir kılavuzu ve akıl hocasıdır (Freeman, 2016, s. 8).

Kolektif bilinçdışı, Jung’un insan psişesini gösterdiği şemasında çekirdekte yer alır. Bilinç katmanından ve kişisel bilinçdışından daha kapsamlıdır. Ayrıca, her insanda ortak olan, evrensel insan doğasını sembolize etmektedir. Varlığı mirasa dayanır ve

arketiplerden oluşmaktadır. Bu simgeler, kişisel deneyimlerle kazanılmamıştır ve insanlığın ortak mirasını oluşturmaktadırlar. Psişenin diğer katmanlarına nazaran daha derinlerde yer aldığı ve ancak rüyalarda ortaya çıktığı söylenebilir. Dünyanın farklı yerlerinde benzer ve birbiriyle tutarlı sembollerle karşılaşılması, kolektif bilinçdışının evrensel olması ve insan doğasını yansıtmasıyla açıklanabilir.

Jung, kolektif bilinçdışı kavramını ortaya atarken, insanlığın ortak mirasını, yapıtlarını ve mitleri anlamının önemine dikkat çekmiştir. Farklı kültürlerde ve toplumlarda farklı mitlerle karşılaşılrsa da, mitlerin temelindeki mesajların ve anlamların evrensel olduğunu, dünyanın farklı yerlerinde yaşayan toplumların inanışlarının ve ritüellerinin benzerliğinden yola çıkarak ortaya koymuştur. Jung, insanı ve davranışlarını anlamının yolunun öncelikle kadim mitlerin ve sembollerin anlaşılmasından geçtiğini belirtmektedir:

“Birey tek gerçekliktir. Bireyden ‘*homo sapiens*’ ile ilgili soyut fikirlere doğru ne kadar uzaklaşırsak, hataya düşmemiz o denli olasıdır. Bu sosyal altüst oluşlar ve hızlı değişimler çağında, pek çok şey bireysel insanın zihinsel ve ahlaki niteliklerine bağlı olduğu için onun hakkında çok daha fazla şey bilmemiz istenir. Ancak şeyleri doğru perspektiflerinden görmek istiyorsak, insanın bugünü kadar geçmişini de anlamak zorundayız. Mitlerin ve sembollerin anlaşılmasının bu kadar önemli olmasının nedeni de budur (2016, s. 54)”.

Rüyaların, kişisel bilinçdışını yansıttığı düşünülürse, mitlerin de tarih boyu toplumların oluşturduğu kolektif rüyalar olduğunu, yani kolektif bilinçdışını yansıttığını söylemek mümkündür. Çünkü mitler de rüyalar gibi, sembol diliyle konuşmaktadır. Ayrıca mitler, zaman ve mekân içerisinde gelişim gösterirler. Tarih boyunca, insanlığın inançlarını, felsefî görüşlerini ve ruhun edindiği tecrübeleri, sembolik bir dil kullanarak nesilden nesile aktarmışlardır (Fromm, 1992, s. 209).

Jung kişinin sahip olduğu komplekslerin bireysel tarihleri olduğunu belirtirken, sosyal komplekslerin arketipsel yapılara sahip olduğunu da ortaya koymuştur. Kişisel kompleksler, kişiye özgü ve taraflı bir yapıya sahipken; arketipler, bütün toplumları ve çağları karakterize eden mitleri ve felsefeleri yaratmaktadır. Bu nedenle Jung, kişisel kompleksleri, bilincin taraflı ve hatalı yaklaşımlarının telafisi olarak görmekte; mitleri ise insanlığın açlık, savaş, ölüm gibi endişeleri ve acıları için bir tür ruhsal terapi olarak yorumlamaktadır (2016, s. 74).

Sanatın, insanoğlunun iletişim kurmak ve kendini ifade etmek için kullandığı en etkili yöntemlerden biri olduğu göz önüne alındığında, mitlerin aktarımında da önemli bir rolü olduğu düşünülebilir. Sembol diliyle konuşan rüyalarda olduğu gibi sembol

dilini kullanan mitler de sanatta kendini ifade etme yolunu bulmaktadır. Bu yüzden, mit ve sanat ilişkisini kavramak için öncelikle sembol dilini anlamak önem kazanmaktadır.

Türk Dil Kurumu'na göre "imge"nin tanımı; duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şeydir. Semboller (simge) ise, insanın zihninde yer alan kavramların ve imgelerin karşılığıdır ve genellikle görsel olan unsurlardır. "Simge anlaksal bir çağrışımın sonucudur. Konuşulan dil simgeye iyi bir örnektir. Gösterge ile nesnesi arasındaki ilişki alışkanlık sonucu oluşan çağrışımla ortaya çıkar (Büker, 1985, s. 29)". Kolektif bilinçdışının ürünü olan mitlerin de söylenenin yerine geçen simge ve göstergelerle örülü olduğu söylenebilir. Mitler sembol dilini kullanan arkaik öykülerdir.

"Londra ve New York'ta, neolitik insanın bereket törenlerini arkaik batıl inançlar olarak göz ardı edebiliriz. Birisi bir vizyon gördüğünü veya bazı sesler işittiğini iddia edecek olsa ona bir aziz ya da kahinmiş gibi davranmayız. Bu durumda onun daha çok bir ruh hastası olduğu söylenir. Kadim Yunanın ya da Amerikan Kızılderililerinin halk masallarını okuruz, ama onlarla 'kahramanlara' yaklaşımımız ya da bugünün dramatik olayları arasında bağ kuramayız. Oysa bağlantılar orada durmaktadır. Ayrıca onları temsil eden semboller insanlık için önemlerinden hiçbir şey yitirmiş değerlerdir (Henderson, 2016, s. 102)".

Çalışmada daha önce de belirtildiği üzere; mitler, sanatın özel ilham kaynaklarından biri olarak görülmektedir. Sanatın mitlerle ortak olarak görülebilecek noktalarından birisi, simge ve göstergelerle örülü bir dile sahip olmasıdır. Mitlerin, kolektif bilinçdışını yansıtan simgelere sahip olduğu düşünüldüğünde, sanat eserlerinin de mitlere gönderme yapan ve mitleri kaynak aldığı gösterge ve simgelere sahip olduğu sonucuna varılabilmektedir. Bu aşamada mit ve sanat ilişkisini daha yakından incelemek faydalı olacaktır.

3.2.2. Mit – Sanat İlişkisi

Sanatın ne olduğuna dair kesin bir tanımlama yapılamaz. Çağlar boyunca birçok filozof ve sanatçı, sanatın tanımını yapmaya çalışmışsa da mutabakata varılmış bir tanım ortaya konulamamıştır. Türk Dil Kurumu, sanatı, "bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatımın sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık (2017)" olarak tanımlamaktadır. Bu tanımın "Sanat nedir?" sorusuna tam olarak bir cevap olduğu söylenemez. Fakat sanatın ne olduğuna dair fikir verebilir.

Antik dönemlerde bazı filozoflar sanatın tanımını yapmaya çalışmışlardır. Örneğin, Platon ve Sokrates, sanatın taklit (mimesis) olduğunu öne sürmüşlerdir. Sanat; gerçek değildir, gerçekliğin taklit edilmesidir. Platon'un taklit tanımı, resim sanatı gibi doğada var olan nesnelere taklidini kapsamaktadır. Aristoteles ise bu tanımı bir adım ileri götürerek, tragedya ve komedyaya gibi anlatıma sahip sanatları, eylemlerin ve davranışların taklidi olarak tanımlamıştır. Aristoteles'e göre tragedya; ahlaki açıdan ağır, başlangıca ve bitişe sahip, belli bir zaman diliminde geçen bir eylemin taklididir. Komedyaya ise, vasatın altındaki karakterlerin ve onların eylemlerinin taklididir (1993, s. 27-29).

Sanatın taklit olduğu fikrinin Platon'dan sonra da yüzyıllarca kabul gördüğü söylenebilir. Platon'un döneminde sanat taklitten, modern sanat tarihçilerinin tabiriyle görünüşleri yakalamaktan ibarettir. Bu yüzden sanatın taklit olduğu fikri belki de, bir tanım olmaktan çok bir gözlem olarak görülebilir. Oysa günümüzde durum farklıdır. Artık taklit ortadan kalkmış ve yerini başka bir şey almıştır. Estetiğin keşfedildiği on sekizinci yüzyılda sanat, "güzel" ile ilişkilendirilmeye başlanmıştır. Bu fikir ise Kant ile ortaya çıkmıştır. Ardından Hegel, Nietzsche, Heidegger gibi düşünürler bu konu üzerine eğilerek farklı tezler ortaya atmışlardır. Artık sanat sadece gerçeğin taklit edildiği eserlerden ibaret değildir. Bu bağlamda Platon'un tanımı, sanatın ne olduğunun anlaşılması için atılan ilk adım olarak değerlendirilebilir. Modernizmin ortaya çıkmasının ardından da sanat, daha karmaşıklaşan ve tanımı yapılması daha da zor hale gelen bir kavram olagelmıştır (Danto, 2014, s. 13-14).

Sanatın mit ile olan ilişkisi de Antik çağlara kadar uzanmaktadır. Resim, heykel, mimari, tragedya ve daha birçok antik dönem sanatının mitik unsurlarla bezeli olduğu söylenebilir. İkel çağlarda, insanların mağara duvarlarına çizdiği resimler, resim sanatının ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. Bu resimlerin, insanoğlunun doğada gördüklerini gösterme ve anlatma ihtiyacından ortaya çıkmıştır. Benzer şekilde, mitlerin doğuşu da insanların doğada gördüklerini ve kendi doğalarını anlamlandırma çabasıyla ilintilidir. Buradan hareketle, mitlerin ve sanatın çıkış noktalarının ortak olduğunu söylemek mümkündür. Bu ortak temel sayesinde de mit ve sanatın iç içe geçtiği söylenebilir. Örneğin, birçok Yunan tragedyası ve şiiri, Yunan mitlerinin temsillerini içermektedir. Ayrıca sanatın da mitler gibi kolektif bilinçdışının ürünü olduğu savunulabilir. Kolektif bilinçdışı kavramını ortaya atan Jung, sanatın ortaya çıkışının mit temelli olduğunu şu sözleriyle açıklar:

“Mitler, ilkel masal anlatıcısına ve onun rüyalarına, fantezilerinin heyecanıyla harekete geçen insanın zamanına kadar geri gider. Bu insanlar, sonraları insanların şair veya filozof olarak adlandırdıkları insanlardan pek de farklı değillerdi. İlkel hikâye anlatıcıları fantezilerinin kökenleriyle ilgilenmezlerdi; insanların bir hikâyenin nereden geldiğini merak etmeye başlamaları çok sonralara rastlar. Buna karşın yüzyıllarca önce şimdi ‘kadim’ Yunan dediğimiz zamanda insanların zihinleri Tanrıların masallarının, çoktan ölmüş krallar ve kabile büyüklerinin arkaik ve abartılı geleneklerinden başka bir şey olmadığı kanaatine varacak kadar gelişmişti. O zaman bile insanlar mitin söylediği şeyi kastetmesinin mümkün olmadığı görüşünü taşıyorlardı. Bu yüzden de onu herkesin anlayabileceği biçime indirgemeye çalıştılar (2016, s. 85)”.

Jung’un belirttiği üzere, Antik çağlarda mitlerin temsillerini içeren sanat eserlerinin, sanatçıların mitleri herkesin anlayabileceği biçime indirgeme çabasından ortaya çıktığı söylenebilir. Benzer şekilde Campbell; Freud ve Jung’un çalışmalarıyla mitin temelinin bilinçte olduğunun keşfedildiğini belirtmektedir. Ona göre, yaratıcı bir eser ortaya koyan kişiler de kendi bilinçaltını açığa çıkarmaktadır (2016, s. 85). Buradan hareketle; mitlerin kolektif bilinçdışının ürünleriyken, sanat eserlerinin, sanatçının bilinçaltının dışavurumu olduğu savunulabilir. Ancak kolektif bilinçdışıyla kişisel bilinçaltı arasında da ince bir çizgi bulunmaktadır; kişinin bilinçaltı, kolektif bilinçdışından beslenir.

On sekizinci yüzyılda sanatın güzelle ilişkilendirilmeye başlanmasının ardından, mitle olan bağının geri plana atıldığı düşünülebilir. Ancak Nietzsche örneğinde de görüldüğü üzere, sanatın mitlerle olan bağı, birçok düşünür tarafından hala öne çıkarılmaktadır. Nietzsche, sanatın köklerini mitte arar. Onun düşüncesinde mit, sanatçının perspektifini keyfiliğinden arındırır ve birbirinden ayrı estetik yanılsamaları güçlü bir ortak vizyon içinde birleştirmeyi vaat eder. Nietzsche, mitin kendisinin bir sanat biçimi olduğunu öne sürmektedir (Megill, 2008, s. 110).

Nietzsche gibi on sekizinci yüzyıl sonrası birçok filozof ve sanatçı, sanat ve estetik için mitlerin önemini yitirmediğini söylemektedir. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Sanatta modernizmin doğuşuyla birlikte, klasikten kopuş fikrini savunanların da mitlerden temel almaya devam ettikleri söylenebilir. Modernizmin aşırı kutuplarını temsil eden avangard akımlarda da mit temelli eserler görülebilmektedir. Örneğin, Sürrealistler ve Dadacılar bilinçaltına özel bir önem vermişlerdir. Ancak, kişinin bilinçaltının, kolektif bilinçdışından kopuk olmadığı düşünüldüğünde, onların eserlerinin kolektif bilinçdışıyla olan bağı ortaya çıkarmanın, mitlerle olan ilişkilerini

de ortaya çıkaracağı söylenebilir. Çünkü mitler, kolektif bilinçdışından beslenir ve sanatçının bilinçaltı da ondan tam olarak kopuk değildir.

Sanatçının işlevinin ne olduğu sorusunun da kimi düşünürler tarafından üzerinde durulduğu ve mit – sanat ilişkisini açıkladığı söylenebilir. Örneğin Joseph Campbell, sanatçının işlevini, mit ve sanat ilişkisini güçlendiren bir başka unsur olarak görmektedir. Campbell, mitlerin canlı tutulması gerektiğini ve bunları canlı tutabilen insanların, öyle ya da böyle bir tür sanatçı olduğunu söyler. Sanatçının fonksiyonu, çevrenin ve dünyanın mitolojikleştirilmesidir. Erken dönemlerin mit yapıcıları, bizim sanatçılarımızın eşdeğeri olarak görülebilir. Campbell aynı zamanda, sanatçının görevinin, insan ruhunun doğasındaki tanrısallığı ve gözle görülmeyen şeyleri bizim için yorumlamak olduğunu da ekler. Sanatçı, mitleri günümüze göre aktaran kişidir (2016, s. 117/134).

Mitolojinin sanatla olan ilişkisi bu kadar yakın iken, en genç ve en güncel sanat dalı olarak nitelendirilen sinemayla olan bağının da göz ardı edilemeyecek ölçüde olduğu söylenebilir. Bu sebeple çalışmanın konusunun da temelinde yer aldığı için mit – sinema ilişkisinden söz etmek gerekli hale gelmektedir.

3.2.3. Mitoloji ve Sinema

Sinemanın mitolojiyle olan ilişkisinin, ortaya çıkışından itibaren belirginleştiği söylenebilir. İlk yıllarındaki belgesel niteliklerinden çok, anlam yaratma ve anlatsal işlevinin keşfedilmesinin ardından sinemada, diğer sanat dallarında olduğu gibi mitleri temel alan eserlerle karşılaştığı görülmektedir. Anlatsal işlevinden ötürü sinema, geçtiğimiz yüzyılda drama sanatının devamı niteliğinde görülmüştür. Hatta sahip olduğu olanaklar sayesinde, dramanın temsili için en etkili sanat olduğunu söylemek mümkündür.

“Aslında sinema, tarihsel olarak dramanın bir devamıdır. Kendine özgü klasik temellere sahip olan drama, özünde yazınsal bir tür olduğu için, mitoslardaki tematik ve örneksel yapı, dramanın ekrana yansımış biçimi olan filmlerde de kendini gösterir. Sinema yalnızca modern mitoloji olmak kalmaz, kendi kökenini de mitolojide bulur (Tecimer, 2006, s. 11)”.

Adanır da benzer şekilde, mitolojinin günümüzdeki karşılığının sinema olduğunu düşünmektedir. Ona göre, mitolojik öyküler (tiyatro ve şarkılar) antik çağlardan bu yana, insanın zavallılığın görmeye tahammül ettiği yerler olmuştur. Daha sonra heykel, resim ve edebiyat bu işlevi yerine getirmeye başlamıştır. Günümüzdeyse insanların,

karanlık salonlarda kimseye görünmeden izlemeye çalıştığı filmler bu işlevi görmektedir. Adanır, filmlerin insana yalnızlığını ve zavallılığını unutturduğunu söyler. Ancak şunu da ekler: “Ancak unutmak, anımsamayı da beraberinde getirmektedir. Çünkü insan unuttukça daha çok anımsamaktadır (1994, s. 35)”.

Tarih boyunca sanat, mitolojinin işlevini yerine getirirken; son olarak ortaya çıkan sinema, diğer sanat dallarının özelliklerinden de faydalandığı da göz önünde bulundurulduğunda, en eklektik sanat biçimi olmuştur. Anlatısal işleviyle dramının, tragedyanın, tiyatronun ve son olarak edebiyatın özelliklerini barındırdığı gibi, göstergesel işleviyle de resim ve heykelin özelliklerinden faydalandığı görülebilir. Bu sayede de mitolojinin işlevini en kuvvetli yansıtan araç konumuna geldiğini söylemek mümkündür.

“İnsan çoğu kez düşlediklerini, düşündüklerini, duygularını sözcüklerle anlatamaz ve aktaramaz. Zaten bu yüzden dans, müzik, resim, heykel vb dil yetilerini geliştirmiş ve kullanmıştır. Sinematografik dil yetisi aracılığıyla sanatçı, insan gibi canlı bir malzmeden yararlanarak pek çok şeyi dışa vurma hatta sözcüklerle aktarılamayacak olanları bile anlatma olanağına sahip olabilmektedir (Adanır, 1994, s. 39-40)”.

Sinemanın, mitlerle ortak yapısal özelliklere sahip olduğu da görülmektedir. Tecimer’in belirttiği üzere; ritüellerin, mitlerin ve tragedyaların ortak yapısal öğeleri vardır. Mitsel kahramanın yolculuğu, dönemsel geçiş ritüelleriyle aynı adımları izlemektedir. Bu evrensel yapı, ritüellerden başlar; mitlerden, masallardan, drama, tragedyaya ve edebiyattan geçerek, sonunda sinemaya da ulaşır. Tecimer, filmleri; öykü anlatıcılığının modern yolu ve mit yapıcılığın çağdaş biçimi olarak görmekte ve mitsel kahramanın yolculuğuyla, film kahramanının yolculuğunun aynı aşamalardan geçtiğini belirtmektedir (2006, s. 117-118).

Sinemanın, mitlerin işlevini yerine getirmesinin yanında, mitlerle benzer bir amaca sahip olduğu da söylenebilir. Mitler, insanın dünyayı ve evreni anlamlandırmasını amaçlamaktadır. Adanır’ın söylediği gibi; dinlerin, inançların, yasaların, kurumların, gelenek ve göreneklerin tümünün kökeninde “anlam” sorunu yatmaktadır. Tüm mitlerin amacı da, evrende yapayalnız olduğunu düşünen insanı rahatlatıp, çıldırmasını engellemektir. İnsan, bu sayede ölüme (aynı zamanda kaderine) boyun eğip, yaşamını sürdürmeye devam eder (1994, s. 43). Antik çağlarda insanlar, mitolojik öyküleri dinleyerek dünyayı ve kendi varoluşlarını anlamlandırıp rahatlar; günlük yaşamlarına da bu şekilde devam etmekteydiler.

Günümüzde, sinema salonunda film izleme deneyimi, kabile ateşinin etrafında toplanarak anlatıcıyı dinleme ritüelinin yerini almıştır. Sinema izleyicisi, karanlık salonda projeksiyonun yansıttığı imgelerin ışığına bakar. Atalarımız ise, ateşin çevresinde toplanıp oynayan alevleri izlerken kendilerini yansıtan, tanımlayan, belirleyen ve böylece yeniden yaratan öyküleri birbirlerine anlatırlar. Bu benzetmeyle sinema salonlarının, insanların mitolojik öyküleri, masalları, çeşitli klasik anlatıları öğrendikleri modern çağın tapınakları haline geldiğini söylemek mümkündür. Bu öykülerle kültürel mirası aktarmak, kabile ihtiyarlarının görevi olmaktan çıkmıştır. Yeni mitos yaratıcıları ve öykü anlatıcıları, film yönetmenleri olmuştur (Tecimer, 2006, s. 12).

3.3. Yunan Mitolojisi

Yunan Mitolojisi'ne başlarken, antik dönem Yunan kültürünü anlamak önem arz etmektedir. Yalnızca Yunanlıların değil, herhangi bir toplumun mitolojisini araştırırken, o toplumun kültürünü ve geçirdiği değişimleri bilmenin; destanların, tanrıların ve kahramanların temsil ettiklerinin anlaşılmasında yararlı olduğu söylenebilir. Yunan kültürünü oluşturan temel unsurları da yaratılış mitlerinde görmek mümkündür. Yunan söylencelerine, efsanelerine ve bunların temsil ettiklerine bakılmadan önce yapılması gereken, Yunanlıların, evrenin ve insanın yaratılışına nasıl bir açıklama getirdiğini ortaya koymaktır.

Yaratılış (köken) mitleri, mitlerin en çıplak halidir. Yaratılış yolculuğunun sembolleri, insanın nereden geldiğinin kodlarını içinde taşır. Eğer mit, bir “ilahi öykü” ise, demek ki bir yaratılış öyküsüdür. Mitler, akla yatkın olmayan usullerde de olsa, gerçek şeylerin nasıl var olduğunu anlatmaktadır. Dolayısıyla mitler hakikidir ve hakikate dönük hikâyelerdir. Evrenin, insanın ve yaşamın olağanüstü kökenleri ve tarihleri olduğunu anlatırlar. Bu tarihler; ibret alınacak, anlamlı ve değerli öykülerle doludur (Yonar, 2015, s. 25).

Mitlerin ve efsanelerin barındırdığı birçok kahramana ve onların yaşadıklarına bakıldığında, anlamlı ve insana dair unsurlarla karşılaşmak mümkündür. Özellikle antik dönem insanı için ideal ve özel görünen bu kahramanların, yaratılış öykülerinde de temsili olduğu görülebilir. Ayrıca günlük hayatlarında önem arz eden birçok şey, yaratılış mitlerinde vücut bulur. Buna örnek olarak, tarımla uğraşan bir topluluk için

Toprak Ana, ana tanrıçayken; denizci toplumların taptığı tanrının, Denizin İhtiyarı olması verilebilir.

Mitler, insanların yaşamlarıyla öyle bağlantılıdır ki; insanların sezgileriyle algıladıkları gerçeklere biçim ve kalıp veren hikâyelerdir. Antik dönem insanının meraklarını gidermek ya da onlara eğlenceli öyküler anlatmak için değil; insanların yaratılışlarına anlam vermeleri ve tanrılarını taklit ederek daha yüksek, tanrısal bir yaşantıya sahip olmaları için anlatılagelmiştir. Günümüzün bilimsel kültüründe ‘tanrısal’ kavramı hafife alınmaktadır. Oysa antik dönemdeki tanrılar; tümüyle metafizik yaşamlar süren, doğaüstü ve soyut kişilikleri olan varlıklar olarak görülmezlerdi. O dönemde mitoloji, şimdiki anlamıyla teolojiyle değil insan yaşamıyla ilgiliydi. Tanrılar, insanlar ve doğa, ayrılamayacak şekilde birbirlerine bağımlıydı. Aynı yasalara bağlı oldukları ve aynı ilahi tözden yapıldıkları düşünülürdü. Tanrılar dünyasıyla, insanlar dünyası arasında varlıkbilimsel bir fark yoktu. Görsel, ilahi varlıklardan söz edildiğinde, yeryüzündeki dünyevi yaşam kastedilirdi. Tanrıların varlığı, doğadaki varlıklardan ya da insanların dünyayı farklı gözle görmelerini sağlayan duygularının varlığından ayrı tutulmazdı (Armstrong, 2006, s. 9-10).

Yunan Mitolojisi’nin tanrıları da ilahi güçlere sahip varlıklar olarak tasvir edilse de, dünyevi varlıklardır. İnsanlar arasındaki savaflara dışarıdan müdahalelerde bulunmalarının yanı sıra, bizzat savaş meydanına çıkıp çarpıştıkları görülmektedir. İkamet ettikleri Olympos dağı, yeryüzünde bulunan bir dağdır. Bu şekilde dünyevi varlıklar olarak görülmelerinin yanında, her bir tanrının insani biçimde kişileştirildiği de söylenebilir. Her tanrının kendine has duyguları, tepkileri, yetenekleri, güçleri vardır. İnsani duygularla ve tepkilerle betimlenmişlerdir. Bu yüzden de onları, günümüzün teolojik manasıyla tanrı olarak düşünmek yanlış olacaktır. Öyle ki, yaratılış mitleri de genel olarak tanrılarının yaratılış öyküleriyle başlamaktadır.

Dünya mitlerinin ortak odak noktası, insanları yeryüzünde ve tarih boyunca birbirine bağlamasıdır. Bu mitler, her farklı temanın işlenişi bakımından toplumdan topluma farklılıklar barındırır da çeşitli kültürlerde konu olarak birbirine benzeyen temel yapılar görülmektedir. Birçok mitin ayrılmaz parçası, hayatı yaratan ve evrenin yönelimine egemen olan ilahi güçlere olan inançtır. Tüm dünyada, ister hayvan ister insan şeklinde olsun, bu güçler insan gibi düşünür ve davranır. Dünya mitlerinin birbirinden ayrıldığı nokta ise, bu ilahi güçlerin ölümlülere, yani insanlara karşı tavırlarıdır. Yunan, Mısır, Hint ve Kuzey Amerika tanrıları insanların iyiliğini takdir

ederler, sevecen yaklaşırlar ve yardımcı olurlar. Kuzey Avrupa, Sümer ve Babil tanrılarının ise insanların kaderine kayıtsız kaldıkları görülmektedir (Rosenberg, 2003, s. 18).

Antik dönem toplumlarının ilahi güçlere olan inançları bir yandan yaşadıkları coğrafya, bir yandan da yaşama biçimleriyle yakından ilintili olarak görülmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere tanrılar, insani biçimde kişileştirirken, her toplumun kendi yaşam biçimine ve geçim kaynağına göre önem atfettiği tanrılar da farklılık göstermektedir. Özellikle yerleşik hayatın başlaması ve tarım kültürünün başlamasının, toplulukların bir araya gelmesine ve kent benzeri yerleşimlerin kurulmasına ön ayak olduğu söylenebilir. İnsanlık bu gelişimi yaşarken, yaratılış mitlerinde de toprağa atfedilen kutsallığın arttığı görülebilmektedir. Armstrong, toprağın kutsanmasıyla antik dönem insanının, ait olduğu toplumla da bağ kurmaya başladığını şöyle açıklar:

“Yaratılış mitleri insanlara tıpkı kayalar, akarsular ve ağaçlar gibi toprağa ait olduklarını öğretti. Demek ki onun doğal akışına saygı göstermek zorundaydılar. Diğer topluluklar bir yerle sıkı sıkıya özdeşleştiler, onunla kurdukları bağ aileyle ya da baba soyuyla olan bağlarından daha derin oldu. Bu tür mitos özellikle antik Yunanda yaygındı. Mitolojide Atinalıların beşinci kralı Erikhthonios Akropolis'in kutsal toprağından doğmuştu; çok erken tarihten kalma özel bir tapınakta kutlanan kutsal bir olaydı bu. Neolitik devrim insanların bütün evreni kaplayan yaratıcı bir enerjinin varlığını fark etmelerini sağlamıştı. Önceleri dünyanın tanrısalda vücuda geldiği ayrılmaz kutsal gücü bu. Ancak mite dayalı imgelem her zaman daha somut ve gelişigüzel; başlangıçta biçimden yoksunken bir içerik ve özellik kazanır. Gökyüzünü yüceltme nasıl Gök Tanrının kişileştirilmesini getirdiyse, anaç, besleyici toprak nasıl Ana Tanrıçaya dönüştüyse, bu da benzer bir gelişmeydi (2006, s. 35-36)”.

Öyleyse, Antik dönem insanı için kişileştirilen ve insani özellikler gösteren tanrılarının ilahi güçleri nereden gelmektedir? Bu sorunun yanıtı da şu şekilde verilebilir: İnsanın iradesi ve kontrolü dışında gerçekleşen olaylara getirilebilecek açıklama, ilahi güçtür. Dönemin şartları gereği doğa güçlerine bilimsel bir açıklama getiremeyen insanlar, bu güçleri tanrılara atfettikleri söylenebilir. Örneğin yıldırım, yıkıcı ve korkutucu bir doğa olayı olarak görülmekteydi ve insanların bunu engelleme şansları yoktu. Antik Yunanda bu “tanrısal” doğa gücü Zeus’la özdeşleştirilmiştir. Tarımla uğraşan bir topluluğun, Toprak Ana’yı kişileştirmesinin sebebi ise, toprağa tohumu ekip mahsulünü alan halkın, bu doğal sürecin mantıksal ya da bilimsel açıklamasını yapamaması ve mahsulü Toprak Ana’nın, yani ilahi bir gücün hediyesi olarak görmesi olarak gösterilebilir.

İnsan ilkel de olsa, düşünme, harekete geçme ve bunun sonuçlarını hesap etme yeteneğinin olduğunu farkındadır. Ancak sürekli engellerle karşılaşır ve o dönem için düşünüldüğünde, yalnızca birkaç temel gereksinimini karşılamak olan amacına ulaşamadığı da olur. Böyle bir durumla karşılaşan insan, doğal olarak çevresinde kendisinden daha güçlü ve ne yapacağı kestirilemeyen çeşitli iradeler olduğunu kabul eder. İlkel insan tanrı işini, gözlemleyebildiği kadarıyla ansızın yaşamına karışan bir güç olarak görmektedir. Bu ansızın karşılaşılan güçler, çoğu zaman insanın zararındır, bazen yararına da olabilmektedir. Yararına da olsa zararına da, öncelikle keyfi ve beklenmedik bir olaydır. İşleyişi bakımından insana yabancı bir iştir. Bu yüzden tanrı eylemi karşısında insanoğlu öncelikle şaşırır, ardından korku ve saygı hislerine kapılır. Ancak bu “tanrı gücünü” doğaüstü olarak görmez, daha çok kendisinden başka biriyle karşılaştığı duygusuna kapılır. Tanrı taşta, suda, ağaçta, hayvanda, her yerde bulunabilir. Yine de doğadaki her şey tanrı olarak görülmez de, talih ya da talihsizlikle tanrı o an, orada bulanabilir (Bonnard, 2011, s. 170-171).

Yaratılış mitlerinde, ilahi güçlerin de insanlar ve hayvanlar gibi yaratılmış olduğu görülmektedir. Genel olarak, başlangıçta var olan kaotik bir evreni düzene sokan güçler bu tanrılar olmuştur. Rosenberg’in belirttiği üzere, belirli bir kültür, yeryüzü ve gökyüzünü ayıran ilahi yaratıklardan başlayarak tüm evrenin yaratılışıyla ilgilenebilir. Büyük kültürlerin çoğu başlangıçta bir veya bir çift tanrının ayırdığı karmaşık bir yığından ibaret olan evreni görmüştür. Bu karmaşık ortamda tanrılar, evrensel düzende kendilerine özel yerler edinerek çoğalırlar. Sonunda da bu yaratıcı tanrılar başta insanlar olmak üzere yeryüzüne hayat vermişlerdir (2003, s. 19). Yaratıcı tanrı veya tanrıçaların farklı dönemlerde farklı güçlere ve önemlere sahip oldukları görülmektedir. Bu durumu; toplumların yapısının, yaşama biçimlerinin ve kutsallık atfettikleri değerlerin zamanla veya çeşitli toplumsal değişimlerle (savaş, salgın, kıtlık gibi) açıklamak mümkündür.

Pek çok mitin simgesel içeriğini anlamak için, yeryüzü merkezli anaerkil dinlerle, daha yakından bildiğimiz, gökyüzü merkezli ataerkil dinler arasındaki farkların bilinmesi gerekmektedir. Anaerkil toplumun temeli tarım faaliyetleriyle ölçülen tarımsal yıla dayanır. Tarım toplumlarında, yaşayan her şeyin doğumdan olgunluğa, oradan ölüme ve yeniden doğuşa giden dairesel bir döngü içinde oldukları düşünülmektedir. Yıl boyunca iklimin görece sabit kaldığı coğrafyalarda bile, tarımla uğraşan insanlar, kendi hayatlarının gelişimi ve hayvanlarla bitkilerin hayatlarının gelişimi arasında bağ kurmuşlardır. Anaerkil toplumlarda yeryüzüne hayat veren en üstün güç, Ana Tanrıça,

Toprak Ana gibi isimlerle anılan ya da onu temsil eden tanrıçadır. Tüm hayatın ve yiyeceklerin kaynağı odur. İnsanlar yaşam döngüsünün devamı için üremenin ve yiyecek üretmenin önemini de farkında oldukları için, bunların kaynağı olarak gördükleri ve bu yüzden ona bağımlı olduklarını düşündükleri tanrıçaya ibadet ederler. Bazı kültürlerde ise daha uygar ve yetenekli bir tanrılar kuşağının egemen olduğu görülmektedir; bu tanrılar, eski anaerik düzenin yerini alan yeni bir dünya görüşünü temsil ederler. Bir tanrı ailesiyle diğerleri arasındaki savaş, Ana Tanrıça tapan ve tarımla uğraşan halkla, erkek gökyüzü tanrılarına tapan savaşçı kabileler arasındaki siyasi ve dini çekişmeyi temsil etmektedir. Örneğin Yunan Mitolojisi'nde; Zeus'un babası Kronos'a karşı kazandığı zafer, bir halkın diğerine üstünlüğünü simgeler. Aynı şekilde Zeus'un karısı Hera dâhil diğer tanrıçalarla olan ilişkisi ataerik düzendeki istilacıların dinlerinin, yerli tarım halkının diniyle olan uzlaşmasını yansıtmaktadır. Tanrılar arasındaki buna benzer çekişmelerle, dünyanın birçok bölgesindeki mitlerde sıkça karşılaşılmaktadır (Rosenberg, 2003, s. 22-24).

Günümüzde, antik dönem Yunan kültürü ve geçirdiği toplumsal değişimler, özellikle Homeros'un destanları sayesinde okunabilmekte ve anlaşılabilir. Homeros'un, "İlyada ve Odysseia" destanlarında kişileştirdiği ve mücadelelerini ortaya koyduğu tanrılarla, Yunan toplumlarında yaşanan savaşları, mücadeleleri ve egemen güçleri temsiliyete kavuşturduğu söylenebilir. Bütün bunların yanında Homeros ve Hesiodos gibi isimlerin, Yunan Mitolojisi'ni yazılı hale getirirken, Antik Yunanda ortaya çıkan tragedyanın ve komedyanın temelini attıkları da görülmektedir. Öyle ki, Aristoteles de geleneksel sanatın temelini oluşturan tragedyanın yapısını ortaya koyduğu "Poetika" adlı eserinde, bunun ve diğer birçok sanatın da Homeros'a borçlu olduğunu söyleyebilmiştir.

Rohde'ye göre Yunanlılar, bütün bir insanlığın önü sıra düşünmüştür. Tanrılar, dünya ve insan hakkındaki en derin ve en cesur düşünceler Yunan dünyasından çıkmıştır. Hesiodos ve Homeros, Yunan halkının tanrıbilimini tanrılara isim koyarak, güçlerini ve sınırlarını belirleyerek ve onları ete kemiğe büründürerek oluşturmuşlardır. Yunanlılar da buna koşut bir biçimde, tüm bilimlerin terminolojilerini oluşturup, biçimlerinin ve alanlarının öğreticisi olmuşlardır. Aynı başarıyı yazın sanatında da gösteren Yunanlılar, edebiyat türlerini keşfederek, alanlarını belirleyip daha akılcı bir dizgeye oturtmuşlardır (Friedel, 2004, s. 50-51). Ayrıca Homeros sayesinde

Yunanlıların, evrensel bir dil oluşturduğu söylenebilir. Friedel, bu yargıyı da şöyle açıklamaktadır:

“Yunanlar özellikle destan sayesinde bir tür ortak lisan kurabilmişti, çünkü Homeros Hellenlerin inciliydi. ‘Hellas’ der Platon, ‘kültürünü bu şaire borçludur.’ İlyada’nın kahramanların aynası olduğu söylenegelmıştır, fakat o aynı zamanda halkın, hatta dünyanın aynasıdır ve Odysseia insana dair her şeyi kapsayan ender dünya masallarından biridir. Homeros haklı olarak, Yunan kültürünün simgesi sayılır (2004, s. 60)”.

Araştırmanın bu aşamasında, Yunan kültürüne ve mitolojisine dair anlamlar keşfedildikten sonra, Yunan kültürünün ve Antik Çağ Yunan inanışlarının genel çerçevesini anlamının da gerekli olduğu düşünülmüştür. Dolayısıyla, araştırmaya konu olan filmlerin incelenmesinde katkısı olacak mitlerin ve efsanelerin nasıl bir evren tasiri ve nasıl inanışlara sahip olduğunu anlamak araştırma açısından faydalı olacaktır.

3.3.1. Yaratılış: Tanrılar ve Tanrıçalar

Antik dönem Yunan Mitolojisi’nde yaratılışa dair düşüncelerle iki farklı biçimde karşılaşmaktadır. Bunlardan ilki, Hesiodos’un Yunan Mitolojisi’nde tanrıların doğuşunu anlattığı *Theogonia* adlı eseridir. Diğer yaklaşımı ortaya koyan ise Homeros’tur ve onun “İlyada ve Odysseia” destanlarında değindiği biçimiyle kabul edilen yaklaşımdır. Hem Homeros’un hem de Hesiodos’un yaklaşımlarında, evrenin başlangıçta kaos bulunur ve hayat ile tanrıların soyu iki ana yaratıcıyla ortaya çıkmaktadır.

Başlangıçta var olan “Chaos”un yerini, gerçekleşen evrensel çaptaki mücadelelerin ardından “Cosmos” alır. Cosmos, düzenli evreni tanımlamaktadır. Cosmos’ta da fırtınalar kopmasına, depremler olmasına, şimşekler çakmasına rağmen bunlar, düzenli evrenin kendisinin ortaya çıkardığı değil, onu yöneten tanrıların işi olan doğal olaylardır. Yunan Mitolojisi’ndeki bu evrensel düzen, yani Cosmos, Yunan toplumsal düzenine koşut bir düzendir. Evrendeki düzen, doğal olarak insanların yaşamına ve dolayısıyla toplumsal düzene etki eder (Vernant, 2002, s. 9). Antik Yunandaki bu yaratılış düşüncesi, Hesiodos tarafından aktarılmıştır. Homeros’un yaklaşımının ise, destanlarında değindiği kadarıyla bilindiği ve Hesiodos kadar kabul görmediği söylenebilir. Hesiodos, *Theogonia*’daki şu dizeleriyle Antik Yunandaki yaratılışı anlatır:

“Khaos’tu hepsinden önce var olan,
Sonra geniş göğüslü Gaia, Ana Toprak,

*Sürekli, sağlam tabanı bütün ölümsüzlerin,
Onlar ki tepelerinde otururlar karlı Olympos'un
Ve yol yol toprağın dibindeki karanlık Tartaros'ta
Ve sonra Eros, en güzeli ölümsüz tanrılarının,
O Eros ki elini ayağını çözer canlıların,
Ve insanların da tanrılarının da ellerinden alır
Yüreklerini, akıl ve istem güçlerini.
Khaos'tan Erebos ve kara Gece doğdu
Erebos'la sevişip birleşmesinden.
Toprak bir varlık yarattı kendine eşit:
Dört bir yararı saran Uranos, yıldızlı Gök'ü,
Mutlu tanrılarının sürekli, sağlam yurdunu.
Yüksek dağları yarattı sonra,
Konaklarında tanrıçalar oturan dağları.
Sonra denizi yarattı, ekin vermez denizi:
Azgın dalgalarıyla şişen Pontos'u.
Kimseyle sevişip birleşmeden yaptı bunu.
Sonra sarmaşıp kucaklaşıp Uranos'la
Doğurdu derin anaforlu Okeanos'u (1977, s. 163-164)”*

Hesiodos'un aktardığı ve daha önce belirtildiği üzere en geçerli yaratılış miti kabul edilen bu mit, aynı zamanda Antik Yunanda anaerkil toplum düzeninden ataerkilliğe geçişi de temsil eder görünmektedir. Chaos'un ardından oluşan düzenli evrendeki ilk varlığın Toprak Ana olması, başlangıçta Yunan topraklarında anaerkil bir yaşam biçimi olduğunu ve tanrıça merkezli inanışın yaygın olduğunu gösterir. Daha sonra Toprak Ana Gaia'dan doğan Uranos'un, Gaia ile birleşerek evrendeki kozmik güçleri oluşturdukları görülür. Başlangıçta erilliği temsil eden Uranos'u tek başına var edebilen Gaia'nın, daha sonra evrendeki diğer kozmik güçleri yaratabilmek için Uranos'a ihtiyaç duymasının, anaerkil inanıştan ataerkilliğe geçişin temsili olduğu söylenebilir.

Uranos'un bu ataerkil efsanesi Olympos tanrılarında oluşan dini sistem içinde kesin kabul görmüştür. Uranos, “gökyüzü” anlamına geldiği gibi, “ilk baba” unvanının da sahibidir. Ayrıca bu Yunanca isim, “dağların kraliçesi”, “yaz kraliçesi” gibi anlamlara gelen Ur-ana'nın eril formu olarak dikkat çekmektedir. Uranos'un Toprak Ana ile yaptığı evlilik, Kuzey Yunanistan'ın Helenler tarafından istila edilmesini temsil eder. Anaerkil yaşam biçimine ve tanrıça merkezli inanışa sahip olan yerli halk, ataerkil bir topluluk olan ve günümüzde Yunan etnik kimliğinin temelini oluşturan Helenlerin

istilasıyla karşılaşmıştır. Daha sonra yapılan düzeltmelerle bu mit, Uranos ve Toprak Ana'nın ilk olarak şiddetli bir mücadeleyle birbirlerinden ayrıldıkları ve ardından aşkla tekrar bir araya geldikleri bir anlatıma kavuşmuştur. Bu son anlatım biçimiyle, Helen istilasının sebep olduğu anaerkil ve ataerkil prensipler arasındaki çatışma, Uranos ve Toprak Ana arasındaki ölümcül kavga ile temsil edilmiştir (Graves, 2012, s. 33-34).

Helen öncesi Yunan topraklarında anaerkil yaşam biçiminin mitlerdeki temsili, Üçlü Tanrıça ile hayat bulmaktadır. Bu tanrıça merkezli inanışların, o dönemdeki zaman kavrayışı dolayısıyla, mevsimlerin değişimini kutsamak için yapılan ritüellerde kendini gösterdiği söylenebilir. Üçlü Tanrıça kişileştirmesi de, antik dönem anaerkil ve tarım merkezli toplulukların mevsimleri ifade edişiyile açıklanmaktadır. Bu mitte ilkbaharı temsil eden tanrıçanın, genç ve bakire olarak tanımlandığı ve henüz yeşermekte olan tarım topraklarını temsil ettiği görülmektedir. İlkbaharda ekilen tohumların, yaz mevsiminde meyvesini vermesi ise Yaz Tanrıçasıyla, yani doğuran, üreyen ve yaşamı devam ettiren orta yaşlı tanrıçayla kişileştirilmiştir. Son olarak kış mevsiminde, ekinlerin solması ve üretimin durmasını temsilen, yaşlı ve bilge tanrıça gelmektedir. Bir yıllık bu döngünün sonunda, yeni yıl gelir ve tanrıçanın yeryüzündeki temsilcisi olan kral kurban edilerek yeni kral başa geçtiği görülür. Bu kralın kurban edilmesi ritüeli, ülkede tanrıçanın otoritesini sağlamakla görevli ay rahibeleri tarafından gerçekleştirilmektedir. Böyle bir toplum düzeninde erkeğin rolünün kadına kıyasla düşük olduğu ve kadının statüsünün, soyu devam ettiren olarak daha önemli görüldüğü söylenebilir.

Erken dönem Yunan kültüründe yılın üç mevsimden oluşması ve bu mevsimlerin tanrıçalarla kişileştirilmesinin başlıca sebebi, tarıma dayalı yaşam biçimine sahip olmaları olarak gösterilebilir. Hayatı anlamlandırmaları, tarım temelli yaşamda karşılıklarına çıkan yıllık döngüyle paralel biçimdedir. Hem soylarının devamı hem de kendi yaşam döngüleriyle paralel biçimde, tarımda üç aşamadan oluşan yıllık döngü göze çarpmaktadır.

Yunanlılara göre yaratılış, en önemli tanrıların kadın olduğu ana yönetimindeki toplum düzeninden, önemli tanrıların erkek olduğu baba yönetimindeki topluma kaymıştır. İnsan ailesindeki kuşaktan kuşağa gelişim, tanrısal ailede de ebeveynlerden çocuklara ve daha sonra torunlara geçecek biçimde anlatılmıştır. Toprak Ana olan Gaia, ilk Ulu Tanrıça'dır. Yunan topraklarında Ulu Tanrıça'ya tapan ve anaerkil toplum düzeninde yaşayan insanlar, Bronz Çağı'nda işgale uğramışlardır. Bu, yönetimin

kadının elinde olduğu topluluklar çiftçilik yaparlar, hayatlarını sürdürmeleri yılın verimsiz dönemlerinde beslenebilecekleri kadar ürün yetiştirmelerine bağlıdır. Ayrıca, kabilelerinin devamı için yeterli sayıda çocuğa sahip olabilmeleri gerekmektedir. Toprağın bereketi bu yüzden onlar için öncelikli önem taşır. Bu insanlar, toprağın ürün verme yeteneği ile kadınların doğurganlıkları arasında bağ kurmuşlardır. Dolayısıyla onlara göre toprağın ruhu ve en önemli tanrısal varlıklar kadındır. Uranos dünyanın baş tanrısı olduğunda, daha önceki anaerik sistemde Ana Tanrıça'nın kadın rahibelerinin krala yaptığı gibi, oğlu Kronos onu parçalara ayırır ve kurban eder. Rahibelerin bereket getireceğine inandıkları için kralın kanını kullandıkları gibi, Uranos'un kanı da canavar evlatlar olan "ürünler" yetiştirmiştir. Anaerik toplumlarda erkek evlat annesine, babasına olduğundan daha bağlıdır. Kronos, Uranos'u kurban edip dünyanın hükümdarı olduğunda, tanrısal aile de anne egemenliğinden Zeus yönetiminde ve onu izleyecek biçimde baba egemenliğindeki topluma geçiş aşamasındadır. Kronos'un karısı olan Rhea da, annesi Gaia gibi Ulu Tanrıça'yı sembolize etmektedir. Kocasıyla olan mücadelesinde, Rhea annesinden yardım isteyene kadar Kronos baskın durumdadır, daha sonra kadınlar kazanır. Bunun yanında Rhea bu mücadeleyi kazanırken, oğlu Zeus'tan yardım almıştır ve erkek olmasına rağmen onu baş hükümdar yapar. Zeus, Kronos ve Uranos'tan daha fazla yetkiye sahip bir baş hükümdar olmuştur ve ataerik inanış biçimi, yerli halkın anaerik düzenini tamamen ortadan kaldırmadan kendisini kabul ettirmiştir (Rosenberg, 2003, s. 31-32).

Robert Graves'e göre eski çağlara ait bu dini sistemde, eril tanrılar ve onların yeryüzündeki temsilcisi olan rahipler bulunmamaktadır. Sadece tanrıçalar ve onların rahibeleri vardır. Kadın, baskın olan cinsiyettir; erkek ise kadının korkuttuğu bir kurban görünümündedir. Bunun sebebi ise üremenin erkek vasıtasıyla değil; rüzgarla, fasulye yemeye ya da yanlışlıkla yutulan bir böceklerle gerçekleştiği düşünülen bir fenomen olmasıdır. Babalık kavramı henüz oluşmamıştır. Miras, anaerik sistemin gerektiği biçimde paylaşılmaktadır ve yılanlar da ölümlerin ruhlarını yeniden hayata taşıyan canlılar olarak görülür (2012, s. 28). Yılanların yaşamın sürekliliğini anlatan canlılar olmasıyla, daha sonraki ataerik sistemlerin inanışlarında da görülen bir unsur olarak karşılaşılmaktadır. Bunun sebebi ise, hem eril bir forma sahip olması, hem de toprakla bütünleşen bir yaşam biçimi olarak görülmesi şeklinde açıklanabilir.

Yunanistan topraklarında yaşanan ataerik Helen istilasının ardından, yerli halkın anaerik inanışlarının tamamen yok olmadığı görülebilir. Helenlerin, yerli halkın tanrıça

temelli inanışlarını da kendi inanç sistemleriyle bir araya getirerek, Hesiodos'a kadar ulaşan ve günümüzde de kabul edildiği biçimiyle Yunan Mitolojisi'nin temellerini attıkları söylenebilir. Tarımsal gelenek ve ay takvimine dayalı, üç mevsimli takvim de kullanılmaya devam edildiği için, Üçlü Tanrıça inanışın silinmediği görülmektedir. Ataerkil düzenin ve inanışın hâkimiyetini gösterdiği nokta, diğer mitlerde de karşılaştığı üzere, toprağı temsil ana tanrıçayı yağmurlarıyla dölleyen ve yeşerten gökyüzünün kişileştiren "Ulu Tanrı" ya da "Gök Tanrı"dır. Yunan Mitolojisi'nde yukarıda belirtildiği gibi, Toprak Ana ile birleşerek yaşayan evrendeki varlıkları yaratan Uranos, Ulu Tanrı'nın karşılığıdır. Aynı zamanda bu birleşme, Uranos'un Toprak Ana'ya galip gelmesini ve dolayısıyla Helenlerin istilasını temsil etmektedir.

Gökyüzünün ve toprağın kişileştirilmesi, mitlerin temsiliyete dayalı inanışlar olduğunu gösterir. Bunun sebebi ise mitin, insanların bir yolla kutsala katılmalarını sağlamıyorsa insanlara yabancılaşması ve onların bilinçlerinden uzaklaşmasıdır. Bu temsiliyet geleneğinden ötürü de gökyüzü yüzyıllarca kutsalın simgesi olagelmiştir. Tam zamanı bilinmese de, dünyanın çeşitli yerlerinde insanlar gökyüzünü kişileştirmeye bir şekilde başlamışlardır. Evreni yoktan var eden bir "Gök Tanrı" ya da "Ulu Tanrı" hakkında öyküler anlatılagelerek, ataerkil inanışları da temellendirmiştir. Bu öykülerde dünyayı yaratan tanrılar, insan ilişkilerini de uzaktan kontrol etmeyi sürdürür. Mezopotamya'da, Hint topraklarında, Mısır'da ya da Grek dünyasındaki bu tanrılar, insanlarda olduğu gibi ilişkilere girerek yozlaşmışlardır. Bu sebeple de diğer kozmik güçleri temsil eden tanrı ve tanrıçalar arasında güçsüzleştikleri görülür. Örneğin Yunan Mitolojisi'nde, Zeus gibi daha ilgi çekici ve ulaşılabilir tanrılar ön plana çıkmıştır. Yunan mitinde, önceden "Gök Tanrı" olarak tapınılan ancak daha sonra oğlu titan Kronos tarafından iğdiş edilen Uranos, "her şeyin yaratıcısı" olsa da saygınlığını yitirmiştir. Bunun sebebi, insanların yaşamından uzaklaşarak önemsizleşmesi ve iktidarını yitirmesidir (Armstrong, 2006, s. 19-20).

Hesiodos'un yaratılış mitinin etkilerinin görüldüğü ve felsefi olarak insanlığın duygu ve düşüncelerini de kişileştiren bir mite göre de, başlangıçta var olan Karanlık'tan Khaos ortaya çıktı. Karanlık ve Khaos'un birlikteliğinden Gece, Gündüz, Yeraltı Karanlığı (Erebos) ve Hava doğdu. Gece ve Erebos'un birlikteliğinden kötü yazgı, yaşlılık, ölüm, cinayet, nefis, uyku, rüya, anlaşmazlık, yoksulluk, düşman, zevk, arkadaşlık, merhamet, kader tanrıları (Fatalar) ve üç Hesperid ortaya çıktı. Hava ile gündüzün birleşmesiyle korku, ustalık, öfke, kavga, yalan, yemin, intikam, aşırılık,

çekişme, antlaşma, dalgınlık, kaygı, gurur, savaş ve bunlarla beraber Okeanos, Metis ve diğer titanlar; Tartaros ve Ceza Tanrıçaları dünyaya geldi. Yeryüzü ve Tartaros'un birlikteliğinden de devler meydana geldi. Hesiodos'a dayandırılan bu soyutlama sisteminde, onun dâhil etmek zorunda hissettiği Nereus Kızları, Titanlar ve devler bu listeyi karıştırmıştır. Bu karışıklık, anaerkil inanıştan ataerkilliğe geçişte yaşanan sıkıntıları gözler önüne serer. Kader tanrıçaları ve Üç Hesperidler'in, Üçlü Ay Tanrıçası olduğu ve onun ölümcül kimliğini temsil ettikleri görülebilmektedir (Graves, 2012, s. 36-37).

Yukarıda belirtildiği gibi Hesiodos'un yaratılış miti, Helenlerin Yunan topraklarını istilasını ve anaerkil inanıştan ataerkilliğe geçişi temsil eder niteliktedir. Hesiodos'tan başka, Yunan Mitolojisi'ndeki yaratılış düşüncesinde kabul edilen diğer biçimin ise Homeros'un yaratılış düşüncesinde gizli olduğu görülebilir. Hesiodos'un yaratılış mitinden yapı olarak çok ayrılmasa da belli noktalarda ve ayrıntılarda farklılıklar göze çarpmaktadır. Ayrıca Homeros'un yaratılış mitinin, tanrıçaları yok saymayıp anaerkil unsurlar barındırsa da, daha ataerkil bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Öyle ki başlangıçta, Toprak Ana değil eril bir yaratıcı vardır ve kadın cinsi bu yaratıcıdan meydana gelmiştir.

Homeros'un destanlarını temel alan ve Yunanistan'da pek iz bırakmamış olan bir mite göre evren, iki denizsel güç olan Okeanos ve Thetis'ten doğmuştur. Okeanos başlangıçta var olan ve gürültüyle akan kudretli bir nehir olarak tasvir edilir, henüz göğün ve yerin olmadığı bir boşlukta kendisini sınırlayacak hiçbir şey bulunmamaktadır. Eril bir varlık olan Okeanos'un kendi akışından bağımsız olmayan bir su kütlesi olarak Thetis'ten bahsedilir ve o da kadın cinsini temsil eder. Bu iki yaratıcı güç birleşerek, göğü, yeri ve sayısız ölçüde ürünü meydana getirirler. Sonunda Okeanos bütün evreni kuşatan nehir olur ve Thetis ile birlikte dünyanın sonundaki saraylarında otururlar. Bu yaratılış efsanesinden sonra, onların aşkı soğumuştur ve mitteki rolleri de sona ermiştir (Estin & Laporte, 2002, s. 94). Homeros, bu yaratılış mitinden, yani Okeanos'un bütün tanrıların ve yaşayan canlıların atası olduğu ve Thetys'in de Okeanos'un çocuklarının anası olduğundan İlyada destanında bahseder (2008, s. 331).

Antik Yunanistan'da Orfikler olarak adlandırılan ve Yunan Mitolojisi'nde önemli bir figür kabul edilen Orpheus'a ibadet eden topluluklar bulunmaktadır. Onlara göre yaratılış, Homeros ve Hesiodos'un anlatığından bazı noktalarda ayrılır. Onların mitinde,

Zeus'un bile korkuyla saygı duyduğu siyah kanatlı Gece'ye kur yapan Rüzgâr'ın, Karanlık'ın rahmine gümüş bir yumurta bırakmasından bahsedilir. Bu yumurtadan Phanes olarak da adlandırılan, Eros'un doğduğu ve onun evreni yarattığı anlatılır. Eros çift cinsiyetli, altın kanatlı ve dört başlı olarak tasvir edilmiştir. Eros ile birlikte bir mağarada yaşayan Gece de üçlü bir halde görünmektedir. Örneğin, bu mağaranın önünde çaldığı davuluyla dikkatleri dağıtan "her şeyin annesi" Rhea Gece'nin tasavvurlarından biridir. Eros yeryüzünü, gökyüzünü, Güneş'i ve Ay'ı yaratmıştır ancak evreni bu üçlü tanrıça tasavvuru yönetmiştir, ta ki asası Uranos'a geçinceye dek (Graves, 2012, s. 31). Orfiklerin de anaerkil temelli bir inanişaya sahip oldukları görülebilir. Ancak onların yaratılış miti de Uranos ile birlikte Hesiodos'un yaratılış düşüncesine bağlanmaktadır.

Yunan Mitolojisi'nin yaratılış mitleri, Homeros'ta, Hesiodos'ta ve Orfik inanişaya sahip topluluklarda yukarıda belirtildiği şekilde anlatılmaktadır. Yaratılış mitlerinin ardından Olympos hiyerarşisiyle temsil edilen tanrılar kuşağı ise, genel olarak Homeros'un destanlarında formülize edildiği biçimiyle kabul edilmiştir. Ayrıca görülebileceği gibi, Yunan yaratılış mitleri ve tanrıları büyük şairler ve sanatçılar tarafından ortaya konulmuştur. Onların mitolojisinin, dini temelli ve ibadete dayalı olmadığı görülebilir. Efsane ve mitlerle ortaya konulan anlatılar, antik dönem Yunanlılarının inançlarını ve yaşayışlarını ortaya koymaktadır. Yunan Mitolojisi, rahipler ya da peygamberler tarafından değil; sanatçılar, şairler ve filozoflar tarafından yazılmıştır. Yunanlılarda kutsal bir kitapla korunan inançlar ve kutsal gelenekleri yeniliklerden koruyan bir ruhban sınıfı yoktur. Dolayısıyla, Campbell'in de belirttiği üzere:

"Mitoloji, sonuç olarak şiir gibi akışkan olur. Tanrılar, bahçedeki Yehova gibi, sözlük anlamıyla somutlaşmış değildir, yalnızca nasıl oldukları bilinmektedir: İnsanın yaratıcı hayalinin ortaya çıkardığı kimliklerdir. Makrokozmos ve mikrokozmosun, dışarıdaki ve içerideki dünyaların güçlerini temsil ettiklerinden gerçeklerdir. Fakat yalnızca zihne yansımalarıyla bilindiklerinden, bu ortamın kusurlarından hisselerini alırlar – ve bu gerçek Yunan şairlerce çok iyi bilinmektedir; bütün şairlerce bilindiği gibi (oysa rahipler ve peygamberler bunu bilemezler). Yunanların Tanrı masalları latife doludur, imgeleri aynı anda sunar ve yok sayar. Fakat huşu içinde onlarla dolu olan zihin onları geçerek mutlak bilinmeze varamaz; ancak kısmen aydınlanmış olduğundan onların yansıttıkları gerçeklikle sınırlı kalır (2003, s. 37)".

Yunanlıların inançlarını temellendirdikleri ve hayata dair kavrayışlarını ortaya koyan bu şiirler, destanlar, efsaneler ve mitlerin, aslında onların kolektif bilinçdışının ve

anlamlandırma yeteneklerinin birer parçası olduğu görülebilir. Finley'e göre de "tüm bunlar, etik ve psikolojik analizler ile kavrayışları ortaya seren karmaşık sembolik hikâyeler, alegoriler ve ders alınacak öykülerdir; belki de bilinçaltının düşsel yansımalarıdır (2003, s. 24)". Homeros'un Yunan dünyası için önemi de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Onun, toplumunun bilinçdışını en iyi şekilde yansıtan şairlerden biri olduğu söylenebilir.

Tarih boyunca hiçbir ozan, halkının yaşamında Homeros'un ki kadar bir etkiye sahip olmamıştır. O, yalnızca halkının dilinden düşmeyen şiirlerine sahip ve en çok sevilen ozanı değildir. Aynı zamanda Yunan milliyetçiliğinin önde gelen bir sembolü, onların tarihleri üzerine güvenilir bir kaynak ve Yunan *pantheonu* olarak adlandırılan tanrılar kuşağını oluşturan bir figürdür (Finley, 2003, s. 15-16). Platon'un Devlet (2014) adlı eserinde de belirttiği gibi; Yunan halkı tarafından bir kurucu olarak görülmesinin yanında, hayatlarını düzene sokmaları ve toplumlarına faydalı olmaları için, insanların eğitiminde ve idaresinde örnek alınacak bir öğretmen olarak görülmektedir.

Olympos Dağında yaşayan Yunan tanrıları ve onların hiyerarşisi de Homeros'un destanlarında formülize edilmiştir. Yunan toplumunun yaşamında bu tanrılar kuşağının önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Onların yaşam biçimlerinin, toplum düzenlerinin ve insani ilişkilerinin, tanrıları tarafından temsil edildiği görülmektedir. Antik çağ Yunanistan'ını anlamada, bu Olympos düzeni ve hiyerarşisi önem taşımaktadır.

Tanrılar, hem tanrısal hem de insani yönleriyle Homeros'un destanlarında anlatılır. Yunan Mitolojisi genel olarak, Yakın Doğu ve Avrupa mitolojilerini de etkilemiştir. Hatta bu tanrıların her biri Romalılar tarafından da kabul görmüş ve farklı isimlerle kullanılmaya devam etmiştir. Roma mitolojisi neredeyse tamamen Yunan Mitolojisi'ni temel alır. Çoğu Yunan tanrısı insan biçiminde tasvir edilmiştir. Olympos Dağı'nda oturan 5'i kadın 7'si erkek 12 tanrıdan oluşan bir tanrılar kuşağı mevcuttur. Bu düzenin oluşumu, Olymposlu tanrıların ve titanların savaşıyla başlamaktadır. Bu savaş Olympos tanrılarının zaferiyle sonuçlanır. Savaşın sonra titanlar cezalandırılır ve Gaia, Khaos gibi titanlar sonsuza dek Tartarus'a, yani dünyanın derinliklerine hapsedilir. Olympos'un baş tanrısı Zeus'un babası olan Kronos da bu cezalandırılan titanlar arasındadır. Yerküreyi taşımakla cezalandırılan Atlas gibi, bu savaşta tanrıların tarafına geçen titanlar da mevcuttur. Daha sonra bu titanlardan Prometheus, Zeus tarafından insanlığa yasaklanan ateşi insanlara götürmüştür ve onların medeniyet kurmasına vesile olmuştur. Bu neden Prometheus, insanların da atası kabul

edilegelmiştir. Olympos düzeninde her daim 12 tanrı bulunur ve bu 12 sayısı değişmez. Bu tanrılar arasına yenisi eklendiğinde, bir başkası bu listeden çıkar (Öztürk, 2014, s. 11).

12 tanrıdan oluşan Yunan ‘pantheon’unda her bir tanrıya belirli insani özellikler verilerek, tanrıların kişileştirildiği görülmektedir. İnsanlara karşı tanrısal özellikleriyle tezahür eden tanrıların, kendi düzenleri içerisinde, tıpkı bir insan ailesi ya da insan topluluğu gibi insani duygularla hareket ettikleri söylenebilir. Her ne kadar “tanrı” veya “tanrıça” da olsalar, onlar da hata yapar, kişisel çıkarları için savaşırlar ya da entrikalar kurarlar. Buradan yola çıkarak, Yunan halkının, Olymposlu tanrıları kişileştirirken kendi beşeri ilişkilerini yansıttıklarını söylemek mümkündür.

İnsan davranışlarını güdüleyen sevgi, nefret, kıskançlık, gurur gibi duygular, tanrıların davranışlarını da yönlendirir. Büyük bir aileyi temsil eden tanrılar kuşağının her bir üyesi farklı bir kişiliğe sahiptir. Evreni yöneten ilk tanrılar, yani titanlar, insanların dünyasını yöneten Zeus tarafından, kardeşlerinin ve çocuklarının da yardımıyla tahttan indirilirler. Tıpkı bir veliahtın, kralı tahtından indirmesi gibi... Zeus’un kız kardeşi Demeter ile ondan olan kızı Persephone, yeryüzünün basit güzelliklerini, gösterişli saraylara tercih ederler. Zeus’un erkek kardeşi Hades Persephone’yi kaçırdığında, bu mitleri duyan ya da okuyan bizler, Demeter ile birlikte kızını kaybeden bir annenin yaşadıklarıyla yüzleşiriz. İnsanlardan yazılı olmayan bir onurlu davranış yarasına uymasını isteyen Zeus, Kral Lykaon ve soyluları tanrılara ve insanlara saygısızca davrandığında neredeyse bütün ırkı bir sel felaketiyle yok eder. Ancak başka bir insan nesli yaratacağına da söz verir ve bu sözünü de tutar. Hesiodos’a göre Zeus, her biri öncekinden daha kötü olan beş insan ırkı yaratmıştır. En azından sözlü gelenekle birlikte tarihte yer etmiş olan insanlar, kendi nesillerinin yok olup olmayacağını merak ederek yaşamışlardır. Hesiodos da aynı kaygıya sahiptir (Rosenberg, 2003, s. 29-30).

Zeus’un insan nesillerini yaratma mitleri, farklı kaynaklarda farklı şekillerde işlendiği görülebilir. Günümüzde semantik dinlerde görülen topraktan yaratılan insan efsanesinden de farklıdır. Yukarıda aktarılan mitle bağlantılı olarak, beş insan neslinin sonuncusu olan antik dönem Yunan toplumlarının, Prometheus’un ateşi onlara hediye etmesiyle yaşamına devam edebilme şansı yakaladığı anlatılagelmiştir.

Campbell’in aktardığı üzere; Yunanlıların geleneğindeki yaratılış fikri, tanrının (Zeus) insanı cansız topraktan değil, oğlu Dionysos’u yiyen titanların küllerinden

yarattığı şeklidir. Diğer bir deyişle insan, ölümsüz Dionysos'un özünden bir parçayken, bir yandan da ölümlü titanlardan değildir. Onların gizeme kabul törenlerinde, hepimizde bir parçasını yaşatmak için kendini feda eden ölümsüz tanrıdan bir parça taşıdığımız öğretilmektedir (1994, s. 23). İnsanlığın bu yaratılış efsanesiyle, insanın ruhunda ve özünde bulunan ölümsüz tanrının temsili dikkat çeker. Yunan kültüründe, insanın bilincini ve ruhunu oluşturan öz ile ilgili görüşleri Friedel şöyle özetlemiştir:

“Ruhun mahiyeti ve ölümsüzlüğü konusunda Yunanların düşünceleri çok çelişkiliydi. Onların görüşlerinin bir dizgeye oturtmak, her şeyden önce bu konuda netlik sağlamak gibi bir niyetleri *olmadığı* için boşuna olurdu. Merkezde, *psykhe* ile ilgili tuhaf tasarım duruyor: Ruh, insan uyku, baygınlık ya da vecd halindeyken bedeni terk edip bağımsız bir yaşam süren ikinci ben'dir. Aynısını, ölüm anında da yapar, ama bu sefer sürekli olarak. Fakat ruh güçsüzdür, dünyadan uzakta bir yerde dalıp giden bir gölgedir. Elbette tanrılar seçtikleri insanları, *ete kemiğe bürünmüş bir halde* yaşamaya devam edecekleri Mutlular Adası Elysion'a yollayarak onlara ölümsüzlük bahşetmiştir. Bu seçilmiş kişiler kahramanlardır. Böyle şeyler olmuyor artık. Fakat tanrıların sevdikleri kulunu suya ya da taşla dönüştürerek Yunan tasavvuruna göre bu insana ebedi yaşam bahşetmesi hala olagelmektedir (2004, s. 71)”.

Antik Yunan kültüründe ruhun mahiyetiyle ilgili bu görüşler ve mitlerinde yüceltilen, erdemli ruhlara sahip kahramanların, tanrı ve tanrıça kişileştirmeleriyle bağlantılı olduğu görülebilir. Ancak Yunan Mitolojisi'ndeki kahramanlar ve kişileştirilmiş tanrılar, her ne kadar erdemli ruhlara sahip olsalar da, insani niteliklerle betimlendikleri için hatalar yapıp kişisel hırslarına kurban olabilirler. Örneğin, baş tanrı Zeus'un bile kişisel hırs ve tutkulara sahip olduğu görülmektedir. Bu noktada, antik Yunan inancında ve Olympos hiyerarşisinde yeri olan tanrıların, nasıl kişileştirildiğini açıklamak faydalı olacaktır.

Bilinen haliyle Olympos hiyerarşisi, hem Helen inançları hem de daha önceki inançlar arasında kurulan uzlaşılarla oluşmuştur. Zeus ve Hera'nın başında olduğu, altı tanrıça ve tanrıdan oluşan bir 'pantheon' olan Olympos inancı, kutsal bir aileyi betimlemektedir. İlyada'da Hera'nın bazı diğer tanrı ve tanrıçalarla birlik olup Zeus'a isyan girişiminde bulunduğu, ardından başarısız olup Zeus'a boyun eğdiği şeklinde aktarılan efsaneyle ataerkil inancın galip geldiği sonucu çıkarılabilir. Babası Zeus'un tarafını tutan, Atina şehrine ismini vermiş tanrıça Athena ile Olympos'ta tanrıça Hestia'nın yerini alan tanrı Dionysos da Zeus'un egemenliğini perçinlemiştir. Bu şekilde, Olympos'ta erkek egemenliğinin kurulmasının yanında, tanrıçalar hiçbir zaman

birliğin dışına da itilmemişlerdir. Diğer bir deyişle, yaşanan çeşitli mücadelelerin sonunda Yunan inancında erkek egemenliği, tanrıça merkezli anaerkil inanışları tamamen ortadan kaldırmadan, uzlaşıyla yoluna devam etmiştir (Graves, 2012, s. 21).

Olympos'ta tam anlamıyla otoritesini kabul ettiren Zeus'un, baş tanrı unvanını da eline geçirdiği görülür. Zeus'un, aslında büyük babası Uranos'u kişileştiren gökyüzüyle bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür. Uranos'un, oğlu titan Kronos tarafından iğdiş edilmesiyle egemenlik önce Kronos'a, ardından da otoritesini korumak için çocuklarını yutan Kronos'tan da, annesi Rhea'dan yardım olarak onu oyuna getiren Zeus'a geçmiştir. Zeus, Kronos'un kardeşlerini kusmasını sağlamış ve titanların bazılarında da yardım alarak tanrıların titanlarla olan savaşı kazanmasını sağlamıştır. Bu galibiyetle baş tanrılığa uygun görülen Zeus, gökyüzünün ve yıldırımın efendisi olmuştur.

Zeus'un simgesi kartal ve yıldırımdır. Gökyüzünün dışında bütün karalar da onun egemenliği altındadır. Yeryüzündeki krallara egemenlik esasını o bağışlar. Yeryüzündeki krallar kendi yasalarını ve eylemlerini Zeus adına uygulamaktadır. Diğer bütün tanrılar da, insanlar gibi onun buyruğu altındadır. Bu yüzden evrendeki her güç Zeus ile bağlantılı olarak görülmektedir (Atan, 2011, s. 35). Zeus'un gökyüzünün ve yeryüzündeki tüm karaların tanrısı olması, onun kelime anlamıyla da bağlantılı olarak görülmektedir. Antik çağlardaki birçok ataerkil inançta görülen "Gök Tanrı" ve "Baba" inancının Yunan Mitolojisi'ndeki vücut bulmuş hali olduğu söylenebilir.

Zeus'un sözcük kökeni, ilkel insanın göğün parlaklığını ve ışığı dile getirme biçimi olarak görülmektedir. Tanrıların tanrısı Zeus, gerçek anlamda göktür, gök tanrıdır. Gök ile ilgili doğal güçlerin hepsini kişileştiren varlıktır. Işık, aydınlık, gök gürlemesi, şimşek, yıldırım onun egemenliği altındadır. Zeus'un bu anlamı ortaya çıkarılırken, Yunan insanının evren ve tanrı görüşünü bize dil yapıtlarıyla aktardığını ve o çağlarda doğal güçlerin olduğu gibi değil, insan biçiminde simgeleştirilen birer varlık olarak görüldüğünü unutmamak gerekir. Bu yüzden de Zeus; Uranos gibi 'Gök Tanrı' olarak adlandırılan doğanın kendisi olmasının yanında, doğayı insan düzenine benzer bir biçime sokup yönetimi ele alan bir insan tanrısı temsil etmektedir (Erhat, 1996, s. 295).

Yunan Mitolojisi'ne göre göklerin efendisi konumundaki Zeus, aynı zamanda insanlık tarihinde yaşayan tüm insan soylarının da yaratıcısı olarak gösterilmektedir. Homeros'un destanlarında değinilen beş insan soyunu yaratan ve daha sonra yok eden

tanrı Zeus'un kendisidir. Hesiodos'un Homeros'tan sonra aktardığı efsane sayesinde Zeus'un yoktan var olmadığını ve yaratıcı bir soyun son egemen tanrısı olduğu öğrenilmiştir. Zeus'un tüm bu, doğayı kişileştirmesi ve insan düzenine sokmasının yanında akıl ile özdeşleştirildiği de görülür.

Uranos-Gaia (Toprak Ana) ile başlayan ilk yaratıcı soyu, Kronos-Rhea egemenliğindeki titanlar soyu izlemiştir. Zeus'un tanrılar soyu ise üçüncü yaratıcı soy olarak ortaya çıkar. Olympos'ta hüküm süren ve Homeros tarafından bulutları devşiren, göklerde gürleyen, şimşek savuran gibi sıfatlarla anılan Zeus, doğa güçlerini elinde tutması ve insan dünyasına egemen olması dışında aklın ta kendisidir. Gücü sonsuzdur, olmayacak şeyleri gerçekleştirir. Diğer bütün tanrılar, kardeşleri ve çocukları ona daimi saygı gösterir ve ondan korkar. Hesiodos'un anlattığı haliyle üçüncü soyun başındaki otorite olan Zeus'un durumu, çetin savaşların ardından yeni kuşakların eskileri alt edip başa geçmelerini de temsil eder niteliktedir (Erhat ve Kadir, 2008, s. 43-44).

Zeus'un bunca gücüne rağmen, anlatıldığı efsanelerde tanrısal özelliklerinden çok, insani tutum ve davranışlarıyla düştüğü durumların konu edildiği söylenebilir. Çapkınlığıyla ünlü olan tanrının, karısı Hera'nın defalarca kıskançlık krizlerine girerek arkasından iş çevirdiği durumlarla karşılaştığı görülmektedir. Hera ve onun ilişkisi, normal bir karı-koca ilişkisinde görülebilecek oldukça beşeri durumlarla temsil edilmektedir. Hera'nın ise kadının egemen olduğu ve tarım temelli toplumların tanrıçasını kişileştirdiğini söylemek mümkündür. Zeus ile olan çekişmesinin sebebinin de anaerkil ve ataerkil geleneklerin çatışması olarak okunması tabiidir.

Hera, Zeus'un kız kardeşi ve aynı zamanda eşidir. Efsaneye göre onu büyüten ve bakıcılığını yapan "Mevsimler"dir. Babası Kronos'un saltanatını sonlandıran kardeşi Zeus, ona kur yapsa da Hera onunla birlikte olmak istememiştir. Ancak kurnaz Zeus, kendisiyle evlenmesi için bir tavus kuşu kılığına girerek ona yaklaşmış ve zor kullanarak sahip olmuştur. Onların evliliklerinde Ares, Hephaistos ve Hebe dünyaya gelmiştir. Diğer yandan kimi efsanelere göre Hera, bir çiçeğe dokunarak Ares'i ve onun ikizi Eris'i, bir tere otuna dokunarak Hebe'yi ve tek başına da Hephaistos'u doğurmuştur. Hera, Yunanca "kadın" anlamına gelirken, isminin kökeni muhtemelen Herwa'dan, yani dişi koruyucudan gelmektedir. O, Helen öncesi anaerkil dönemin "Ulu Tanrıça"sını sembolize eder. Hera'nın Zeus ile olan zoraki evliliği, tanrıçaya ibadet edilen Girit ve Mykene'nin fethedilmesini ve buralar üzerindeki egemenliğini yitirmesini anlatır. Zeus'un tavus kuşu kılığında Hera'ya zorla sahip olması, Helenlerin

içeri sızarak kral muhafızları kılığında gerçekleştirdikleri bir komployla Girit'i ele geçirmelerini açıklayan bir mittir. İngilizce'deki kahraman (hero) kelimesi, Hera'ya kurban olarak sunulan kutsal kralın sembolü olma özelliği taşımaktadır. Zeus egemenliği ele geçirdikten sonra Hera, onun eşi olarak onunla yalnızca bir konuda eşit konumda görünmekteydi: İsteddiği insana ya da hayvana kâhinlik yeteneğini verebiliyordu. Bunların dışında tanrıçanın, Zeus ile sürekli kavga ettiği, kocasının sadakatsizliğine cevap olarak çoğu kez komplolar düzenleyerek onu küçük düşürdüğü görülmektedir. Zeus da kimi zaman onun nasihatlerini ve tavsiyelerini dinlese de, ona asla güvenmez (Graves, 2012, s. 59-64).

Hera'nın, Zeus'u küçük düşürme çabalarının ve sonrasında onun gazabına uğramasının, işgal edilen Girit ve Mykene topraklarındaki yerli halkın Helenlere karşı giriştikleri başarısız isyan girişimlerini açıkladığı söylenebilir. Diğer yandan onun öyle ya da böyle Olympos'taki yerini koruması da, inanç ve gelenekler konusunda yerlilerin ve Helenlerin uzlaşa halinde olduğunu göstermektedir. Bu yüzden, özellikle Girit ve Mykene topluluklarındaki kadınların Hera'ya olan tapımlarının devam ettiği görülebilir.

Bütün bunların yanında tanrıça, “inek gözlü”, “ak kollu” ve “altın tahtlı” gibi sıfatlarla nitelendirilmektedir. Zeus'un eşi olduğu için tanrıçaların kraliçesi konumundadır. Yunan topraklarında ve Girit'te güçlü bir tapımı olmasına karşın, onunla ilgili mitlere bakıldığında; kavgacı, inatçı, hırçın, geçimsiz ve en önemlisi kıskanç bir kadın olarak tanımlanır. Efsanelerden öğrendiğimiz kadarıyla, özellikle de evli ve hamile kadınlar tarafından koruyucu tanrıça unvanıyla anılır ve toplum yaşamında önemli bir yeri bulunmaktadır. Ayrıca düğün ve doğum törenlerinde ona adaklar sunulduğu da görülmektedir (Sandalcı & Sandalcı, 2006, s. 14).

Olympos'un başındaki Zeus ve Hera dışında, en saygın yere sahip tanrılardan biri de Poseidon'dur. Poseidon, kardeşi Zeus'un egemenliği elde etmesinin ardından egemenlik alanlarını bölüştükleri dünyamızda, denizlere ve okyanuslara hükmeden tanrıdır. Diğer kardeşleri Hades ise yeraltını, Tartaros'u egemenliği altına almıştır. Poseidon güç bakımından Zeus ile boy ölçüşemez ancak saygınlık açısından onun Zeus'a çok yakın bir pozisyonda olduğu görülmektedir. Doğa olayları, her ne kadar baş tanrı olduğu için Zeus ile ilişkilendirilse de, doğanın dengesiz ve hırçın yanını Poseidon'un simgelediği söylenebilir. “Poseidon ölçsüz, dizginsiz, amansız doğanın simgesidir (Erhat ve Kadir, 2008, s. 22)”.

İsminin, Poti-dan'dan türediği söylenmektedir ve bu isim diğer Hint-Avrupa dilleriyle karşılaştırıldığında “denizlerin efendisi” anlamına gelir. Kardeşlerini Kronos'un midyesinden kurtaran Zeus, titanlarla savaşlarında zaferini ilan edince Poseidon'a denizlerin hâkimiyetini vermiştir. “Denizlerin efendisi” Amphitrite ile evlenmiş ve Triton'un babası olmuştur. Destanlarda ondan, yeri sarsan ve titreten olarak bahsedilir. Silah olarak üç dişli bir yaba kullanır. Dalgaları kabartıp denizi altüst eder, toprakları çepeçevre sarar. Her ne kadar kardeşi Zeus'un egemenliğine saygı duysa da, onun buyruklarına boyun eğmekten hoşlanmaz (Eyüboğlu ve Erhat, 1977, s. 375). Denizlerin hâkimi olan Poseidon, aynı zamanda daha erken dönemlerde Yunanistan'da önemli bir yeri bulunan at kültürünün de Yunan Mitolojisi'ndeki son temsilcisi olarak görülmektedir. Atın kutsal sayıldığı kimi toplulukların taptığı tanrı olarak dikkati çeker. Atlı yarışların ve atın kutsandığı diğer çeşitli ritüellerin Poseidon ile özdeşleştiği söylenebilir.

M.Ö 2000'li yıllara ait olduğu belirtilen tabletlerde at tanrısına sunaklar yapıldığı kaydedilmiştir. Bu at kültürünü sahiplenen topluluklarda Medusa at kurbanı ile çok fazla ilişkilendirilmiş, Poseidon da at mitolojisiyle birleştirilmiştir. Klasik Yunanistan'da Poseidon'a Hippios sıfatı verildiği bilinmektedir ve kelimenin kökündeki “hippo” da at anlamına gelir. Bu mite göre at biçimindeki Poseidon, kısrağın halindeki Medusa ile çiftleşir ve kanatlı at Pegasus ve onun insan ikizi Chrysaor doğar. Anaerkil gelenekteki ulu tanrıça, Medusa'nın başı ve kısrağın gövdesiyle temsil edilirken, Helenlerin tanrıçanın emanetlerine olan üstünlüğü bu miti ortaya çıkarmıştır. Helenler, Gorgon Medusa'nın rahibelerinin maskelerini sökmüşler ve kutsal ata sahip olmuşlardır (Campbell, 2003, s. 147).

Poseidon'un Homeros destanlarında da önemli bir yeri bulunur. Özellikle Odysseia'da Odysseus'a karşı takındığı kinci tavır, destanı oluşturan en önemli unsurlardan biri olarak görülmektedir. Bu, çalışmanın İlyada ve Odysseia bölümünde daha yakından incelenecektir. Araştırmanın bu aşamasında ise, Zeus'un diğer kardeşlerinden olan ve tanrıça kültürünün oldukça önemli bir temsili olarak görülen Demeter'i açıklamak daha faydalı olacaktır.

“Demeter ekinleri ve özellikle buğdayı simgeler, onun tek efsanesi mevsimleri simgeleyen bir efsanedir. Bu efsane Yunan dünyasının daha çok buğday üreten bölgelerinde gelişmiş, tutunmuştur (Erhat, 1996, s. 83)”. Erhat'ın da belirttiği gibi, Demeter tarımla özdeşleştirilmiş bir tanrıça olarak dikkat çeker. Hera'nın doğum ve

üremeye ilişkilendirilmesi gibi o da, tarımla ilişkilendirilerek eski kadın merkezli toplulukların geleneklerini yaşatan bir tanrıça mahiyetindedir. Tarım ürünlerinin büyüüp gelişmesinin Demeter'e atfedilmiş bir güç olduğu söylenebilir. Homeros (2008) da İlyada destanında Demeter'i; buğdayı kepekten ayıran sarışın tanrıça, güzel saçlı kraliçe ve çiçek korusu olan tanrıça sıfatlarıyla nitelemiştir. Ayrıca ölümlülerin yediği ekmeğin sahibinin Demeter olduğunu da söyler.

Kronos ve Rhea'nın kızlarından biri Demeter, bereket tanrıçasıdır ve ona Yunanistan'ın yanı sıra, Girit'te, Anadolu'da ve Trakya'da tapılmaktaydı. Tanrıça, toprağın verimi ve buğdayla ilişkilendirilirken, onun Anadolu'da Kybele ve Girit'te Rea isimleriyle bilinen toprak tanrıçasıyla bağlantılı olduğu da açıktır. Eleusis'te başta gelen tanrıçanın kültü, ona inananlara ve toprağın veriminin yanında sonsuz bir mutlu yaşam ya da ölümden sonra sürdürülecek olan mutlu bir yaşamı vaat ederdi (Demiralp, 2008, s. 438). Tarımla bu kadar bağlantılı olmasının dışında hiç evlenmemiş bir tanrıça olması da dikkat çekmektedir. Tarımla ve ürün yetiştirmekle özdeşleşen Demeter, dolayısıyla üremeye de ilişkilidir. Bu sebeplerden ötürü, anaerkil tarım toplumlarının ulu tanrıçasının üçlü temsiliyetinin bir yansıması olduğu söylenebilir. Çünkü hem bekârdır ki bu üçlü tanrıçanın "bakire" formunu temsil eder, hem de üremeye ve tarımla ilintilidir ki bu da onun tanrıça triadında yer alan evlilik çağındaki kadın kimliğinin sembolü olarak gösterilebilir.

Robert Graves, Demeter'i hasat tanrıçası olarak adlandırır. Aynı zamanda onun hiç evlenmediğini, ancak görevinin gelin ve damada evlilik sırlarını vermek olduğunu da belirtmektedir. Çok genç yaşında ona arzu duyan kardeşi Zeus ile birlikteliğinden kızı Kore ve şehvetiyle ünlü İakkhos doğmuştur. Demeter, kibar ve merhametli bir kişiliğe sahip olarak gösterilmektedir. Buna rağmen onun gazabına uğrayan ölümlülerden de bahsedilir. Triptolemos adındaki bir gence tahta bir saban ve yılanların çektiği bir araba vermiş ve onu yeryüzünün her yerine tarım kültürünü yayması için görevlendirmiştir. Aynı zamanda bu genci bizzat kendisi eğitmiştir. Graves'in belirttiğine göre Kore, Persephone ve Hekate tarımın sırlarını sadece kadınların bildiği anaerkil dönemlerde, "bakire", "peri" ve "yaşlı kadın"dan oluşan tanrıça üçlüsünün üyeleri idi. Bu mite göre Kore yeşil buğdayı, Persephone sararmış ve biçilmeye hazır başağı, Hekate ise harmanlanan buğdayı sembolize etmektedir. Ancak mitlerde görülen belirgin bir değişiklikte Kore'ye Persephone ismi verilmiş ve bu mit oldukça karmaşık bir hal almıştır (2012, s. 108-116).

Mitolojide ayrıca, Demeter'in kızı Persephone'nin, yeraltının tanrısı Hades tarafından kaçırıldığı anlatılmaktadır. Buna oldukça sinirlenen tanrıça, Hades kızını geri vermezse bütün ekinleri yok edeceğini ve insanlığı aç bırakacağını Zeus'a iletmiş, ardından baş tanrının araya girmesiyle Persephone annesine tekrar kavuşmuştur. Ancak kaçırıldığında yeraltı dünyasının kraliçesi olan Persephone, yılın dört ayını Hades ile birlikte yeraltında geçirmek zorunda bırakılmıştır. Bu noktadan itibaren Persephone, ölüm tanrıçası olarak anılmıştır. Dolayısıyla kış mevsiminde hasatların ölümünü simgeler hale gelmiştir. “Tahtdaki Demeter, sağ elinde dünyevi yaşama ilişkin çiçekli bir asa, sol elinde yaşam bağına kesen ağız açık bir makas tutmaktadır. Ulu Tanrıça adı ne olursa olsun, evrensel rahminde gece ve gündüzü barındıran, Demeter'de simgeleştirilen yaşam ve yaşamın kızı Persephone'de simgeleştirilen ölüm dünyalarını içeren ulu varlıktır (Campbell, 1994, s. 24-31)”.

Demeter ve Persephone ile ilgili mitin son haliyle, kadın egemen toplulukların Helenler içinde asimile olmadan inanış ve geleneklerine devam ettiği gözlemlenebilmektedir. Eleusis'te tapınılan tanrıçanın, bu mitle birlikte klasik Yunan Mitolojisi'nde yerini almayı başardığını söylemek mümkündür. Campbell da, onun egemen olduğu Eleusis kültürünün mit içerisinde geçirdiği dönüşümle nasıl barındığını şöyle açıklamaktadır: “Klasik Yunan'da ise Eleusis'in üç ulu gizi olarak ortaya çıkarlar: Demeter (Toprak Ana), Persophone (öbür dünyanın kraliçesi) ve (bir zamanlar yerel bir kral olan) Triptolemos. Triptolemos, Demeter ve Persephone'nin beslediği, Demeter'in armağanı olan tohumu dünyaya çıkararak, fakat Persophones'in beslediği biri olarak ölümler ülkesinde hüküm süren genç tanrıdır (2003, s. 52)”.

Olympos hiyerarşi içinde yer alan bir diğer tanrı da Homeros (2008)'un “tanrıların habercisi, üstün akıllı” olarak nitelediği Hermes'tir. Haberci tanrı olarak anılan Hermes, genellikle Zeus'un buyruklarını diğer tanrı ve tanrıçalara ya da insanlara iletmekle görevlidir. Kanatlı sandaletleriyle betimlenen tanrı, hızı ve kurnazlığıyla tanınmaktaydı. Zeus'un kaçamaklarından birinde peri Maia ile birlikte olması sonucu doğan Hermes'in, henüz çocuk yaşta Apollon'u kurnazlıklarıyla bezdirdiği söylenmektedir. Büyüdüğü mağaranın önünde bulduğu kaplumbağanın kabuğundan lir yapmış, Apollon'un sığırlarını çalmış ve Apollon'un kendisini bağışlaması için lirini ona vermiştir.

Erhat'ın aktardığı bir diğer efsaneye göre Hermes, Zeus'un emriyle yüz kollu dev Argos'u öldürmüş ve Argeiphontes sıfatını kazanmıştır. Ancak Erhat, bu sıfatın kökünden bu anlamı çıkarmanın güç olduğunu belirtir. Modern bilginler, sözcüğün

“arges” (ışık) ve “phanphainomai” (görünmek) kökleriyle ortaya çıktığını söylemektedirler. Bu yüzden tanrının bu sıfatının “ışıkta parlayan, ışıldayan” anlamına geldiğini ileri sürmüşlerdir. Dolayısıyla Hermes’in bu sıfatı, onun ışık tanrısı olarak gösterdiği özelliklerle ilişkilendirilmektedir (2008, s. 68). Hermes’in haberci tanrı olmasının yanında bir görevi de ölen ruhları Hades’in yeraltındaki diyarına götürmek olarak gösterilmektedir. Onun ölen ruhlara rehberlik etmesi, ışık tanrısı olarak anılmasını da açıklar niteliktedir. Bu görevlerinin dışında yolcuların ve kervanların da koruyucu tanrısı olduğu söylenmektedir. Hermes’in yolcuların koruyucusu olması özelliği şu öyküyle anlatılır:

“Bir köylü dağda gezinmektedir. Bir patika kenarında bir taş yığınının rastlar. Bu yığın zamanla kendisi gibi köylülerin geçerken attıkları taşlardan oluşmuştur. O bu yığınlara “herma” lar der. Bunlar iyi bilinmeyen bir bölgede, güven veren yol gösterici noktalar. Bu yığında bir tanrı oturur: Bu tanrı daha sonra insan biçimine bürünecek ve adı, yolcuların ve ölümler dünyasına giden çetin yollarda ruhları iletenlerin kılavuzu, Hermes olacaktır. Şimdilik o yalnızca bir taş yığındır, ama bu yığın tanrıdır, öyleyse “güçlü” dür. Bazen, kaygılarından kurtulma ve korunma gereksinimi duyan bir yolcu, oraya biraz yiyecek bırakır: Sonraki yolcu açsa, onu alacak, bulduğu şeye “hermaion” diyecektir (Bonnard, 2011, s. 171)”.

Hermes ile ilgili bu mitlerin dışında, onun cinselliği temsil eden bir yanı da mevcuttur. Güzelliği ve cinsel yönüyle ön plana çıkan tanrıça Aphrodite’den doğan Hermaphrodite adında bir çocuğu da vardır. Hermaphrodite, resim ve heykel başta olmak üzere birçok sanat eserinde erkek üreme organına sahip bir kadın olarak tasvir edilmektedir. Bu çift cinsiyetli formuyla Hermaphrodite, hem cinsel gücü hem de yaşamın bir oluşunu simgeler niteliktedir. Babası Hermes’ten gelen cinsel gücüyle birlikte annesi Aphrodite de Hermes ile benzer özelliklere sahip olan bir tanrıça olarak anlatılagelmiştir.

Kimi mitologlar Aphrodite’nin, Uranos’un kesilen cinsel organının denize atılmasıyla denizden doğduğunu anlatırken, Homeros’un aktardığına göre o, Okeanos ve Tethys’in kızı Dione ile Zeus’un kızıdır. Bu farklı anlatımlardan ziyade onunla ilgili hemfikir olunan nokta, güvercin ve serçeyle özdeşleştirilen tanrıçanın güzelliğini ışıktan aldığıdır. Güvercin ve serçeler şehvetleriyle ünlü hayvanlar olarak anlatılmaktadır. Ayrıca denizden doğduğu söylenen Aphrodite’nin, afrodizyak etkisi gösterdiği düşünülen deniz ürünleriyle de ilişkisi bulunmaktadır. Bunların yanında Aphrodite, zanaatkâr tanrı topal Hephaistos ile evlidir. Fakat tanrıçanın üç çocuğu (Phobos, Deimos

ve Harmonia)'nun babası Hephaistos değil, kavgacı ve düzenbaz kişiliğiyle meşhur savaş tanrısı Ares'tir. Mitolojide Aphrodite'ye atfedilen görev sevişme ve üremedir. Bu yüzden şehvetiyle nam salmıştır ve “aşk tanrıçası” olarak adlandırılır. Daha sonraları ise, cinsel ilişkilerin çoğunun gece gerçekleşmesi dolayısıyla “karanlık” ile ilişkilendirilip, “yaşamdaki ölüm” tanrıçası olarak anılmaya başlamıştır. Diğer yandan da anaerkil üçlü tanrıça inancının “Nympha”sı olarak işlev görür, yani yaz mevsimini simgeleyen evlilik çağına gelmiş kadın figürünün son halidir (Graves, 2012, s. 57-88).

Hem kocası Hephaistos'u aldatması, hem de başka ölümlülerle birlikte olması sebebiyle tanrıça Aphrodite, güvenilir bir tanrıça portresi çizmektedir. Ancak onun Yunan Mitolojisi'ndeki en önemli etkisi Homeros'un destanı İlyada'da kendini gösterir. En güzel tanrıçayı seçme kararı Troyalı Paris'e düşünce, tanrıça ona ölümlülerin en güzeli olan Makedon kralı Menelaos'un karısı Helen'i vaat etmiştir. Daha sonra Paris seçimini Aphrodite'den yana kullanmış, Helen'i kaçırmak için Yunan Mitolojisi'nin en büyük savaşının çıkmasına sebep olmuş ve İlyada destanı da böylece ortaya çıkmıştır. Aphrodite'nin bu şehvet düşkünlüğü ve güzellik takıntısı Hesiodos tarafından şu dizelerle anlatılmaktadır:

“Doğup da yürüyünce tanrılara doğru
Eros'la Himeros takıldılar hemen peşine,
İlk günden bu oldu onun tanrılık payı
İnsanlar arasında da, ölümsüzler arasında da;
Ona düştü kız cilveleri, gülüşmeleri, oynaşmaları,
Sevmenin, sevişmenin tadı, büyü (1977, s. 168)”.

Aphrodite'nin eşi olan Hephaistos ise Yunan “pantheonu” içerisinde yer alan zanaatkar tanrıdır. İşçiliğin, demirciliğin, mimarının kutsal tanrısı sayılmaktadır. “Hephaistos sanatın ve işçiliğin üstünlüğünü simgeleyen bir tanrıdır, topal ve çirkin olmasıyla da Olympos tanrıları arasında tektir. Fakat her türlü madeni eritip olağanüstü güzellikte eserler yaratmayı başarır. Demirci Tanrı ya da Ateş Tanrısı olarak da anılır (Freeman, 2003, s. 111)”. Zeus ile Hera'nın oğlu olduğu da söylenen Hephaistos'un doğumu, Hesiodos tarafından daha farklı aktarılmaktadır. Zeus, kızı Athena'yı kendi kafasından tek başına çıkarınca kıskançlık yaşayan tanrıça Hera, öfke ve hırsından Hephaistos'u kendi kendine doğurur. Ayrıca Hesiodos'ta onun çirkin ve topal olduğundan da söz edilmez, “usta sanatçı” olarak bilinir (Eyüboğlu ve Erhat, 1977, s. 321-322).

Bütün bu özellikleriyle Hephaistos, oldukça zeki bir tanrı olarak görünmektedir. Öyle ki, karısı Aphrodite'nin kendisini Ares ile aldattığını öğrendiğinde onlara yeteneklerini kullanarak bir tuzak kurmuş ve Ares'i sadece kendisinin çözebileceği bir ağ ile hapsedmiştir. Daha sonra Zeus'un araya girmesiyle onu serbest bırakmayı kabul eder. Homeros, söz konusu mite Odysseia destanında şöyle bahseder:

“İnsanlara varlık başıslayan tanrılar durdular avluda,
ve gördüler marifetlerini çok akıllı Hephaistos'un,
dinmez bir kakhkaba yükseldi mutlu tanrılar arasında.
Hepsi şöyle diyorlardı sokulup birbirlerine:
-Kötü işten hiçbir zaman hayır bekleme,
yetiştir hızlı koşana ağır giden,
bizim Hephaistos ağır gitti, ama
baksana sonunda yakaladı Ares'i,
en hızlısını Olympos'ta oturan tanrıların,
Hephaistos topal, ama çok becerikli,
bu gizli çiftleşmenin bedelini ödetecek ona (2008, s. 155)”.

Onun, her ne kadar topal ve çirkin olarak tasvir edilse de hem ölümlülerin hem de tanrıların yaşamını kolaylaştıracak aletler yapabilmesiyle, tanrılar arasında oldukça saygın bir konuma sahip olduğu söylenebilir. Bonnard'ın belirttiği üzere, Prometheus'a da atfedilen ateşin tanrısı unvanı Hephaistos için de geçerlidir. Ancak onun kullandığı ateş, yıldırımla oluşan ateş değil, mutfak ve demirhane ateşidir; yani insanların kullanımına sokulan ateştir. O, işçi takımlarıyla birlikte volkanlarda çalışır. Elinin altında çekiç, örs, maşa gibi aletler bulunur, büyük fırınların önünde körüklerle iş tutarken tasvir edilmektedir. Her gün yarı çıplak, kafasında işçi takkesi, elinde çekiciyle madenler döverek çalışır. Atina'da, Athena dışında tapımı olan tanrılardan biridir ve orada ona açıkça işçi ismini vermişlerdir (2011, s. 185).

Tanrıça Aphrodite'nin kocası Hephaistos'u aldattığı tanrı Ares ise savaş ile kişileştirilmiş bir tanrı olarak dikkat çekmektedir. Onun adının geçtiği mitlerde her daim kötü kişiliğe sahip olarak betimlenmiştir. Ares, savaştan sürekli keyif almaktadır ve barış vakitlerinde de savaş çıkarmak için sebepler arar. Babası Zeus'un bile onun kavgacı ve düzenbaz kişiliğinden ötürü ondan hoşlanmadığı söylenebilir. Karakteri daha çok annesi Hera'ya benzese bile, onunla olan ilişkisi hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır.

Ares'in Roma mitolojisindeki karşılığı Mars'tır. Mars kimliğiyle bu tanrı, Roma'da benimsenmiş ve ona saygı gösterilmiştir. Ancak Yunan dünyası onu sürekli

hor görür, sevimsiz ve giderek gülünç bir hal alan biçimde canlandırır. Ares, Homeros'un destanlarında görüldüğü üzere, Yunan dünyasında kaba kuvveti simgeler ve şair tarafından ona takılmayan aşağılayıcı sıfat kalmamıştır. Azgın, uğursuz ve deli olarak nitelendirilir. İnsanların baş belasıdır, elleri kanlıdır, kaleler yıkan ölümsüz bir varlıktır (Erhat, 1996, s. 51). Homeros'a benzer şekilde Hesiodos'un da eserlerinde Ares'in doğumu dışında ondan çok söz etmemeyi tercih ettiği görülebilir. Olympos'ta da çok saygı gösterilmeyen Ares, barışı korumakla görevli tanrıça Athena ile de sürekli anlaşmazlıklar yaşamaktadır.

Trakya kökenli tanrı, sırf zevk savaşlar başlatır. Ayrıca ikiz kız kardeşi Eris de etrafa yaydığı dedikodularla insanların kalbine kıskançlık tohumları ekerek Ares'e yardım eder. İki kardeş, başlattıkları savaşlarda bir şehri ya da orduyu diğerine göre daha fazla desteklemezler. Onlar için önemli olan kanların akıtılıp insanların birbirlerini öldürmesidir ve şehirlerin istila edilmesinden hoşnut olurlar. Ares, aşığı Aphrodite ve cesur kahramanların cansız bedenlerini ağırlamaktan hoşlanan yeraltı tanrısı Hades dışında, diğer ölümsüzler tarafından nefret edilen bir tanrıdır. O, girdiği savaşların hepsinden galip de çıkamamıştır. Kavgada ondan daha yetenekli olan tanrıça Athena'nın onu çoğu kez yenilgiye uğrattığı görülür. Athena dışında Zeus'un oğlu, Yunan kahramanı Herakles de Ares'i tutuştukları kavgada mağlup etmeyi başarmıştır. Atinalılar, inandırıcı bir sebep olmaksızın savaşmaktan hoşlanmayan bir topluluktan ve Ares'ten nefret ettikleri gibi, onun kökeni olan Trakyalı toplulukları da barbarlıkla suçlardı (Graves, 2012, s. 88-89).

Yunan Mitolojisi'nde Ares dışında savaşla ilişkilendirilen diğer tanrısal güç Athena'dır. Çok yetenekli bir savaşçı olarak nitelendirilen tanrıça Athena, Ares'in tersine savaştan hiç hoşlanmaz, barışı korumayı kendine görev bilmiştir. Ares'in savaşlar çıkarıp insanların kanının dökülmesini amaçladığı çoğu hadisede, onun karşısında durduğu görülmektedir. Onun doğumunun anlatıldığı efsanede Zeus, ilk eşi olan Metis'ten doğacak çocuğunun kendi saltanatını ele geçireceği kehanetine karşı önlem olarak Metis'i yutar. Metis de "bilgelik" tanrıçasıdır. Ancak Athena Zeus'un içinde gelişmiş ve Hephaistos'un yardımıyla onun kafasından doğmuştur. Hem annesi Metis'in bilgelik tanrıçası olması, hem de Zeus'un kafasından doğması efsanesi dolayısıyla Athena, zekâ ile ilişkilendirilmiştir. Hesiodos, tanrıların doğuşu mitinde onun doğumunu şu dizelerle dile getirmektedir:

"Ve Zeus çıkardı bir gün kendi kafasından

Çakır gözlü yaman Athena'yı,
O dünyayı birbirine katan tanrıçayı,
O hiç yorulmadan orduları yöneten,
O cenk ve savaş bağrıışmalarından hoşlanan,
Yüceler yücesi sayılan tanrıçayı (1977, s. 217)".

Athena, Zeus'un çocukları içinde onun kültünü devam ettiren bir tanrıça olarak dikkat çeker. Homeros'un onu "gök gözlü tanrıça" olarak nitelemesinden de anlaşılacağı üzere, göğü ve ışığı simgelediği de söylenebilir. Gözlerine bakını taşa çevirdiği rivayet edilen Gorgon Medusa'nın derisiyle kaplanmış ve onun kafasının bulunduğu bir kalkanla birlikte tasvir edilir. Kalkana sahip olmasından ötürü, savaşı simgelemesinin yanında savaştan hoşlanmayıp barışı koruma amacı güttüğü de anlaşılabilir.

Zekâ ve aydınlık tanrıçası Athena, Zeus'un kafasından silahlarını ve zırhlarını kuşanmış biçimde ve bakire olarak doğmuştur. O, Yunan kültüründe yenilmez bir kavgacı olarak görülmektedir. Cesareti hiçbir tanrıyla kıyaslanamazdı. Sakin ve düşünceli bir cesarete sahip olan tanrıça, kör kuvvetin ve savaşın tanrısı Ares'ten de üstün sayılırdı. Bu cesaretini ve yiğitliğini babası Zeus'tan alan Athena, bilgeliği ve kurnazlığı da annesi Metis'ten almıştır. Aynı zamanda gösterişi ve yaygarayı sevmeyen de bir mizacı vardır. Kabalıktan ve zulümden nefret eder, temiz kalplidir, adaletten hoşlanır ve onun için savaşır. İyi ve akıllı insanların koruyuculuğunu üstlenen tanrıça, her seferinde onların yardımına koşar (Can, 1997, s. 46-47).

Athena, bütün bu iyi kalpliliği ve rol model olabilecek özellikleri sayesinde Yunanlıların en çok sevip saydıkları tanrıça olmuştur. Çevresindeki diğer Olymposluların aksine, intikam peşinde koşmaması ve öfkesini ölümlülerden çıkarmaması sebebiyle erdemliliği de temsil etmektedir. Bilgeliği, dürüstlüğü, cesareti ve savaştaki yetenekleriyle Yunan kültürünün tüm soylu görülen öğeleri onda vücut bulmuştur. Bu olağanüstü özelliklerin bir araya gelmesi, onu; hukuk ve adaletin, bilgelik ve cesaretin tanrıçası yaparken, Yunan kahramanlarının koruyucu meleği haline de getirmiştir (Daniels, 2014, s. 136-137).

Yunan mitlerinin ve efsanelerinde rol model kimliğiyle Athena, anaerkil gelenekten ataerkil geleneğe geçişi de sembolize etmektedir. O, Zeus'a boyun eğen ve onun egemenliği altına aldığı Hera kültüründen önceki anaerkil geleneğin bilge tanrıçası olan Metis'in kızıdır. Metis, üçlü tanrıça inancının başındaki yaşlı kadını temsil eder görünmektedir. Athena de bakire kimliğiyle bu üçlünün en genç üyesi konumundadır.

Kadın egemen toplumların, ataerkil Helenlerin üstünlüğünü tanınması; Athena'nın Zeus'un kafasından doğması ve babası Zeus'un egemenliğini tanınmasıyla simgeleştirilmiş gibi görünmektedir. Graves de benzer biçimde, bu mitin oluşumunu şöyle açıklamıştır:

“Athena, Metis'in (partenogenez) öz kızıydı; yani Bilge Tanrıça Metis'in başında bulunduğu Triadın en genç üyesiydi. Zeus Aşığı Metis'i yuttu; Akhalar Tanrıça'nın kültürünü ortadan kaldırıp yerine, Baş Tanrı Zeus'u evrenin tek hâkimi ilan ettiler. Athena Zeus'un öz kızıydı; Zeus'a ibadet eden Akhalar Athena tapınaklarının varlığını, Tanrıça'nın yaptığı kahramanlıkların Zeus'un üstün hükümlerine atfedilmesi koşuluyla tanıdılar (2012, s. 22-23)”.

Tarım merkezli kadın egemen toplumu simgeştiren tanrıçalardan bir diğeri de Artemis'tir. Athena gibi Artemis de savaşçı yeteneklerine sahip olarak tasvir edilmektedir. Onun savaşlarda kullandığı silah ise ok ve yaydır. Bereketin ve tarımın ilahesi olarak görülmektedir. Bu özelliklerinin dışında Artemis, Anadolu kökenli bir tanrıça olarak dikkat çeker. Azra Erhat'ın belirttiği üzere de “toprak ve bereketi simgeleyen bu tanrıçaya her çağ ve her bölgede başka başka adlarla ve ayrı ayrı biçimlerde tapınıldığı, bütün bu değişik ad ve biçimlerin ardında hep aynı görüş ve inanç özüne rastlandığı artık yadsınmaz bir gerçek olmuştur (1996, s. 56)”.

Yunanistan'a yakın coğrafyalardaki mitolojilerde karşılığı bulunan Artemis'in, diğer medeniyetlerde de tarımı ve bereketi temsil ettiği görülmektedir. Onun ikiz kardeşi olan Apollon da benzer şekilde Anadolu kökenli bir tanrıdır ve iki kardeşin de Homeros'un İlyada destanında Troya şehrinin yanında savaşa katıldıkları için Anadolu topraklarını temsil ettikleri görülebilmektedir. Artemis, Athena'ya koşut olarak bakire bir tanrıça olarak tasvir edilmektedir. Ancak bereketi temsil ettiği göz önüne alındığında, bu şekilde kişileştirilmesinde bir hata olabileceği de düşünülebilir.

İnsanüstü güçlere sahip tanrısal bir varlık olsa da, Artemis'in kendisi neredeyse birebir olarak insan biçiminde tasvir edilmiştir. Daha eski çağlardan görüldüğü örneklerde doğurgan olmadığı için, Yunan efsanelerinde de bakire bir tanrıça olarak anlatılmaktadır. Ancak daha önce belirtildiği gibi, doğurganlığı doğrudan ifade edilmese bile bereketin simgeleriyle bütünleşmiştir. O sahip olduğu değerlerle, bereketin timsali bir tarım tanrıçasıdır (Yılmaz, 2010, s. 54). Artemis'in ikiz kardeşi olan Apollon da benzer şekilde savaşçı yetenekleriyle dikkati çekerken, bir yandan da sanatı, müziği temsil etmektedir. İlyada'da Troya saflarında yerini almıştır. O da kız kardeşi Artemis

gibi, Anadolu kökenli bir tanrısal güçtür, silah olarak ok ve yay kullanır. Bu yetenek ve özelliklerinin yanında kehanet ve şifa güçlerine sahip olduğu da görülmektedir.

Hera nasıl Yunanistan toprağını temsil ediyorsa, Apollon da Anadolu'dan gelen kökleri sebebiyle Troyalıları desteklemiştir. Troya'da bir tapınağı da bulunan Anadolu tanrı, daha sonraları kültürünün Delphoi'de merkezlenmesiyle Yunanistan'ın ve ulusun varlığının baş temsilcisi haline gelmiştir. Phoibos takma adıyla bilinen Apollon, Işık ve Güneş Tanrısı olarak Yunanistan'da saygı görmüştür. Okçuluğuyla ünlü tanrı, aynı zamanda hekimlik yeteneklerine de sahiptir. İlyada'nın başında Troya'yı kuşatan Akha ordusunu saran salgının sebebi Apollon'dur (Erhat ve Kadir, 2008, s. 45).

Işığın ve Güneşin Tanrısı Apollon, doğumundan itibaren doğaya ve sanata; müzik ve şiire olan yatkınlığıyla tanınmıştır. Liriyle çaldığı ezgilerin güzelliği, tanrı enstrümanı çaldığında doğanın ahenkle dans ettiğini anlatan dizelerle anlatılagelmiştir. Şefik Can da, ışığın tanrısı olan Apollon'un canlı cansız her şeye hayat ve enerji verdiğini, çiçekleri dirilttiğini, sonra onları soldurduğunu; aynı zamanda insan kalbindeki temiz duyguların, heyecanın, musikinin, şiirin, yani güzel sanatların tanrısı sayıldığını söylemektedir. Ayrıca, insanların kalplerinde hoş duygular uyandıran tanrının, nurlu eliyle gönüllere güzel sanatların tohumlarını saçtığını da ekler. Kullandığı yay ve lir ona ışığın sembolü olarak tahsis edilmiştir. Diğer yandan ilham perileri olarak bilinen "hatıranın kızları" Musalar da onun yakın arkadaşlarıdır (1997, s. 52-66).

Sanatın ve ilhamın tanrısı olan okçu tanrı Apollon'un bu özelliklerinin Anadolu köklerine dayandığı söylenebilir. Yunanistan'da Apollon'a tapımın başlaması ve Olympos'ta önemli bir yer edinmesi, onun kâhin özellikleriyle ve şifa dağıtan bir tanrı olmasıyla ilgili olarak görülmektedir. İlyada'da Akhaların tarafını tutan ana tanrıça Hera ile de aralarında gergin bir ilişki mevcuttur. Çünkü Apollon, kız kardeşi Artemis ile birlikte, Zeus'un Hera'yı atlatarak yaptığı kaçamaklardan biri vesilesiyle, Leto'dan doğmuştur. Dolayısıyla Anadolu'dan Yunanistan mitolojisine eklenmesinin de zorlu geçtiği söylenebilir.

Apollon'a atfedilen sembollerden bir diğeri, Ulu Tanrıça'nın tapınağında kâhinlik görevini üstlenen faredir. Apollon Smintheus (Fare-Apollon), tanrıya verilmiş ilk unvanlardan biri olmuştur. Daha sonra Yunan Mitolojisi'ne kabulünde, bu kâhinlik özelliğinin önemli bir yeri olduğunu söylemek mümkündür. Fareler aynı zamanda hastalık ve şifa ile de ilişkilendirilen hayvanlardır. Helenler bu sebeplerden ötürü,

Apollon'a hem kâhin olarak hem de şifa dağıtan bir tanrı olarak ibadet etmeye başlamışlardır. Homeros, İlyada'da önemli bir konum atfettiği tanrının Lykia'da doğduğunu söylerken, adını da Lykogenes olarak açıklamaktadır. Apollon'un çocukluğuna dair anlatılanlara göre, henüz yedi aylık bir bebekken tanrıları özgü biçimde hızla büyümüştür. Tanrıların içeceği "ambrosia" içirilerek ölümsüzlüğe erişirilir ve hemen Hephaistos'un kendisi için yaptığı ok ve yayı kuşanır. Daha sonraları güzel sanatların dışında felsefe, astronomi, matematik, tıp ve fizik gibi bilim dalları da Apollon'un kontrolü altına girmiştir. O da tıpkı tanrıça Athena gibi, barbarlığa karşı hoşgörüyü savunmuş ve Ares'e karşı tutum sergilemiştir. Ayrıca lirindeki yedi tel, Yunan alfabesindeki yedi sesli harfle ilişkilendirilmiş ve harfe mistik bir anlam verilerek tedavi amaçlı müzik için kullanılmıştır. En sonunda ise Güneş mefhumu olan Mısırlı çocuk tanrı Horus ile özdeşleştirildiğinden, Güneş adıyla ibadet edilen bir tanrıya dönüşmüştür. Bununla birlikte kız kardeşi Artemis de Ay ile ilişkilendirilmiştir. Bereketin ve tarımın tanrıçası Artemis'in de Apollon gibi şifa dağıtma ve hastalık yayma gibi özellikleri bulunmaktadır. "Gümüş yaylı bakire" sıfatıyla anılan tanrıça, avcılığıyla ünlüydü. Aynı zamanda küçük çocukların ve yavru hayvanların da koruyuculuğunu üstlenmiştir (Graves, 2012, s. 65-105). Bütün bunlardan anlaşılacağı üzere, iki kardeş Apollon ve Artemis, aynı köklere ve çok benzer özelliklere sahiplerdir, adeta cinsiyetleri farklı olarak betimlenmiş aynı tanrısal gücü simgeler görmektedirler.

Apollon'un sanatı temsil eden kişiliğine benzer biçimde, Olympos'ta yer almayıp daha geç mitlerde Yunan dünyasında kendine yer edinmiş olan tanrı Dionysos da çevre medeniyetlerdeki insan ve tanrı arasında bir konumda bulunan bir varlığa karşılık gelmektedir. "Şarap tanrısı, içki ve seksle kendinden geçenlerin koruyucusu Dionysos, Olympos Panteonunun üyesi değildi (Freeman C. , 2003, s. 226)". İnsani zevklerin karşılığını bulduğu Dionysos'un, Yunan toplumunda insanların tanrısallığa ulaşmak ve tanrılara yaklaşmak için bir aracı olarak önem atfedilmiş bir tanrı biçiminde kişileştirildiği görülmektedir. Onun doğum efsanesinde; Zeus ile birlikte olan annesinin, Zeus'un tanrılığına inanmamasının da bu görüşü destekler nitelikte bir anlatım olduğu söylenebilir.

Annesi, ay tanrıçası Semele Zeus ile birlikte olur, ancak seviştiği tanrının gücüne tam olarak inanmaz. Onu bütün gücüyle, araç ve gereçleriyle görmek istediğini söyler ve bu yüzden yıldırımla çarpılarak ölür. Karnındaki Zeus'tan olma yedi aylık çocuğu da

Zeus alıp baldırına koyar, ardından ikinci bir doğumla Dionysos Zeus'un baldırından dünyaya gelir. Athena'nın Zeus'un kafasından dünyaya gelişinde olduğu gibi ikinci bir doğumla dünyaya gelme motifi bu efsanede de kendini göstermiştir. Bu efsanenin anlamı da şöyle okunabilmektedir: Helenler, dışarıdan gelen bir tanrısal varlığı, kendi baş tanrıları olan Zeus'un buyruğuna sokmak için ondan doğmuş biçimde göstermek istemişlerdir. Semele ve Dionysos'un doğumu efsanesi böyle bir çabanın ürünü olarak ortaya çıkmıştır (Erhat, 1996, s. 92).

Anlatılan efsanedeki Zeus'un baldırından doğma mitinin, Dionysos'a cinsel gücü simgeleyen bir özellik kattığı söylenebilir. Aynı zamanda şarap tanrısı olan Dionysos, fallusla simgelendiği biçimleriyle, dünyevi zevklerin tanrısı konumundadır. Dünyevi zevkleri temsil ettiği için de, insanın tanrısallığa ulaşması için bir basamak görevi gördüğü sonucuna varılabilir. Bu sebeplerle de Apollon'dan sonra sanatla ilişkilendirilen diğer tanrı olmuştur. Şarabın ve erkeğin cinsel gücünün kişileştirilmiş biçimi olan Dionysos, bu unsurlarla gelen esriklik ve sonucundaki sanat ilhamının başlıca sebebi olarak görülmüştür. Aynı zamanda müziğin de tanrısıdır. Freeman'ın belirttiği üzere, Dionysos ile de ilişkilendirilen "drama" sanatı; Atina'ya dini, demokratik gururu ve yaratıcı düşüncüyü getirmiştir. Drama festivalleri, bereketin ve cinsel esrimenin tanrısı Dionysos'un şenlikleri olmuştur. Yunanistan'ın dört bir yanında yapılan bu şenliklerle, eski geleneklerin bir yana bırakıldığı görülürken, kadınlar bu şenliklerde orgiastik vahşi danslar sergileyerek cinsel gücü kutsamışlardır. Ancak Atina'daki Dionysos şenlikleri daha resmidir. Burada, yetkisini tanrıdan alan ve cinsel serbestliğin sembolü olan falluslarla birlikte Dionysos heykeli, tiyatroya taşınmaktaydı (2003, s. 257).

Yunan tragedyasının ve sanatının doğuşu da Dionysos ve Apollon ile bağdaştırılmaktadır. Nietzsche, "Tragedyanın Doğuşu" adlı eserinde, Yunan sanatının iki farklı biçimini bu iki tanrının isimleriyle adlandırmış ve bu tanrılara önem atfetmiştir. Onun görüşünde Apollon, sanatta biçimi simgeleyen bir tanrıyken, Dionysos uyumu sembolize etmektedir. Apollon ışığı simgelemesiyle, tanrısallığı ve varlığın özündeki güzelliği temsil ederken; Dionysos şarapla ve cinsel esriklikle olan ilişkisi üzerinden, insanın doğayla oluşturduğu uyumun onu tanrısallığa ulaştırabileceği düşüncesini simgelemektedir. Nietzsche, sanatın bu iki formunu şöyle açıklar:

"Düşsel tecrübedeki neşeli kabullenme, Grekler için, kendi Apollon'larında vücut bulmuştur. Bütün biçimsel enerjilerin tanrısı olarak Apollon, aynı zamanda, bilgelik sahibi,

kâhin bir tanrıdır da. ‘İşaret ettiği adın etimolojik kökeni olarak’, kökü bütün görüşlere inen Apollon, ışıldayan biridir, ışığın tanrısıdır ve aynı zamanda fantazyalardaki içsel dünyanın özünü aydınlatan güzel ışığa da hükmeder. (...) Dionysosca olmanın büyüü altında sadece insanlar arasında bağlar tekrar ve tekrar inşa edilmekle kalmaz, aynı zamanda yabancılaşmış, düşmanca veya coşkuya kapılmış tabiat, kendisinin en son evladı olan insanla olan tekrar barışmasını kutlar. Seve seve döker ortaya bolluklarını doğanın, kayaların yaban hayvanları barışçıl bir biçimde yaklaşır birbirlerine. Dionysos'un arabası, çiçekler ve çelenklerle bezenmiştir: Aslanlar ve kaplanlar koşulur boyunduruğuna (Nietzsche, 2012, s. 37-39)”.

Nietzsche, bu iki Yunan tanrısını böylece hem yüceleştirmiş, hem de oluşun merkezine koymuştur. Bu haliyle, sanatın bire bir oluşumu, bu iki kavrama bağlanmıştır. Nietzsche'nin düşüncesinde Yunanlılar, biçimi simgeleyen “heykel” tanrısı Apollon ve uyumu simgeleyen “müzik tanrısı Dionysos sayesinde sanatın gizleri keşfetmişlerdir. Apollon düş ve rüya deneyimini ifade eder, ışık saçan tanrıdır. Dionysos'un ise resme deneyimli olduğunu düşünür. Hayatın iki kanadını temsil eden bu tanrılar, insanın yaratıcı gücünü de ortak olarak biçimlendirirler. Onun görüşünde yer alan bu tanrısal değişim ve dönüşüm, aslında hayatın sanatsallığına bir işaret olarak görülebilir. Apollon ve Dionysos'un ortak noktasının yakalanmasıyla yaratma eylemi, bir nevi dans etmektir. Dionysoscu formda varlığın özü sezgiyle kavranır. Apolloncu olanda ise sezgiyle kavranan bu öz dışı, yani görünen dünyaya ettirilir. Nietzsche'ye göre sanat, bu iki “kavramsal” tanrı ile şekillenmektedir (Erdem, 2011).

Son olarak çalışmada, Yunan sanatını etkileyen ve günümüzdeki “geleneksel” anlatıyı şekillendiren tragedyanın temelini oluşturan bu iki kavramsal tanrının temsil ettikleri ortaya konmuştur. Araştırmanın bu aşamasında; Yunan Mitolojisi'ni büyük oranda şekillendiren, antik dönem Yunan toplumu için bir “İncil” olduğu belirtilen, Homeros'un İlyada ve Odysseia destanlarını mercek altına almak faydalı olacaktır.

3.3.2. İlyada ve Odysseia

İlyada ve Odysseia destanları, Yunan topraklarındaki antik çağ inanışlarının, değerlerinin ve mitolojisinin en önemli eserleri olarak görülmektedir. Homeros tarafından yazıldığı kabul edilen destanların, sözlü geleneğin ürünleri olarak M.Ö. 7 ila 8. yüzyıllar arasında ortaya çıktığı düşünülürken, daha geç dönemlerde yazıya döküldüğü söylenmektedir. Homeros'un bu destanları, mitologların büyük kısmı tarafından da Yunan Mitolojisi'nin kutsal kitabı gibi olarak değerlendirilmektedir. Öyle

ki, Yunanistan'da klasik çağın büyük düşünürleri tarafından da önemli görülür ve Yunan eğitim sisteminde dahi büyük yeri olduğu söylenmiştir.

Yunan düşünce tarihinde önemli bir yere sahip olan Platon da Homeros'un Yunan eğitiminde önemli bir yeri olduğunu kabul etmekle birlikte, eğitim sistemini eleştirirken buna değinmiştir. Ona göre Homeros, Yunan dünyasındaki bütün inanışların babasıdır, bu dünyada dile gelenler onun sayesinde dile gelmiştir. Platon, eğitim sisteminin temelinde Homeros'u görüp, onu eleştirirken de çığır açmış sayılamaz. Klasik çağda eğitimin Homeros destanları üzerine kurulu olduğu herkes tarafından bilinen bir gerçektir. Bunun yanında yalnızca Atina'da değil, bütün Yunan devletlerinde bir kutsal kitap gibi görülen Homeros destanları, her türlü bilginin özü olarak görülmüştür (Erhat, 2008, s. 10).

Yunanistan'da dönemin düşüncesi, eğitimi ve mitolojisini şekillendiren bu destanlarda anlatılan öykülerin, insani değerleri de açık bir biçimde yansıttığı söylenebilir. Yunan topluluklarını temsilen Akhalar'ın Troya şehrine gerçekleştirdikleri seferi konu alan İlyada destanında, birçok kahraman ve hatta tanrı, erdemli davranışlar gösterip örnek teşkil ederken, aynı zamanda insani duygularla hareket ederek hatalar da yapar. Dönemin insani değerlerini oldukça başarılı bir biçimde işlediği söylenebilecek olan bu metinler, Klasik Çağ Yunanistan'ındaki yanlış, doğru, iyi, kötü; kısacası dönemin ahlaki gelenekleri ile ilgili fikir edinilmesini sağlayacak bilgiler verir niteliktedir.

İlyada destanından betimlenen dünya, vahşet doludur ve sunumu çoğunlukla insani dehşete düşürecek niteliktedir. Eserin büyük bölümünde, Yunanlılar ile Troyalılar arasındaki savaşta yaşanan akınlar ve geri çekilmelerin öyküsü anlatılır. Yunan kahramanı Akhilleus'un öfkesiyle başlayan destanda kahramanın bu öfkesinin sebebi, Yunan ordularının komutanı Agamemnon'un, Akhilleus'un ödül olarak kazandığı kızı ondan zorla alıkoymasıdır. Buradaki gerçek sorun ise onurdur. Akhilleus gururlu bir kahramandır ve her ne kadar Agamemnon orduların komutanı da olsa, onun yetkisini tanrılardan daha düşük gördüğü için küçük düşürüldüğünü hissetmektedir. Bu yüzden savaştan çekilir. Hatta Yunan ordusunun yıkımını bile dilediği görülür. Ancak en yakın arkadaşı Patroklos, Troya kahramanı Hektor tarafından öldürülünce, intikam için savaşa geri döner ve Hektor'u öldürüp, cesedini savaş arabasının arkasında sürükleyerek karşı tarafı küçük düşürür. Ardından bir gece tek başına Yunan kamplarına giren Troya kralı Priamos'un gelip kendisinden Hektor'un cenazesini istemesiyle Akhilleus'un huzuru

kaçar. Yaşlı adamla oturup konuşan Akhilleus, savaşın kötü yüzünü ve acınacak halini anlar ve kahraman için şöhrete rehberlik eden vahşet ve öldürme mitosu çöker. Yakında öleceği kendisine söylenen Akhilleus, yaşlı babasının kendi ölümünü nasıl karşılayacağını düşünmeye başlar. Destanın dünyasında karşılaşılan Akhilleus gibi kahramanlar, tanrıların soyundan gelen süper-insanlar olarak betimlenir. Savaşa girdiklerinde savaşın bütün çehresini değiştirebilen bu kahramanlar da en nihayetinde ölürlür. Onların ölümsüz tanrılarla aralarındaki tek fark da budur. İlyada'nın tümünde olup bitenler, savaşın haysiyetli yüzündeki tanrısallığı koruyan onuru vurgular. Destan için, “iyi” bir adam savaşta cesaret ve hüner gösterebilir. Bununla birlikte Homeros'un kahramanları soğuk ve katı değildir; kötü durumlarda duygularını açığa vururlar, arkadaşları öldüğünde gözyaşı dökerler, kendi ölümlerini düşünüp eşlerinin ve çocuklarının akıbetleri için endişelenirler (Freeman C. , 2003, s. 108-110).

İlyada destanı, Troya saflarında Hektor'un cenazesinin babasına teslim edilmesi ve onun için şehirde düzenlenen, dokuz gün dokuz gece süren cenaze törenleriyle; Akha tarafında ise Akhilleus'un önderliğinde Patroklos için düzenlenen cenaze töreni ve yarışmalarla son bulmaktadır. Savaşın devamında gerçekleşen Akhilleus'un ölümü ve şehrin Akhalar tarafından yakılıp yıkılması hadiseleri ise destana konu edilmemiştir. Akhilleus'un ölümü ve Troya şehrinin yakılıp yıkılıp yağmalanması olayları, bu destanın devamı niteliğindeki, İthaka Kralı Odysseus'un savaştan sonra evine dönüş yolculuğunu konu edinen Odysseia destanı sayesinde öğrenilmektedir.

Odysseia'nın odağında, İthaka Kralı Odysseus'un eve dönme çabası bulunmaktadır. Bunun yanında, onun yokluğunda büyüyen ve bir delikanlı haline gelen oğlu Telemakhos ile karısı Penelope'nin, evlerinde yiyip içip, mallarını mülklerini yağmalayan kraliçe taliplerine karşı sabırla ve metanetle giriştikleri mücadelenin de önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Destanda tanrılar tarafındaysa, iki tanrısal gücün karşılıklı mücadelesi öne çıkmaktadır. Kendi çocukları olan Kykloplardan (tek gözlü dev) birini öldürdüğü için Odysseus'a öfkeli olan Poseidon, dönüş yolunda krala sürekli bela çıkarır. Diğer tarafta ise Odysseus'un evine sağ salim dönmesi için sürekli ona yardım ederken bir yandan da Odysseus'un oğlu Telemakhos'a akıl hocalığı yapan Athena bulunmaktadır.

Troya şehri on yıl süren bir kuşatmanın ardından ele geçirilince, Odysseus yalnızca eve dönmeyi düşünür. Ancak İthaka'ya varması için Yunanistan'ı dolaşması gerekir. O sırada bir fırtınayla Kuzey Afrika'ya doğru gemileri savrulur. Troya

Savaşı'ndan sonraki yüzyıllarda bu bölgeler, bilinmeyen denizin ötesindeki ülkelerdir, canavarların yaşadığı topraklardır. Bu deniz yolculukları sebebiyle, bir toprak adamı olan Odysseus, bir denizciye dönüşür. Yol boyunca sürekli evini, ailesini ve topraklarını düşünür. Destan da on yıl süren bu dönüşün öyküsüdür, denizin tuzaklarına karşı bir adamın ve filusunun mücadelesidir. Daha sonra da evine döndüğünde, evine yerleşmiş, malını mülkünü tüketen, karısına talip olan kişilerle mücadelesini konu alır. Bu talipleri kılık değiştirip, sakına sakına kendini tanıttığı oğlunun ve sadık iki hizmetkârının yardımıyla öldürür. Kısacası Odysseia destanı, nice çabalar ve mücadelelerin ardından bir aile saadetinin yeniden kurulmasını anlatmaktadır (Bonnard, 2011, s. 74).

Odysseia destanı, Odysseus'un eşi Penelope'nin, kocasının evlerini bırakıp ordularıyla birlikte Troya Savaşı'na gidişini anlattığı pasajla başlamaktadır. Odysseus, savaş için ülkesini terk etmeden önce karısına onun yokluğunda neler yapması gerektiği söylemiştir ve Penelope, kendisine emanet ettiği evlerini koruması için verdiği öğütleri anlatır. Destan iki farklı perspektiften ilerler. Bunlardan ilki, Odysseus'un yokluğunda oğlu Telemakhos ile birlikte evini korumaya çalışan Penelope'nin perspektifiyken, diğeri de Odysseus'un dönüş yolculuğunda yaşadıklarının konu edildiği perspektiftir.

Penelope'nin destanın başında anlattığına göre, Odysseus yirmi sene önce kendisini bırakıp Troya'ya yelken açmıştır. Destanın kahramanının, savaşa doğru yola çıkarken, kendisine öğütlediklerini kelimesi kelimesine hatırlar. Odysseus, bu konuşmada karısına, oldukça güçlü savaşçılar olarak bilinen Troyalılara karşı çıktığı bu seferden geri dönemeyebileceğini söylemiştir. Bu sebeple de eşine, kendisinin yokluğunda ne yapması gerektiğini anlatır. Penelope, tıpkı şimdi yaptığı gibi aileleri ve evleri de dâhil olmak üzere her şeye iyi bakmalıdır, hatta belki de şimdi olduğundan daha iyi bakması gerekir. Telemakhos büyüyüp yuvalarını çekip çevirecek yaşa gelene dek, mevcut olan her şey olduğu gibi kalmalıdır. Telemakhos büyüdüğünde ise, Penelope isterse ona talip olacak birisiyle evlenip evlerini terk etmekte özgür olacaktır (Nünliss, 2015, s. 3).

Yerleşik bir hayatın olmadığı vahşi bir çağda, kadınların kocalarının korumasına ihtiyaç duydukları gerçeği söz konusudur. Homeros'un iki destanında da bu durum çeşitli anlatımlarla karşımıza çıkar. Örneğin İlyada'daki en buruk sahnelerden bazıları, Hektor'un karısı Andromakhe'nin akıbetinin farkına vardığı bölümlerdir. Hektor, eğer ölecek olursa, karısının başına gelecekleri düşünerek kederlenir. Muhtemelen onun ölümüyle karısı Andromakhe esir düşecek ve bir köle olarak Yunan savaşçılardan ya da

soylulardan birine gönülsüz bir şekilde hizmet etmek durumunda kalacaktır. Odysseia'da ise Penelope, kocasının yokluğunda evi idare etmeye çalışırken yalnızdır. Oğlu Telemakhos erişkin bir erkek olmanın eşiğinde olsa da, henüz annesini ısrarcı taliplerden korumaktan uzak bir konumdadır. Bu sebeple Penelope, taliplerden birini koca olarak kabul etmemek için çeşitli hilelere başvurmak durumunda kalır ve Odysseus evine dönüp de yağmacı talipleri öldürene kadar bu durumdan kurtulamaz (Freeman C. , 2003, s. 110-111).

Ancak Penelope'nin destanlardaki diğer kadınlara göre bir avantajı olduğu da söylenebilir. İkarios'un kızı olan Penelope, İthaka'nın kraliçesi olmasının yanında, aynı zamanda bir kralın da kızıdır. Bu sebeple de kimileri tarafından ona, İthaka'yı ve eşinin topraklarını oğlu Telemakhos'a emanet ederek babasının yanına dönebileceği telkin edilmektedir. İthaka'nın kraliçesi olmasa dahi hâlihazırda güçlü bir kadın figürü olarak dikkat çekmektedir.

Kral İkarios'un kızı ve Odysseus'un eşi Penelope, tüm bunlara rağmen, kocasına sadık kalarak ve evini terk etmeyerek, vefa ve sevginin sembolü haline gelmiştir. Odysseus'a olan sadakatiyle, ondan ayrı kaldığı yirmi yıl süresince başka bir talibe varmaz. Penelope, destandaki ismi kadar, taliplerini oyalamak için yıllar yılı gündüz dokuyup geceleri söktüğü bez ile de ün salmıştır. Hatta kocasına olan sadakati öyle bir noktadadır ki, Odysseus evine dilenci kılığında dönüp bütün talipleri öldürdükten sonra bile onun Odysseus olduğuna inanmakta güçlük çeker ve bu sebeple onu sürekli dener. Oğlu Telemakhos dahi onun bu tavrına içerlemiştir. Diğer yandan Odysseus, karısının bu kadar şüpheli olmasının onun ne kadar akıllı ve sadakat dolu olduğunu gösterdiğini düşünür ve durumdan hoşnut olmuştur. Dolayısıyla destanda, iki aşığın kavuşmaları daha da etkileyici bir hal almıştır (Suad, 2014, s. 47-50).

Odysseus'un yolculuğu, destanın ilk bölümlerinde kimliğini gizleyerek Phaiakların kralı Alkinoos'a ve onun halkına anlattıklarıyla öğrenilmektedir. Phaiakların ülkesi, Odysseus'un İthaka'ya varmadan önceki son duraklarından birisidir ve buraya gelene kadar türlü çileler çekmiş, nice zorluklarla karşılaşmıştır. Bu ülkeye nasıl geldiğini Homeros'un destanında şu dizelerle açıklar:

"Gökteki tanrılar öyle çok çile verdiler ki bana,
anlatmak çok zor, Kraliçem, bütün çektiklerimi!
Ama öğrenmek istediğini anlatacağım sana;
Ogygie adlı bir ada var, ta uzakta, denizin ortasında,
Atlas'ın kurnaz kızı oturur orada, Kalypso,

güzel belikli, korkunç bir tanrıça,
ne bir tanrı uğrar ona, ne ölümlü bir insan.
Kötü niyetli bir tanrı düşürdü beni
onun ocağına, tek başıma.
Ak yıldırımıyla Zeus parçaladıydı tez giden gemimi,
sonra sürdüydü beni şarap rengi denizin ortasına.
Yok olmuş gitmişti soylu dostlarımın hepsi,
bir ben kaldıydım su üstünde dokuz gün,
sarılmıştım kollarımla çift kıvrımlı gemimin omurgasına,
tanrılar Ogygie Adası'na attılar beni
kapkara gecenin ortasında onuncu günü,
orada Kalypso oturur, o korkunç Tanrıça, güzel belikli,
aldı beni, candan baktı bana, sevdi, besledi,
seni ölümsüz kılayım, derdi, hiç yaşlanmayasın,
ama göğsümde yüreğim bir türlü istemezdi bunu.
orada yedi yıl kaldım zorla,
ıslattım durdum rubalarımı gözyaşlarımla,
o tanrısal rubaları, Kalypso'nun bana verdiği.
Yıllar döne döne geçti, geldi çattı sekizinci yıl,
buyurdu Tanrıça, hadi çık yola, dedi, yurduna dön,
ya Zeus'tan bir haber almış ya da fikrini değiştirmişti,
ekli tahtalardan bir salla yolladı beni,
bol yiyecek ve tatlı şarap koydu yanıma,
ölümsüz giysiler verdi giyineyim diye,
bir yel saldı ardıma, uğurlu ve tatlı.
Gittim on yedi gün tam salımla denizlerde,
göründü on sekizinci gün toprağınızın gölgeli dağları,
sevindi içimde canım yüreğim ama,
çok çekeceklerim varmış benim daha!
Nice çileler hazırlamış bana Poseidon, yeri sarsan!
Saldı üstüme yelleri, yolumu tıkadı benim o,
bir karıştırdı denizi, bir allak bullak etti ki, anlatamam,
inledim inim inim, bırakmadı salın üstünde beni dalga,
bir kasırğa darmadağın etti salı,
ben de aşmaya koyuldum engini, yüze yüze,
yel ve deniz beni atıncaya dek sizin toprağınıza (2008, s. 142-143)”.
Kahramanın Ogygie adasında, Kalypso'nun tutsaklığından kurtuluşu, yolculuğu
boyunca ona yardım eden Athena'nın desteğiyle gerçekleşmiştir. On sene süren
meşakkatli yolculuğu boyunca, açık denizlerde sürekli savrulmuş evine dönüşünden

alıkonulan Odysseus'un bu savruluşlarının sebebi ise denizlerin hâkimi olan tanrı Poseidon'dur. Onu destekleyen tanrıça Athena, zaman zaman Olympos'a çıkıp Zeus'u ve diğer tanrıları da devreye sokarak esaretlerinden kurtulmasını ve tekrar evinin yoluna koyulmasını sağlamıştır. Zeus'un ve Athena'nın Odysseus'a olan desteğinin ise, neticede onun ölümlüler arasında en sevilen kahramanlardan biri olmasına dayandığı söylenebilir.

Tanrıça Athena ve baş tanrı Zeus, Odysseus'u "ölümlülerin en üstünü sayarlar. Troya savaşından sonra tanrı Poseidon'un saldığı fırtınalarla kürekçileriyle birlikte gemileri batan kahraman, tek başına ve rastgele tanrıça Kalypso'nun adasına savrulur. Tanrıça Kalypso, adasına düşen bu kahramana ilk günden âşık olmuştur. Bu yüzden de onu, gitmek istediği ülkesi İthaka'ya göndermek istemez. Onun, Kalypso'nun tutsağı konumunda olduğunu gören Athena, Olympos'taki tanrılara durumu bildirerek onu kurtarmaları için ortak bir karar çıkartılmasını sağlar. Tanrıça Athena'nın Odysseus'a bu kadar güvenmesinin ve onu sevmesinin sebebi ise, onun zorlukları yenecek uygun aygıtlar üretilip kullanabilmesidir. Kahraman, zorluklar karşısında pes etmeyen bir yapıya sahiptir; ne yapar eder, karşılaştığı zorluğu aşmayı başarır. Bir kral ve dolayısıyla bir soylu olmasına rağmen, balta ve saban dahi kullanmayı çok iyi bilir. Athena'nın onu bu kadar sevmesindeki bir diğer etmen ise, Troya Savaşı'nda onun sürekli gökyüzünü gözlediğini fark etmesidir. Odysseus'a bildiği ve gördüğü dünya dar gelir. O, insanoğlunun er geç aklını kullanarak, yaşadıkları evrenin sırlarını çözerek ona hükmedebileceğinin farkındadır. Tanrıça'nın, Odysseus'un kişiliğinde farkına vardığı bu özelliği, savaştan dönüş yolunda onu tutsak eden tanrıçalar Kalypso ve Kirke'ye boyun eğmeyip her zaman gidiş yolunu aramasında da tekrar ortaya çıkar (Atan, 2011, s. 171-172).

İlyada destanında da sürekli kurnazlığıyla adından söz ettiren Odysseus'un, insan aklını kutsayan türden bir kahraman olarak görülebilir. Evine dönmek için sarf ettiği çabalar göz önüne alındığında, hiçbir engele karşı pes etmemiş ve sürekli bulunduğu kötü durumlardan kurtulmanın yolunu bulmuştur. Diğer yandan onun bu kurtuluşlarının büyük bölümü de, savaşçı kimliğiyle ya da cesur kişiliğiyle değil, zekâsı ve sahip olduğu zekâyı duruma uygun biçimde kurnazca kullanabilmesiyle gerçekleşir niteliktedir. Bu yüzden, İlyada'nın başkahramanı olarak görünen Akhilleus'tan farklı bir görünüm çizdiği söylenebilir. Bilgeliği simgeleyen tanrıça Athena'nın onu sevmesinin de bu sebeplerden kaynaklandığı görülmektedir.

Akhilleus'un tersine Odysseus, bir tanrıçanın oğlu değildir. Onun bilinci, ilahi olan ile beşeri olanı ayırt edebilecek kapasitededir. Bu özelliğinden ötürü, yaptığı hatalara karşı bir yalıtıma sahip değilse bile, özdeşleştirilebilir bir karakterdir. Akhilleus'ta olduğu gibi güç ve cesaret Odysseus'ta da mevcuttur, ancak diğer bütün vasıfları iki kahramanı birbirinden ayırmaya yeter. Akhilleus dik kafalı ve inatçı bir karaktere sahipken, Odysseus düşünceli ve durumun gerektirdiği gibi hareket edebilen zeki bir karakter ortaya koyar. Birisi şöhreti için ölümü bile kabullenebilirken, diğeri hayatı için sürekli mücadele eder ve evinin sıcaklığını ölümsüz bir tanrıçanın koynuna tercih eder. Biri aşırılıklarından ödün vermez ve eylemlerinin sonuçlarını düşünmezken, diğeri akılcı davranarak ne zaman eyleme geçeceğini ya da ne zaman beklemesi gerektiğini bilir. Homeros'un söz konusu iki destanı da aslında bekleme teması üzerine kuruludur, buna karşın kahramanlarının karakterleri, onlara kendilerine has birer renk katmaktadır. Akhilleus'un aşırılıklarına dayanan İlyada, yıkıcı bir beklemenin öyküsüdür. Odysseia ise çileden çıkartıcı bir geri dönüşün öyküsü olsa da neticede faydalıdır (Hentsch, 2010, s. 56).

Destanın ilk Odysseus bölümünde, tanrıların soyundan geldiği söylenen Phaiakların ülkesindeyken, onu İthaka'ya uğurlayacak olan halk, kahramanın gidişinin onuruna bir şenlik düzenler. Ancak bu yardımsever ve iyi kalpli kişilere, Kral Alkinoos dâhil, kimliğini açıklamamıştır. Yalnızca, buraya gelmeden önce Kalypso'nun elinden kurtuluşunu anlatmıştır. Onun şerefine düzenlenen bu kutlamalar sırasında, ozanlardan birinin Troya'nın yıkılışı ve tahta at efsanelerini seslendirmesiyle duygularına hâkim olamayan Odysseus gözyaşlarını tutamaz. Durumu fark eden etrafındakiler, Odysseus'tan şüphelenmeye başlarlar. Troya efsanesinin neden onu bu kadar üzdüğünü anlayamamışlardır. Kral Alkinoos da ona hüznünün sebebini sorar. Odysseus da bu durumdan bir yalanla kurtulamayacağını anladığında kimliğini açıklar. Troya Savaşı'ndan döndüğünü ve evine varmak için yıllardır çektiklerini bir bir anlatmaya başlar.

Kahraman Troya'dan ayrıldığında, kendisiyle alakalı bir kehanete göre evine ancak on yıllık bir yolculuk sonrası varabileceğini bilmektedir ve dönüş yolunda ilk olarak Kikonların ülkesine demir atar. Çok geçmeden şehirlerini ele geçiren Odysseus, istila sırasında kendilerine şarap ikram eden Apollon'un rahibi dışında herkesi kılıçtan geçirir. Bir müddet sonra ise şehrin dışında, ülkenin iç kısmında yaşayan Kikonlar şehrin ele geçirildiğini görünce saldırıya geçerler ve Odysseus ve ordusuna büyük

zararlar vererek kaçımlarına sebep olurlar. Gemilerine geri dönen Odysseus ve tayfası, şiddetli rüzgârlarla sürüklenerek bu defa “Lotus yiyenlerin” ülkesine varır. Buradaki halk yalnızca Lotus çiçeği ile beslenmektedir ve bu bitkinin meyvesi, yiyenlerin nerden geldiklerini ve evlerini unutmasına sebep olur. Odysseus’un mürettebatından da bu meyveden yiyerek geri dönmek istemeyenler olmuşsa da Odysseus onları gemilere zincirleyerek adadan hemen uzaklaştır (Graves, 2012, s. 936-937). Odysseus ve adamlarının, bu ülkeden ayrıldıktan sonraki durağı ise Tepegözler denilen tek gözlü devlerin ülkesi olmuştur. Burada Poseidon’un oğlu olan Polyphemos adında bir tepegöze tutsak olurlar. Bu dev, Odysseus’un yoldaşlarından birkaçını tutsaklık sırasında yemiştir.

Polyphemos, aynı zamanda eşsiz ve çok ünlü bir peri masalının kahramanıdır. Onların türü Kykloplar olarak da anılmaktadır. Tanrı Poseidon’un Odysseus’a olan bitmez tükenmez öfkesinin sebebi de bu Kykloptur. Kahraman, Polyphemos’un mevcut olan tek gözünü kör eder ve onu acılar içinde bırakarak elinden kaçar. Polyphemos da babasına intikamını alması için yakarır. O günden sonra Poseidon, Odysseus’u asla rahat bırakmaz. Artık Poseidon’un hâkimiyet alanı olan denizlerde çok çileler çekecek, bütün yoldaşlarını yitirecek ve ülkesine tek başına dönebilecektir (Erhat, 1996, s. 250-251).

Kyklopların adasından birçok yoldaşını kaybederek kaçmayı başaran Odysseus, daha sonra tanrıların sevgilisi Aiolos’un ülkesine varır. Zeus, Aiolos’u rüzgarların bekçisi yapmıştır ve Aiolos bu gücüyle istediği rüzgarı sakinleştirebilir veya azdırabilir. Geniş ve mutlu ailesiyle yüzen bir adada yaşamaktadır. Adayı tunçtan duvarlarla çevirmiştir ve bu duvarlar ile deniz arasında derin uçurumlar bulunmaktadır. Aiolos, Odysseus ve kafilesini bir ay boyunca ağırlar. Ondan Troya Savaşı’nda yaşadıklarını öğrenir. Odysseus, yoldaşlarıyla yolculuğuna devam etmek istediğinde Aiolos ona bütün fırtına rüzgârlarını içeren bir tulum verir. Yıkıcı rüzgârlar da böyle kapalıyken, ülkesi İthaka’ya sonunda varabilecektir. Aiolos, tulumu oldukça sıkı biçimde bağlar ve bu yüzden, içinden hiçbir rüzgârın çıkmasına imkân yoktur. Sonra tulum Odysseus’un gemisine konulur ve Aiolos’un bir batı rüzgârı estirmesiyle kafiye tekrar yola koyulur (Rosenberg, 2003, s. 147-148). Ancak Odysseus’un kafiye yola çıkıldıktan sonra, Aiolos tarafından ona verilen tulumun içinde ganimetler ve hediyeler olduğunu düşünürler. Kendilerine bir pay düşmediği fikriyle Odysseus’u kıskanırlar ve pay almak için tulum açarlar. Daha sonra serbest kalan rüzgârlar ile gemi, gerisin geri Aiolos adasına döner.

Aiolos da tekrar Odysseus ile karşılaşınca onun tanrılar tarafından lanetlenmiş olduğunu düşünmeye başlar ve arkasından hiçbir rüzgâr salmayacağını söyleyerek adasından kovar (Homeros, 2008, s. 180-182).

Odysseus ve yoldaşları, gece gündüz kürek çekerek yollarına devam ederler ve bir sonraki durakları Laistrygonların ülkesi olur. Campbell'in "patlama, aşağılanma ve ruhun karanlık gecesi" olarak adlandırdığı bu macerada, Odysseus ülkeyi araştırmaları için öncüler gönderir. Bu ülke, sürüleriyle zengin bir yerdir. Odysseus'un adamları uzakta bir kent görürler ve kentin önünde su taşıyan bir genç kızla karşılaşır. Karşılaştıkları kişi kralın kızıdır ve onları evine götürür. Kızın bir dağ doruğu kadar büyük bir dev olan annesiyle karşılaşır. Ardından kral olan kocası gelir ve o da bir devdir. Kral, adamlardan birini yakalayıp yer ve diğer yolcular hemen oradan kaçarlar. Kral daha sonra bir savaş çığırkanı vasıtasıyla bütün Laistrygonları, yolculara saldırmaları için çağırır. Laistrygonlar dört bir yandan onlara saldırır ve taşlar atarak gemileri batırırlar. Büyük gezgin Odysseus, kalan tek gemisiyle böyle aşağılanmış ve yenilmiş şekilde ülkeden kaçar (2003, s. 159). Evine dönüş yolunda bir türlü başı beladan kurtulmayan Odysseus'un sonraki durağı ise Aiaie Adası olur. Burada Kirke adında bir tanrıça yaşamaktadır. Odysseus, Homeros'un destanında Laistrygonlardan kaçtıktan sonra Kirke'nin adasına varışını şu dizelerle aktarır:

“Oradan yol aldık gene, yüreklerimiz acı dolu,
ölümden kurtulduğumuza seviniyorduk ama,
yitirdiğimiz dostlar içimizden çıkmıyordu.
Gide gide Aiaie Adası'na vardık sonunda,
orada Kirke otururdu, güzel belikli,
insan sesli korkunç Tanrıça,
kız kardeşiydi o kötü niyetli Aietes'in.
Doğmuştu ikisi de ölümlülere ışılan Güneş'ten,
anaları da Perse'ydi, Okeanos'un kızı.
Sarp kıyının önünden usulca geçirip gemiyi,
yanaştırdık en tehlikesiz, sığ yerine koyun,
bir tanrı da kılavuzluk ediyordu bize.
Karaya çıktık ve yattık iki gün iki gece,
yorgunluktan, üzüntüden canımız çıkmıştı (2008, s. 184)”.

Kirke'nin adasına vardıklarında, Odysseus yine bir öncü grubu tanrıçanın konağına gönderir. Tanrıçanın tatlı sözlerine ve ikramlarına katan bu grup, Kirke'nin onlara içirdiği bir zehir yüzünden domuzlara dönüşürler ve tanrıça onları ağıla kapatır.

Bu gruptan biri tuzağı sezinleyerek kaçar ve Odysseus'a dönüp olanları anlatır. Odysseus da yoldaşlarını kurtarmak için yola çıkar. Bu sırada genç bir adam kılığında Hermes karşısına çıkarak, Kirke'nin zehrini etkisiz kılacak bir ot verir ve yapması gerekenleri öğütleyerek uzaklaşır. Kirke'nin konağına varıp, diğerleri gibi iyi karşılanan ve ağırlanan Odysseus, zehri de içer ancak tanrıçanın planladığı gibi bir domuza dönüşmez. Ardından Odysseus ona saldırıcağken, onun ayaklarına kapanarak özürler diler ve ne isterse yapacağını, yatağını da onunla paylaşacağını söyler. Odysseus da arkadaşlarının eski haline dönmesini ister. Arkadaşlarını da kurtaran kahraman onlarla birlikte, tanrıçanın da sevgilisi olarak, bir yıl boyunca Kirke tarafından ağırlanır.

Odysseus, bir yılın sonunda tekrar yola çıkmak için Kirke'den iznini ister. Genç tanrıça da ona karşı çıkmaz, hatta yolunu bulması için yardımda bulunur. Odysseus'un buradan ayrıldıktan sonra Tartaros'u ziyaret etmesi gerekmektedir. Çünkü kâhin Teiresias ile konuşup, akıbetini öğrenmek ister. Bundan sonraki yolculuğunda başına gelecekleri bir tek o bilmektedir. Kirke, ölülerin diyarına, Tartaros'a nasıl gidebileceğini tek tek anlatır. Odysseus'un bunu yapması için çok zorlu yollardan geçmesi gerekmektedir ve yeraltının efendileri Hades ve eşi Persephone'ye kurbanlar admalıdır. Kurbanlarının kanı akarken de Teiresias dışındaki ölü ruhlarını bölgeden uzak tutması gerekir (Graves, 2012, s. 942-943).

Kirke'nin talimatlarının teker teker yerine getiren Odysseus, Teiresias'ın ruhundan öğrenmesi gerekenleri öğrenir. Ancak ardından etrafta tanıdık başka yüzler görür ve onlarla da konuşmak ister. Etrafındaki ruhların çoğu Troya Savaşı'nda ölen dostlarıdır. Rosenberg, İlyada destanının kahramanı Akhilleus ile Odysseus'un konuşmalarını şöyle aktarmaktadır:

“Üzücü konuşmamızı tamamlayınca Akhilleus'un iyi yürekli dostu Patroklos'un, Akhilleus'tan sonra en etkileyici uzun saçlı Yunan olan Ajax'ın gölgelerini fark ettim. Akhilleus'a koyu kandan sununca, ‘Odysseus, buraya yaptığın ziyaret senin en büyük planın!’ dedi, ‘Neden geldin? Ve ölülerin yararsız gölgelerinin dolaştığı bu karanlık ülkeye nasıl ulaştın?’ ‘Kâhin Teiresias'ı görmem gerekiyordu’ dedim. ‘Bana İthaka'ya nasıl dönebileceğimi söyler diye umuyorum; çünkü Priamos'un koca kentinden ayrılalı beri, felaketten başka bir şeyle karşılaşmadım ve daha evime gidebilmek için bir adım atamadım.’ ‘Öte yandan, sen de öldüğüne o kadar üzülme. Senin kadar kutsanan biri daha yoktur. Sağlığında uzun saçlı Yunanlar seni ölümsüz tanrılardan biri gibi onurlandırdılar; burada, Hades'in krallığında bile ölüler üstünde yönetici gücün var.’ Ayağı tez Akhilleus, ‘Bana olumun zevklerinden söz etme’ dedi. ‘Hizmetçi veya yoksul biri olup yaşamayı, yeraltının bütün gölgelerini yönetmeye yeğlerdim. Bana babam ve oğlum hakkında neler

söyleyebilirsin? Peleus yaşlılık çağında hala saygı görüyor mu? Neoptolemos Troya'ya karşı savaşta önder oldu mu?’ (2003, s. 155-156)’’.

Odysseus, Teiresias’tan akıbetiyle ilgili uyarıları dinledikten sonra, tekrar Kirke’nin adasına döner. Kirke de İthaka’ya giden yolda karşılaçakları konusunda kendisine uyarılarda bulunur. İlk olarak ‘‘Sirenler’’ denilen, kadın başlı ve kuş tüylü yaratıkların bulunduğu bölgeden geçecektir. Sirenlerin sesleri ve çığlıkları büyölüdür, onları duyan ölümlüleri kendilerine çeker. Odysseus, adamlarının hepsinin kulağına balmumu tıkamalıdır ve kendisini de gemiye sıkıca bağlatmalıdır. Ne kadar Sirenlere doğru gitmek isterse istesin, yoldaşları onu çömez ve Kirke’nin bu uyarıları sayesinde oradan sağ salim uzaklaşırlar. Daha sonra geçecekleri bölgede ise iki büyük kayalık bulunmaktadır. Bu kayalıklardan biri Kharybdis adından bir taş devin bizzat kendisidir. Ona doğru yaklaşan gemileri yutar. Diğer taraftaki kayalıkta ise Skylla isimli on iki ayaklı ve altı başlı, köpeğe benzer bir yaratıktır. Oradan geçerken Kharybdis’ten kurtulmak için gemilerini diğer kayalığa doğru yaklaştırırlar. Ancak Skylla’nın varlığını o an için unutmuşlardır ve canavar, mevcut altı kafasıyla, mürettebattan altı kişişi yakalar ve yutar.

Skylla’ya altı yoldaşını feda eden Odysseus yoluna devam eder. Bir sonraki durakları ise, Helios olarak da adlandırılan Güneş-Titan Hyperion’un sürülerinin bulunduğu bir adadır. Hem Kirke, hem de Teiresias, Odysseus’u bu sürülere dokunmaması için uyarımıştır. Adaya demir atan tayfa, dinmek bilmeyen güney rüzgârı yüzünden buradan ayrılamaz ve yaklaşık bir ay boyunca mevcut erzakları tüketerek hayatta kalmaya çalışır. Ancak bir süre sonra açlığa daha fazla dayanamayan mürettebat, Homeros’un ‘‘güneşin sđırları’’ dediği sürülerden çalarak kendilerine ziyafet çeker. Odysseus’un bütün uyarılarına karşı bunu yapan mürettebat yüzünden, yola çıktıklarında Zeus tarafından gönderilen fırtınayla gemileri batırılır. Odysseus dışında bu fırtınalardan sağ çıkan olmaz. Odysseus ise kendi yaptığı ilkel salıyla en sonunda Kalypso’nun ikamet ettiği adaya varmayı başarır (2008, s. 214-226). Phaiak ülkesinin kralına ve halkına bütün olan biteni böyle anlatan Odysseus’un, onların büyük saygısını kazandığı görölmektedir. Onların desteğiyle, bir an önce evine varması için hediyelerle dolu büyük bir gemi hazırlanır ve Phaiaklardan yanına katılan mürettebatla birlikte evine uğurlanır.

Odysseus, ülkesi İthaka’ya bırakıldıktan sonra sahilde derin bir uykuya dalar. Uyandıktan sonra bir çoban tarafından evinde misafir edilir. Kahramanın destekçisi

Athena tarafından bir dilenci kılığına sokulmuştur. Sarayına döndüğünde ise, onu bu haliyle ilk olarak yalnızca köpeği ve çok yaşlı olan ninesi tanır. Ninesi onu, bir domuz tarafından dizinde açılmış olan yaradan tanımıştır. Nineyi susturarak, evini işgal etmiş olan karısının taliplerini ve onların yüzüstüce olan davranışlarını gözler. Penelope ise, Troya'dan yirmi senedir dönmeyen kocasının öldüğüne kendini asla inandırmamıştır. Evi saran taliplerini, bir bez dikeceğini ve o bittiğinde seçtiği bir taliple evleneceğini söyleyerek yıllarca oyalar. Gerçekte ise bu bezi gündüzleri dokuyup geceleri geri sökmüştür. Bu durum sonunda fark edildiğinde ise, eşinin güçlü yayını germeyi başaranla evleneceğini ilan etmek durumunda kalır. Taliplerden hiçbiri bu yayı germeyi başaramaz. Sonunda dilenci kılığındaki Odysseus, yayı germeyi deneyeceğini söyler, diğer talipler de onunla alay ederler. Yayı germeyi başaran Odysseus, yarışmadan önce kendini tanıttığı oğlu Telemakhos ve iki hizmetkârının yardımıyla bütün talipleri teker teker öldürür. Sarayın efendisi olduğu ilan edilmiştir ve kimliğini saklamayı bırakır (Campbell, 2003, s. 165-166).

Odysseus, en sonunda eşi Penelope'ye ve yaşlı babası Laertes'e kavuşmuştur. Onlara başından geçen kötülükleri ve çileleri tek tek anlatır. Ancak evine ve sevdiklerine kavuşan Odysseus'un mutluluğu çok uzun sürmez. Odysseus'un intikamını aldığı kanlı katliamda ölen taliplerin yandaşları tarafından İthaka'da bir ordu kurulur ve bu ordu Odysseus'un sarayına saldırır. Sayıca az olan Odysseus'un güçlerine ise, yaşlı babası Laertes dahi katılmıştır. Savaş henüz devam ederken, Athena araya girer ve taraflar arasında ateşkes yapılmasını sağlar. Başlangıçta isyancı olan, ateşkesten sonra ise Odysseus'a karşı yasal bir güç konumuna gelen saldırganlar, soruna çözüm olarak Epirot Adaları'nın kralı olan Neoptolemos'un hakemlik yapmasını isterler. Şanlı Odysseus da bu teklifi kabul eder. Hakem, Odysseus'un ülkeden ayrılarak, on yıl boyunca geri dönmemesine karar verir. Onun yokluğunda ise oğlu Telemakhos ülkeyi yönetecek ve talipler de onların evine verdikleri tüm zararı karşılayacaklardır (Graves, 2012, s. 960-961). Tanrıça Athena, Odysseus'a bu karar saygı duymasını tembihler ve bundan sonra huzurla yaşayacağını sözünü verir. Aksi takdirde baş tanrı Zeus'un öfkesini üzerine çekecektir. Odysseus da bu öğütleri saygıyla karşılar ve yüreği neşeye dolu olarak emirleri yerine getirmeyi kabul eder. Böylece Athena'nın sadık bir dostu olarak ülkesine de barış getirmiştir (Rosenberg, 2003, s. 180).

Birçok yazar, böylesi uzun ve meşakkatli bir eve dönüş yolculuğunu konu alan Odysseia destanını, iki temel bölüme ayırmaktadır. Destanın ilk bölümü; başlangıçtan

Odysseus'un İthaka kıyılarına döndüğü ve bütün o yorgunluğuyla derin bir uykuya daldığı kısma kadar olan bölümdür. İkinci bölüm ise, bu uykudan uyanarak, evinde karşılaştığı ve aile üyeleriyle ayrı ayrı karşılaşmalarını, karısının taliplerinden öcünü almasını içeren bölüm olarak görülmektedir. Rene Nünliss (2015), destanı incelediği makalesinde, söz konusu iki bölümü belirtildiği gibi ayırırken, yazısında odaklandığı bölüm ikinci bölümdür. Ona göre, destanın bu ikinci kısmı, Odysseus'un içsel yolculuğunu anlatırken, ilk bölüm ise Odysseus'un dışsal yolculuğudur.

Nünliss'in de belirttiği, Odysseus'un İthaka kıyılarına vardığı ve uykuya daldığı bölüm, kahramanın eve dönüşünün doruk noktası ve eserin en yüksek dramatik kaliteyi yakaladığı bölüm olarak düşünülebilir. Bu bölümde, radikal biçimde birbirinden farklı olan iki dünya etkileşime girmiştir. Bu, karışıklığın ve kaosun yaşandığı andır ve iki gerçeklik biçiminin eklemlendiği noktadır. Bir Odysseus'tan, yeni ve başka bir Odysseus, başka bir dünyada doğar ve bu iki farklı dünyanın bağı kalıcı olarak kopmuştur. İki dünya arasındaki bağı temsil eden, Odysseus'u İthaka'ya getiren konuksever Phaiakların gemisi, dönüş yolunda bir taşla dönüşerek denizin dibini boylar ve sonsuza dek taşlaşmış halde kalır. Odysseus'un görevi –temel insani görevi- bu noktadan sonra, iki dünya arasındaki bağı tekrar yapılandırmak ya da daha fazlası, bitmez tükenmez bir çabayla bu köprüyü oluşturmaya başlamak olacaktır, öyle ki tam olarak bir başarı bile kazanmadan bunu tekrarlayacaktır (Editions Rodopi BV, 2015, s. 49). Onun, iki dünya arasında bağ kurma çabasında tam olarak başarılı olamamasının, aldığı intikamın ardından ülkesinden tekrar sürülmesiyle temsil edildiği söylenebilir. Bunun dışında destanın, onun içsel yolculuğunu temsil ettiği söylenen bölümünde, kahramanın tanındığı dönüm noktalarıyla da daha fazla ve daha sık biçimde karşılaşıldığı görülmektedir.

Louden'in de ifade ettiği şekliyle; destanın tematik olarak yüksek epikliğinde ve tanıtılmasındaki, temalarının yeniden ifade edilmesindeki senfonide, kahramanın tanındığı yalnızca bir tane dönüm noktası değil, birçok dönüm noktası bulunmaktadır. Ona göre, bu dönüm noktaları, özellikle eserin ikinci kısmında, Odysseus'un Athena sayesinde İthaka'ya gizlenerek geldiği bölüm ile babasıyla tekrar bir araya geldiği son kısım arasında ortaya çıkar. Bu bölümlerde Odysseus'un tanındığı dönüm noktaları sadece oğlu Telemakhos ile bulunduğu kısımla sınırlı değildir, köpeği Argos ile karşılaşması ve evini işgal eden yağmacıları öldürmeden önce evin diğer hizmetçileriyle karşılaşması da bu tanınma noktalarından bazılarıdır. Bu karşılaşma sahnelerinin her

biri özel bir saygınlığa sahiptir, ancak diğer yandan ailenin diğer üyeleriyle ve ilgili olan kişilerle de paylaşılan basit bir dinamik de ortaya çıkmaktadır (Louden, 2011, s. 79).

Kahramanın içsel ve dışsal yolculuğu ayrımlarının dışında destanın bütünüyle, bir kahramanın büyümesini ve olgunlaşmasını ele aldığı görülebilmektedir. İlyada'ya nazaran tanrısal güçlerin belirleyiciliğinden çok, Odysseus'un kendi insani kurnazlığının ve aklının ön plana çıktığı söylenebilir. Bilgelğin tanrıçası Athena tarafından desteklenme sebebi de budur. Yunanlıların evlerine ve ailelerine verdikleri önem, destanın kahramanı Odysseus'un, ne kadar ilahi ve kendisinden büyük güçlerle mücadele ederse etsin, asla pes etmeden eve dönüş yolundan vazgeçmemesiyle temsil edildiğini de söylemek mümkündür.

Homeros'un ikinci büyük destanı olan söz konusu eserde, şiirin kahramanı güçlü varlığıyla, maceralar geçidine uyum sağlamayı her seferinde başarmıştır. Onun her macerası, onu yeniden belirler. Poseidon'un yaptıkları, Kalypso, Penelope ya da kaderin ona dayattığı her bir sınavdan başarıyla geçerek büyümüştür. Cesaretiyle büyümüş ve güzelce düzenlediği kurnazlıklarla kadere hemen karşılık verme ustalığını göstermiştir. Kadere sürekli karşı gelerek insani niteliğini sergilemiştir (Bonnard, 2013, s. 253). Yunan Mitolojisi'nin ve Antik Yunan kültürünün en önemli iki eseri olarak gösterilen Homeros'un İlyada ve Odysseia destanlarını incelediğimiz bu bölümün ardından, Yunan Mitolojisi'nin bilinen ve günümüze ulaşmayı başaran diğer söylencelerine ve efsanelerine göz atmak, araştırma açısından faydalı olacaktır.

3.3.3. Büyük İskender

Büyük İskender, Yunan Mitolojisi'nde geçen bir efsane olmaktan öte, Yunan tarihinde gerçekten yaşamış ve Yunan kültürünü oldukça geniş bir coğrafyaya yaymış bir Makedon kralıdır. Onunla ilgili kayıtlar, M.Ö. 3. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Yunanistan'ın doğusuna yaptığı seferlerle, Hindistan'a kadar varan bir bölgede kurduğu şehirlerle tanınmaktadır. Aynı zamanda Yunan Mitolojisi'ne ve inançlarına bağlı bir komutan olduğu söylenmektedir. Makedonya'ya kral olduğunda, diğer Yunan kentleri de kendi hükümdarlığı altındadır. Diğer yandan Yunanistan'ın dışında, hâkimiyeti altına aldığı Anadolu, Mezopotamya, Mısır, İran ve Hindistan topraklarındaki mitolojileri ve inançları da derinden etkilediği söylenebilir.

Campbell'a göre, gerçek manada Helenist kültürün oluşmasında büyük katkı sahibi olan İskender, aynı zamanda dönemin ünlü Yunan düşünürlerinden Aristoteles'in

de parlak bir öğrencisidir. Onun döneminde Makedon Krallığı'nın Hindistan'a varacak şekilde yayılmasıyla, Yunanistan, Hindistan, İran, Mısır, hatta Kudüs dışındaki Yahudiler de tek bir dünyada bir araya getirilmişlerdir. Bu medeniyetlerle kurulan etkileşimle birlikte Yunan dini yeni bir aşamaya; bir yandan muhteşem bir evrenselliğe, diğer yandan kişisel ve içe dönük sezgiye varmayı başarmıştır. Yunan Mitolojisi'nin ölümden uzak güzel tanrıları, soluklarının esinlerini tüm Asya'ya göndermişler; Hindistan'da, Çin'de ve nihayetinde Japonya'da yeni bir din ve estetik biçimi uyandırmışlardır. Batı'da, Roma'yı ortaya çıkaran Helen kültürü son halini almıştır. Güney'de ise eskiye, tanrıça İsis ve eşinin eski kültlerine yeni bir özellik getirdikleri görülür (2003, s. 220).

Büyük İskender, Makedon tahtına geçtiğinde babasından ona birleştirilmiş bir Yunanistan emanet kalmıştır. Babası Kral Philippos, neredeyse tüm Yunan kentlerini ve devletlerini kendi hâkimiyeti altına almayı başarır. İskender başa geçtiğinde ise birçok Yunan kenti onun zayıf olduğunu düşünüp ayaklanmayı planlasa da bunda başarılı olamamıştır. Kendi soyunu, Yunan Mitolojisi'nin en önemli kahramanlarından olan Herakles'e ve Akhilleus'a dayandıran İskender, bu sebeple Yunanistan'ın kendi krallığı altında yönetilmesi için hak iddia edebilmektedir.

İskender, yeryüzünde tanrıyı temsil eden kral olduğunu da düşünerek, kendine "Yenilmez Tanrı" anlamına gelen Theos Aniketos sıfatını vermiştir. O dönemlerde Makedon krallarının Herakles'in soyundan geldikleri düşünülmektedir. Babası baş tanrı Zeus olan Herakles'in annesi ise, ölümlü bir kadındır. Yunan mitlerinde onunla ilgili efsanelere bakıldığında, karısı Dejanire'nin Hera tarafından zehirlenerek öldürtüldüğü görülür. Zeus'un karısı olan Hera, onun bir ölümlüden doğan oğlu Herakles her daim kıskanmıştır ve düşmanlık etmiştir. Herakles'in karısını da ona yarı at – yarı insan olan Santorlar aracılığıyla zehirli bir elbise göndererek öldürtmüştür. Makedon krallarının, Herakles ve ölen eşinden geldiğine dair bunun gibi birçok efsane üretilmiştir (Sever, 2010, s. 139).

Büyük İskender, Yunanistan'ın Makedon krallığı içindeki birliğinden emin olduktan sonra doğuya, Pers İmparatorluğuna sefer düzenlemeye karar vermiştir. Babası Philippos'un oluşturduğu büyük Makedon ordusuyla, Perslerin daha önce Yunan topraklarını istila edip yağmalamalarının intikamını almak için yola çıkar. Herakles'e dayandırdığı soyunun gücüyle, Yunan dünyasını eski ihtişamına kavuşturmak ve yeni bir kahraman olmak istediği için böyle bir sefer düzenlediği söylenebilir.

M.Ö. 334 senesinde kralın büyük ordusu doğuya seferine başlar. İskender, Asya'ya yapılan bu seferin Homerosçu bir doğuya sahip olduğunun farkındadır. Anadolu toprağına ayağını bastığında, ataları kabul ettiği Aias'ın ve Akhilleus'un hatıralarını yâd etmiştir. Aynı zamanda, soyu anne tarafından Troya'ya dayandığı için onları da anmayı unutmaz. Bu noktada Troyalılar, barbarlar olarak gördükleri Perslere karşı Yunan kıtasıyla birleşen fahri Yunanlılar olarak orduya katılırlar. O dönemde Troya yöresinde bulunan küçük yerleşmeler, armağanlarıyla gelerek İskender'i desteklemişlerdir. Anadolu'da Perslerle her karşılaşmalarından galip çıkan Makedon kuvvetleri, M.Ö. 333 yılına gelindiğinde Gordion'a ulaşır. Burada İskender'in yaşamında önemli bir yeri olan efsanevi olaylardan biri gerçekleşmiştir. İskender, boyunduruğu direğine bağlanmış olan antik bir yük arabasının düğümlerini kılıcıyla keser. Bir kâhinin bulunduğu bir kehanete göre, bu düğümü çözen Asya'nın hâkimi olacaktır. Efsaneye göre İskender düğümü gördüğünde çok şaşırıysa da kılıcının bir darbesiyle düğümü keser. Onun bu "başarısı" sefer için ilahi bir işaret olarak borularla ilan edilmiştir (Freeman, 2003, s. 305-307).

İskender, Pers topraklarına yaptığı yolculuklar boyunca birçok şehir ele geçirmiştir. Ele geçirdiği topraklarda direnen toplulukları da kıyımdan geçirdiği görülür. Her ne kadar gittiği yörelerde tapınılan tanrılara ve onların putlarına saygı gösterse de, bu bölgelerde yaşayan insanlara Zeus'un ve diğer Yunan tanrılarının üstünlüğünü de kabul ettirmeye çalıştığı söylenebilir. Özellikle bugünkü İran topraklarında ve daha doğuda Hindistan'a kadar olan seferlerinde ele geçirdiği Pers yerleşimlerinde tüm erkekleri öldürttüğü, kadın ve çocukları ise köle olarak çalıştırdığı görülebilmektedir.

Bu aşamada, onun gözünde, kendisine ve ordusuna direnen düşmanlar onurlu muamele hakkını kaybetmiştir. Onunla birlikte yolculuk eden bir mahkeme filozofu olan Abdera'lı Anarxarchus'un itiraz ettiği doktrini de kabul ettirmeye çalışır. Bu doktrine göre, Zeus'un ve onun muadili olan Büyük Kral'ın eylemlerinin tamamı adaletle yapılmıştır (Bosworth, 2004, s. 29). Freeman'ın aktardığına göre, İskender'in eylemlerinin acımasızlaştığı bölgeler Fenike'den sonra ele geçirdiği şehirler olmuştur. İlk Fenike kenti onu memnuniyetle karşılarken, Tyros kentine vardığında ise bir engellemeyle karşılaşır. Bu engelleme, bölgedeki insanların inancında yer alan tanrı Melkart'a adanmış bir tapınakta gerçekleşmiştir. İskender, yerel halkın taptığı tanrı Melkart'ı kendi "atası" Herakles'e denk gördüğünü söyleyerek, tapınmak için mabede girmek istediğini bildirir. Ancak onun bu talebini geri çeviren halka karşı çok gücenen

kral, kenti kuşatmaya karar verir. Başarıyla savunulan ve denizden de yardım alabilen bu kentin ele geçirilmesi, yaklaşık yedi ay sürmüştür ve İskender bu kuşatma sırasında, duvarlarda gedik açabilmek için yüzen kuşatma kuleleri inşa etmek dâhil bütün hünerlerini sergiler. Kenti ele geçirdiğinde ise halka karşı zulmü korkunç olmuştur. Kenti savunanların çoğu öldürülmüş, geri kalanı da çarmıha gerilmiştir. Kente yerleştirilmek üzere de iç kesimlerden yerleşimciler aranmıştır (2003, s. 308).

İskender'in Yunan mitlerine bağlı bir komutan olduğu söylenebilir. Doğuya olan seferleri sırasında Yunan mitlerini bu bölgelere taşımak istercesine eylemlerde bulunmuştur. Tyros'ta yerel halkın taptığı Melkart'ı, kendi atası olarak gördüğü Herakles'e denk tutmasının da bu sebepten kaynaklandığı söylenebilir. Troya topraklarındaiken, anne tarafından Troya kökenli olduğu için Troyalı atalarını da anması da bir başka örnektir. Herakles'ten ötürü kendisini de Zeus'un soyundan saymaktadır, bu sebeple de baş tanrının yeryüzündeki temsilcisi olarak addedilmiştir. Komutan Mısır topraklarına girdiğinde, bölgenin rahipleri tarafından Zeus'un oğlu olarak adlandırıldığı için, tanrısal olduğuna olan inancı daha da güçlenmiştir. Bu durum, Freeman tarafından şu şekilde aktarılır:

“Bununla birlikte İskender, Mısırlı tanrılardan daha fazla Yunan atalarına ilgi duymuştu. 331'in başlarında Libya çölünü geçerek, Siva'da bulunan Amon kehanet merkezine zorlu bir yolculuk yaptı. Amon yerel bir tanrıydı fakat yaygın biçimde Zeus'la bir tutuluyordu. Rahiplerle yaptığı özel bir görüşme sonucunda, Zeus'un İskender'i kendi oğlu olarak tanıdığı inancı ortaya çıktı. (Plutarkhos'un hikâye ettiğine göre, rahiplerin selamının anlamı paidie, yani çocuktı, ne var ki Yunanca'yı iyi konuşamadıktan için yanlışlıkla paidios sözcüğünü kullandılar ve bu yüzden İskender onların pai Dios, yani 'Zeus'un oğlu' dediklerini zannetti.) Bu durum, Makedonya'da anlatılan ve gerçekte İskender'in tanrısal olduğu görüşünü işleyen eski öyküleri yeniden gündeme getirdi. (Farklı kaynaklara göre Olympias, ya bir yıldandan ya da bir yıldırım tarafından gebe bırakılmıştı.) Bu aşamada tanrı kavramı, illa ki birinin bizzat tanrı olması demek değildi (Homerosçu kahramanlar tanrılarının dölüydü fakat ölümlüydüler), fakat büyük kahramanlıklar sayesinde, insanın tanrısal statü kazanabileceğine inanılıyordu. Pindaros'un odlarında, tanrılara yakınlaştırılan bir atletin oyunlarda kazandığı zaferlerden bahsediliyordu. İskender'in başarılarının büyüklüğü zaten, sıradan ölümlülerden çok üstün olduğunu düşündürüyordu; daha sonraki yıllarda İskender'in giderek, muhafazakâr Makedon komutanların huzurunu kaçırarak biçimde, sanki yan tanrıymış gibi davrandığı görülür (2003, s. 309)”.

Mısırlı rahipler tarafından Zeus'un oğlu olarak adlandırıldıktan sonra tanrısal bir kral olduğu düşüncesi pekişen İskender, her ne kadar acımasızca davranmaya devam etse de, özellikle Pers topraklarına ilerlerken kutsal tapınaklara ve yadigârlara zarar

gelmemesi için çabaladığı görülmektedir. İskender'in; bölgesel tanrıların, kendi tanrılarının yalnızca başka biçimde isimlendirilmiş birer yansıması olduğu fikriyle bu şekilde hareket ettiği söylenebilir. Belki de bu sebeple, yerel halka kendi inançlarını aşılama için, geçtiği birçok bölgede yeni şehirler kurup, kendi rahiplerini ve komutanlarını da bu şehirlerde bırakmıştır. Ele geçirdiği Pers şehirlerini ise yağmalamaktan ziyade, kendi hükümdarlığı altında birer kent olarak onların ayakta kalmasını sağladığı görülür. "M.Ö. 336-330'da Persia'yı fetheden İskender, hiçbir kutsal nesnenin hasar görmemesi için kesin emir verdi. Fakat yaklaşık iki yüzyıl önce Persler Yunanistan'ı ele geçirmek istediklerinde tapınakları yıkmışlar, tanrıların imgelerini yakmışlar, putlara saygısızlık etmişlerdi (Campbell, 2003, s. 221)".

Bugünkü İran topraklarının bulunduğu Pers İmparatorluğunun fethini tamamlayan İskender, bununla da sınırlı kalmayarak doğuya ilerlemeye devam etmiştir. Ordularının komutanları arasında şikâyetler artmışsa da o, Hint Okyanusu'na kadar varmak istemektedir ve ilerlemesini durdurmamıştır. İnanç gereği, Yunan tanrıları Zeus, Dionysos ve Apollon'un kültlerini bu bölgelere taşıyarak, tanrısal krallığını bilinen dünyaya yayma motivasyonu ile hareket etmeye devam ettiği söylenebilir.

Benzer şekilde, Yunanlıların Herakles ve Dionysos mitlerinin Hindistan kökenli olduğunun farkında olarak, onların kahramanlıklarıyla eşit düzeye erişebilme arzusuyla Hindistan'ı fethine başlamıştır. Burada ele geçirdiği şehirlerde zalimce katliamlar yapan İskender, direnişlere karşı büyük bir öfkeyle hareket etmiştir. Kendi kültlerini kabul edenlere ise hoşgörülle yaklaştığı görülmektedir. Örneğin, Yunanlıların Mysa olarak adlandırdıkları bir kentte yaşayanlar, şehirlerinin Dionysos'un doğduğu yer olduğunu söyleyerek katliamdan kurtulabilmişlerdir. Hindistan'ın fethini tamamladıktan sonra, muson yağmurları mevsiminin başlamasıyla daha fazla ilerleyemeyen İskender ve orduları, bunu tanrıların bir işareti olarak görmüş ve ger dönüş yolculuğuna başlamışlardır. Pers topraklarına geri döndüğünde İskender, "dünyanın hükümdarı" olarak burada uzun süre kalmaya karar verir. Pers İmparatorlarının yaşadığı gibi büyük zenginlik ve bolluk içinde, sürekli ziyafetler ve eğlencelerle günlerini geçirdiği söylenir. "Tanrısal" krallığının verdiği rahatlıkla, komutanlarının şikâyetlerini de göz ardı etmiştir. Bölgede "satrap" olarak adlandırılan kentlerin liderleri, kendisine abartılı hediyeler sunarak gönlünü hoş tutmaya çalışırlar. Söz konusu bu bolluk arasındaki içki âlemlerinin birinde, onun en yakın arkadaşlarından biri, hatta sırdaşı olan Hephaestion ile kavgaya tutuşur. Bu kavga sonrası içkinin etkisiyle, Hephaestion'un idam emrini

verir. Ardından pişman olan kral, Akhilleus'un Patroklos'un ölümü karşısında duyduğu üzüntünün çağdaş bir biçimi olarak, arkadaşının cesedinin başında üç gün oruç tutmuştur. İskender'in emriyle, ölen kahraman için buldukları şehirde bir kült oluşturulacak ve Babil'de de muazzam bir anıt inşa edilecektir. Kralın Hephaiston'a duyduğu üzüntüde tutarsızlıklar olduğu görülebilir. İskender bu dönemlerde gerçeklikten uzaklaşmıştır. Kendisinin tanrı olduğuna inanıp inanmadığı tam olarak bilinmemekle birlikte, tanrısallık sembolleriyle donandığı görülür. Babil'de bastırıldığı sikkelerde, elinde Zeus'un yıldırımını tutarken resmedilmiştir. Yunan kentlerine de kendisine ilahi bir statü atfetmeleri için emirler gönderdiğine dair kanıtlar mevcuttur. Kendisinden sonra devam eden Helenistik Çağın hükümdarlarının ve onları izleyen Roma imparatorlarının da ona benzer şekilde tanrısallık iddialarında buldukları bilinmektedir (Freeman, 2003, s. 313-316).

Sonuç olarak, Büyük İskender efsanesi, her ne kadar Yunan mitleri ve destanları bağlamında incelenirse de Yunan kültürü açısından önemli bir yere sahip olmuştur. Onun efsanesinin mitolojide yer alan benzerlerine rastlamak da mümkündür. Bu bağlamda İskender efsanesiyle paylaştığı paralelliklerle dikkat çeken Orestes ve Elektra'nın mitine göz atmak, çalışmanın bulguları açısından önemli görülmektedir.

3.3.4. Orestes ve Elektra

Orestes ile Elektra'nın, babaları Agamemnon'un intikamını almalarını konu alan öykü, Antik Yunan'da oldukça yaygın görülen bir efsanedir. Aiskhylos, Sophokles ve Euripides gibi yazarların, bu efsaneyi farklı anlatımlarla olsa da tragedya eserleri haline getirmeleri bunun kanıtı niteliğindedir. Birçok farklı tragedya tarafından ele alınması, söz konusu mitin halk arasında da en fazla bilinen mitlerden biri olduğunu düşündürmektedir. Efsanenin başkarakterlerinden olan Elektra, psikanalizdeki Elektra Kompleksi tanımına ismini vermiştir ve bu sebeple efsanenin günümüzde de bilinir konuma geldiği söylenebilir.

Yunan mitlerinde Elektra ismini taşıyan birden çok karakter bulunmaktadır. Ancak bu adı taşıyan en ünlü kişi, Agamemnon ile Klytimestra'nın kızı olan Elektra'dır. Homeros destanlarında adı geçmeyen Elektra, tragedyaların ise en ünlü ve en çok sözü edilen kahramanı olarak dikkati çeker. Aiskhylos'un "Agamemnon", Sophokles'in "Elektra", Euripides'in ise hem "Elektra" hem de "Orestes" adlı tragedyalarında rol alır. Bu tragedyalarda Elektra, insanlar üstü bazı yasaları korumayı

ve bazı ilkeler adına kendi kendine harekete geçmeyi göze alabilen güçlü bir kadın karakterdir. İsmi anlamı “ışık, aydınlık” ile ilişkilendirilse de, eli kana bulandığı, annesini öldürtmek gibi korkunç ve doğanın yasalarına aykırı bir eylemde bulunduğu için karanlık ve karmaşık bir kişiliği temsil etmektedir. Bu sebeple tragedya yazarlarını çekmesi, büyümesi ve karakterini çeşitli yönlerden ele almayı esinlemesi şaşılacak bir durum değildir. Öyküsü ise, babası Agamemnon’un Troya Savaşı’ndan döndükten sonra, annesi Klytimestra ve onun aşığı Aigisthos tarafından öldürülmesiyle başlar. Babasına oldukça bağlı olan ve bu cinayet sebebiyle annesinden nefret eden karakter, erkek kardeşi Orestes’i, babalarının intikamlarını alması için yetiştirir. Orestes’in önce Aigisthos’u sonra da annesini öldürmesine yardım eder. Efsanede Orestes’in anne katili olmasıyla öyküsü devam ederken, Elektra’nın rolü burada bitmektedir. Söz konusu eylemden ötürü pişmanlık duymayan Elektra, kan davasının en belirgin simgelerinden biri olagelmiştir (Erhat, 1996, s. 100).

Orestes ile Elektra’nın, İphigeneia adındaki kız kardeşleri Agamemnon tarafından, Troya’ya sefere çıkamadıkları için tanrıça Artemis’e kurban edilmiştir. Elektra mitinde anlatıldığına göre anne Klytimestra, kızını kurban ettiği için Agamemnon’a çok sinirlidir. Bu öfke, eşini, savaştan döndükten sonra aşığıyla bir olup öldürmesinin sebebi olarak gösterilmektedir. Agamemnon’un ölümünden sonra, Miken Krallığı’nın hâkimiyeti, onu öldüren Klytimestra ve sevgilisi Aigisthos’a geçmiştir. Söz konusu eylemden ötürü Elektra, küçük erkek kardeşi Orestes’i, bir gün babalarının intikamını almak üzere dönmesini tembihleyerek ülkeden uzaklaştırır. Zira Agamemnon’un erkek çocuğu, Klytimestra ve yeni kral olan Aigisthos tarafından bir tehdit olarak görülecektir ve Elektra da kardeşini korumak ister.

Krallık Klytimestra ve Aigisthos’a kaldıktan sonra Elektra, kraliyet sarayında tasalı bir hayat sürmeye başlamıştır. Onu yaşama bağlayan tek şey, kardeşini bir erkek olarak, babalarının intikamını almak üzere Miken koridorlarında görme ümidi olmuştur. Annesinden yalnızca acımasız bir düşmanlık gören Elektra, kendi evinde babasının katilleriyle oturup onlara hizmet etmekteydi. Agamemnon’un tahtında krallara layık bir rahatlık içinde Aigisthos oturuyordu. Elektra onun, evin koruyucu tanrılarına, akrabasını öldürdüğü aynı noktada şaraplar adadığına şahit olarak kahroluyordu. Çaresiz biçimde kardeşi Orestes’in dönüşünü beklerken, bu şekilde yıllar geçmişti. Orestes ise, kız kardeşi tarafından kaçırılırken, zamanı geldiğinde ülkeye geri döneceğinin sözünü vermişti (Schwab, 2006, s. 620).

Orestes delikanlılık çağına geldikten sonra, Dephoi kâhinine giderek ona babasının katillerinden öcünü alıp almaması gerektiğini danışmıştır. Zeus tarafından Delphoi'de yetkilendirilen tanrı Apollon, genç adamın babasının intikamını alması gerektiğini söylemiş, intikamından vazgeçerse toplumdan uzaklaştırılacağını, tapınaklara girişinin yasaklanacağını ve tüm bedenini bir küf yığına dönüştürecek olan cüzam hastalığına yakalanacağını bildirir. Ayrıca, hiç kimseden yardım almadan babasının katillerinden intikamını alması gerektiğini de ekler. Apollon son olarak Orestes'e, akraba katillerini cezalandıran periler olan Erinyelerin saldırılarına karşı kendisini savunabilmesi için boynuzdan yapılmış bir yay verir. Diğer yandan Orestes'in, intikam eylemini gerçekleştirdikten hemen sonra Delphoi'ye geri dönerek Apollon'un koruması altına girmesi gerekmektedir (Graves, 2012, s. 566-567).

Elektra ve Orestes'in, Khrysothemis isimli bir kız kardeşleri daha bulunmaktadır. Efsanede, Agamemnon'un ölümüyle başa geçen Aigisthos'a ve annesine karşı, kardeşleri gibi bir eyleme geçtiği görülmemektedir. Efsaneyi konu alan tragedyalarda da pasif bir konumda olan Khrysothemis, annesine ve kralına itaat etmeyi sürdürdüğü ve isteklerine karşı çıkmadan onlara hizmet ettiği söylenebilir. Bu etkin olmayan ve boyun eğen kişiliğinden ötürü, kız kardeşi Elektra tarafından çokça eleştirilmektedir. Orestes, Apollon'dan öğütler aldıktan sonra geldiği ülkesinde Elektra tarafından sevinçle karşılanmıştır ve ikili intikam planlarını yapmaya koyulurlar. Ancak Khrysothemis, kardeşlerinin intikam planlarına dâhil olmaz.

Orestes, kız kardeşi Elektra ile yaptıkları intikam planı sonrası annesini de öldürmesiyle, Atreusoğullarının zincirleme suçlarını sürdürmüştür. Üzerindeki tanrı lanetini ise kendi dramıyla sona erdirecektir. Bu efsaneye alakalı tragedyalarda, Elektra ile birlikte başrolü paylaşan kahramanın öyküsü de bu kaynaklara dayanmaktadır. Orestes evinden uzaktayken, yıllarca Phokis kralı Strophios'un konuğu olmuştur. İntikam için Miken topraklarına döndüğünde ise yanında kralın oğlu Pylades de vardır. Onunla birlikte, kendilerini Phokis'ten gelen iki haberci olarak tanıtıp saraya girmişler ve Klytimestra'ya Orestes'in öldüğünü söyleyerek onu kandırmışlardır. Daha sonra Orestes, kendisini Elektra'ya tanıtır ve iki kardeş birlikte intikam planını uygulamaya koyarlar. Öncelikle pusuya düşürdükleri Aigisthos'u öldüren Orestes, daha sonra da annesini, onun tüm yalvarmalarına karşın Aigisthos'un cesedinin üstünde öldürür. Annesinin kanını döktükten sonra ise, intikam perileri Erinyeler tarafından saldırılara maruz kalır. Sonunda Delphoi'ye dönüp Apollon'un korumasıyla onlardan kurtulsa da,

Atina'da Athena'nın yargıçlığında kurulan bir mahkemede yargılanması gerekmektedir. Bu mahkemede Athena'nın kararıyla günahlarından arınır ve Erinyler ile olan kan davası da bu şekilde sonuçlanmış olur (Erhat, 1996, s. 229).

Euripides'in Orestes'in öyküsüne özel bir yaklaşımı vardır. Bu yaklaşım, mitin ahlak dışı özelliğini açığa çıkararak kötülüğü eleştirdiği belirli bir entelektüel amacı yansıtmaktadır. Orestes ülkesinden sürülür, çünkü annesini öldürmüştür. Bu eylem, ilahi olduğu düşünülen bir eylem olarak onun "mitik biyografisinin" merkezinde bulunmaktadır. Euripides'in tragedyası, bu eylemin insanlık etiği bakışına göre uygun görülmediğini ilan eder niteliktedir. Orestes'in suçunun korkunçluğu, mitin beklenen sonunun, yani ülkesine dönen prensin tahtı ele geçirmesinin gerçekleşmesine de engel olmuştur (Duranti, 2017, s. 572).

Annesini öldürdüğü için ülkesinden kaçmak durumunda kalan ve Erinyler'den köşe bucak saklanan Orestes, sonunda Delphoi'ye varıp Apollon'un korumasına girdikten sonra diğer tanrıların da onun akıbetiyle ilgili devreye girdiği görülmektedir. Erinyelerin şikâyeti üzerine Zeus, Athena'yı söz konusu suçlarından ötürü Orestes'i yargılaması için görevlendirmiştir. Atina'da kurulan mahkemede, Erinyler'den ve geride bıraktığı günahlarından kaçarken çektiği acıların, onun için yeterince ceza olduğunu belirten Orestes, aynı zamanda bu eylemler için Apollon'un iznini aldığını da belirtmiştir. Apollon'un da söz alarak Orestes'i desteklemesi sonucu Orestes günahlarından arındırılmış ve Erinyelerin baskısından kurtulmuştur.

Bütün bunlar göz önüne alındığında oldukça geniş bir coğrafyaya yayılmış olan efsane, anlaşıldığı kadarıyla anneyi aile içinde oldukça önemli bir konuma getirmiştir. Herhangi bir aile içi tartışmada Apollon'un rahipleri ve Zeus'tan doğan Athena'nın (eski anaerkil dine ihanet eden tanrıçayı temsilen) rahipleri tartışmayı sonlandırmak durumunda kalmıştır. Orestes'in annesini herhangi bir mahkemeye çıkarmadan, yalnızca öç amaçlı öldürmesinin ardından, Yunanistan'ın en saygıdeğer mahkemelerinden birinde aklanması bu rahipler sayesinde gerçekleşmiştir. Bu mahkemede Zeus'un da desteklediği Apollon'un bizzat olaylara karıştığı görülmektedir. Anneliğin babalıktan daha kutsal olduğu şeklindeki dini geleneği değiştirmek de ilk ve son olarak bu rahiplerin düşüncesi olmuştur (Graves, 2012, s. 572).

Psikanalizde, kız çocuğun annesine olan sevgisizliğini adlandırılması için bir kaynak görevi de gören Elektra'nın efsanesi, aslına bakıldığında daha çok erkek kardeşi Orestes'in, annesine ve onun aşığına olan kininin büyümesini ve sonunda cinayetle

sonlanmasını konu almaktadır. Anneye olan düşmanlığın psikanalizde Elektra kompleksi olarak adlandırılmasına ön ayak olan efsanenin, daha sonra birçok farklı bakışa sahip tragedyaya konu olması açısından da düşünüldüğünde, Yunan Mitolojisi içerisinde önemli bir yeri vardır.

3.3.5. Oidipus

Oidipus efsanesi, Yunan Mitolojisi'ndeki öneminin dışında, tüm dünya literatürüne de adını kazımayı başardığı söylenebilecek bir efsanedir. Özellikle Freud'un psikanaliz çalışmalarına ilham olan Oidipus efsanesinin, insan ruhunun temel arzularını temsil ettiği düşünülmektedir. Onun öyküsünün bu kadar tanınır olmasının sebebi; bilmeden babasını öldürüp, annesiyle evlenerek tahta oturması ve gerçeği öğrendiğinde çektiği acıyla kendi gözlerini kör etmesi olarak gösterilebilir. Yunan Mitolojisi'ndeki kahramanlar arasında Odysseus ile birlikte en dramatik öyküye sahip olan karakterlerden biri olduğu söylenebilir.

Oedipus, Yunan *mythos*'unun en trajik kahramanıdır. Onun karakterinde tragedya eserlerin özü ve "trajik" kavramının anlamı belirlemektedir. Trajik kişi, tek başına ya da soyuyla birlikte tanrı lanetine uğramış kişidir; tıpkı bir önceki maddede sözü edilen Atreusoğulları hanesi gibi. Bu kadere sahip kahramanlar; istemeyerek, bilmeyerek suç ve günah işlerler, işledikleri suçlardan ötürü de korkunç belalara uğrarlar. Oidipus'un başına gelenler ise, insanın başına gelebilecek en tüyler ürpertici dramlardan biri olduğu için, ismi tıp ve ruhbilim de dâhil olmak üzere insanla ilgili bütün bilim ve sanat dallarına karışarak derin izler bırakmıştır (Erhat, 1996, s. 226).

Freud'un, insanın bilinçaltına dair yaptığı araştırmalarda ortaya koyduğu Oidipus kompleksi kahramanın adının geçtiği en bilinen çalışmadır. Freud, söz konusu kompleksin sunumunu yaparken farkında olmadan Sophokles'in oyununun temel temasını açıklar: Nesiller arası cinselliği değil ancak annenin gücü üzerinden tanrıların kehanetlerinin ifadesiyle sembolize edilen bilinçsiz psişenin gücünü. Bu güçler Oidipus'un eylemlerine ve nasıl kıvranacağına hükmeder. Ego, kendi üstünlüğünde ısrar edebilir, fakat kandırılmıştır. Bu, Freud'un rüyalarımızdaki bilinçsiz psişenin, bilinçli amaçlarımızı ne kadar güçlü biçimde sarstığına bizleri ikna ettiği çalışmaların ana temasıdır. Dahası, bu tez, hâlihazırdaki fikirlerin otoritesine meydan okuduğu dönemde yazılmıştır. Oidipus'un babasının otoritesine vurduğu ağır darbe; Freud'un, rüyaların

etkililiği hakkında düşünmeye cüret etme sürecini ve devrimsel nitelikteki cinsel teorisini yayınlamasını temsil etmektedir (Clark, 2009, s. 236).

Oidipus'un babasını öldürmesine ve annesiyle birlikte olmasına sebep olan trajik olaylar, Yunan Mitolojisi'ndeki diğer efsanelerde de farklı örneklerine rastlanan, soylarının lanetlenmesi hadisesiyle bağdaştırılmaktadır. Oidipus'un bu kötü kaderinin oluşmasının, babasının daha önceleri işlediği belirtilen günahlarından kaynaklandığı görülmektedir. Ailesinin ve soyunun üzerindeki bu lanetlerden kurtulmanın yolu ise bulunmamaktadır, zira Yunan Mitolojisi'nde kaderden kaçış yoktur ve lanetlenen aileler ağır acılar çekmek durumunda kalmaktadır.

Oidipus'un soyunun laneti, babasının Thebai tahtına oturamayarak sürgünde geçen gençlik yılları sırasında ortaya çıkmıştır. Baba Laios, Thebai tahtını elinde bulunduranlar tarafından Korinthos kralı Pelops'un yanına sürgüne gönderilmiştir. Onu cömertçe konuk eden ve ona sahip çıkan kralın oğlu Khryssippos ile yakın arkadaşlık kuran Laios, bu yakışıklı delikanlıya âşık olmuştur. Onunla sürekli ilgilenir ve ona erkek olmayı öğretir. Âşık olduğu bu genç delikanlıyla cinsel ilişkiye girmek ister, cazibesıyla onu ayartmaya çalışır ancak başarılı olamayınca, bu kez onu zorla elde etmek ister. Khryssippos ise bundan utanç duyup kahrolmuş ve sonun intihar etmiştir. Bu hadisenin ertesinde, onu konuk eden kral Pelops, Laios'u açık açık lanetlemiş ve soylarının kuruyup yok olmasını dilemiştir. Thebai tahtı her ne kadar Laios'un hakkı olsa da, ülkeden sürülerek tahttan mahrum bırakılmış ve uzaklaştırılmıştır. Bu yüzden de Thebai'de soy zinciri bozulmuştur. Laios ayrıca Thebai soyunda farklı türden bir sapmayı da gösterir, çünkü bir kadını eş almak yerine bir erkeğe ilgi duymuştur (Vernant, 2009, s. 156-157).

Pelops tarafından lanetlenip, Korinthos'tan kovulan Laios, ülkesi Thebai'ye geri dönmüş ve tahtı elinde bulunduranların güç kaybetmesi sonucu hükümdarlığı tekrar eline geçirdiği görülür. Korinthos'taki günahları sebebiyle kendi ülkesinde de kolay kabul görmediği söylenmektedir. Ancak Laios'a, nispeten sevilen bir kral olan babası Labdakos'tan ötürü saygı gösterilmeye devam edilmiştir. Laios, her ne kadar soyunun kuruması için lanetlenmiş olsa da, bir kadınla evlenip krallığını devam ettirmelidir.

İokaste ile evlenen Laios, Thebai şehrindeki hâkimiyetini pekiştirdikten sonra bir veliaht sahibi olma çabalarına girişmiştir. Ancak bir türlü çocuk sahibi olamayan kral, bu üzüntüyle gizlice Delphoi'ye giderek bölgenin kâhinine başvurmuştur. Kâhin ona, çocuk sahibi olamamasının bir nimet olduğunu söyler, İokaste'den olacak bir çocuğun

kendisini öldüreceğini bildirir. Bu kehanet sebebiyle, hiçbir açıklama yapmadan karısı İokaste'yi kovar. İokaste ise bu karara çok sinirlenir ve onu sarhoş edip kandırarak onunla birlikte olur. İokaste, dokuz ay sonra oğullarını doğurur, ancak Laios bebeği kaptığı gibi, çiviyle ayaklarını delip birbirine bağlayarak Kitharion Dağı'na bırakır (Graves, 2012, s. 504).

Bir çoban tarafından bulunan Oidipus, babasının da gençliğini geçirdiği Korinthos'un kralı Polybos'a teslim edilir. Ayağındaki yaralardan ötürü Oidipus ("topal" anlamında) ismi verilen bebeğe delikanlılık çağlarına kadar kral ve eşi tarafından bakılmıştır. Oidipus, yetişkin çağa geldiğinde, hakkında tahtın varisi ve kralın çocuğu olmadığı söylentileri çıkınca akıbetini öğrenmek için Delphoi kâhinine başvurur. Kâhin, ona kara kaderini, babasını öldürüp annesiyle evleneceğini söylediğinde ise, annesi ve babası bildiği Polybos ve eşine zarar vermemek için ülkeyi terk eder.

Graves'in aktardığına göre o sırada Thebai'ye Sphinks adında bir canavar musallat olmuş, onlarca insanı öldürmüştür. Kral Laios da canavarla başa çıkamayınca, kâhine danışmak için Delphoi'ye yola çıkar. Söylenene göre; kartal kanatlarına, kadın kafasına, aslan vücudu ve yılan kuyruğuna sahip olan canavar, tanrıça Hera tarafından, Laios'un Khryssippos'a yaptıklarını cezalandırmak için gönderilmişti. Sphinks adlı bu canavar, sorduğu bilmeceleri cevaplayamayanları öldürmektedir. Kral, Delphoi'ye yaptığı yolculuk sırasında aslında oğlu olan Oidipus ile dar bir geçitte karşılaşır. Duyduğu kehanetten ötürü sinirli olan Oidipus, ona yol vermeyen bu yolcuyu, yani öz babasını oracıkta öldürür. Daha sonra, kendine yuva bulmak ümidiyle Thebai'ye giden Oidipus, orada söz konusu Sphinks tehdidini sonlandırmayı başarmıştır. Onun sorduğu ünlü bilmeceyi, "Başlangıçta dört, sonra iki, daha sonra da üç ayağı olan ve düşünülenin aksine dört ayaklı iken en zayıf ve savunmasız olan yaratık nedir?" sorusunu "İnsan." diyerek doğru cevaplayan Oidipus, Thebai'nin kurtarıcısı olarak büyük bir hurmete nail olmuştur. Sphinks de doğru cevabı duyunca kendisine uçurumdan aşağı atarak intihar eder. Laios'un ölümüyle kralsız kalan halk, kurtarıcı olarak gördüğü Oidipus'u tahta oturtur ve onu annesi İokaste ile evlendirir (2012, s. 504-506).

Oidipus, evlendiği kadının annesi olduğunu ve öldürdüğü adamın babası olduğunu bilmeden Thebai'de yıllarca hükümdarlık yapmıştır. Hatta bu süreçte annesinden dört çocuk sahibi olur. Fakat kendisinin ve ailesinin üzerindeki lanetin farkında değildir. Söz

konusu lanetin bir sonucu olarak ülkede veba salgını baş gösterdiğinde, kahramanın kötü kaderi de ortaya çıkacaktır.

Salgının sebebini öğrenmek isteyen Oidipus, İokaste'nin kardeşi Kreon'u Delphoi'ye gönderir. Kreon'un kahinden getirdiği cevap şudur: Laios'un katili bulunmalı ve şehirden sürülmelidir. Çünkü salgının sebebi Laios'un katilidir. Bunun üzerine Oidipus katili araştırmaya koyulur ve ona tehditler savurur. Bilici lakaplı bir diğer kahin olan Teiresias'a katilin kim olduğunu sorar, ancak Teiresias cevap vermek istemez. Kreon, Teiresias ve Oidipus arasında gerginlik baş gösterir. Araya giren İokaste ise bir zamanlar gördüğü bir rüyadan bahseder; Laios'un dar bir geçitte öldürüldüğüne değinir. Bu sözlerin üzerine Oidipus kuşkuya düşer, ardından Korinthos'tan bir ulak gelir ve kral Polybos'un öldüğünü, Oidipus'un kral olmak için ülkeye çağrıldığını bildirir. Oidipus kuşkuludur, babası bildiği Polybos'un ölümü kendi elinden olmamıştır ancak yine de annesinin yanına gitmekten çekinmektedir. Bu sırada Korinthos'tan gelen ulak ona, Polybos'un oğlu olmadığını ve bir çoban tarafından onlara emanet edildiğini söyler. Çoban da görüşmeye çağrılır ve gerçekler ortaya çıkınca İokaste ve Oidipus'un şüphesi kalmaz. Kraliçe İokaste sarayın içine sığınır ve intihar eder. Oidipus ise annesinin ve karısının iğnesiyle kendi gözlerini kör eder. Daha sonra da acılarından uzaklaşmak için Thebai'yi terk eder (Erhat, 1996, s. 226).

Tıpkı Elektra mitinde olduğu gibi, Oidipus mitinin de psikanalizde sıklıkla görülen bir kompleksin adlandırılmasında kullanıldığı görülmektedir. Hatta Oidipus kompleksi kavramı, neredeyse bütün psikanalistler tarafından kabul görmüş bir mittir, zira Elektra kompleksi konusunda psikanalistlerin çoğu hemfikir olmamıştır. Literatüre, edebiyat ve sanat dışında da bu kadar dahil olan bu mitlerin, belki de bütün bir Yunan Mitolojisi külliyyatı içerisinde en trajik ve vurucu öyküler olduğu söylenebilir.

3.3.6. Sisyphos

Sisyphos isimli kahramanın, Yunan Mitolojisi'nde kurnazlığıyla ün saldıği görülmektedir. Onun kurnazlığının, Yunan Mitolojisi'nin en bilinen kahramanlarından Odysseus'un kurnazlığına denk olduğu söylenir. Yalnızca ölümlülere karşı bu kurnazlıkla hareket etmesinin dışında, tanrıları dahi kandırabilmesiyle dikkat çekmektedir. Çok zeki bir karakter olan Sisyphos, tanrılara karşı işlediği suçlar yüzünden ebedi bir cezaya çarptırılmıştır ve söz konusu cezasıyla sembolikleştiği söylenebilir.

İlkçağın efsanelik kişileri arasında, zamanımızın yazarlarının ve düşünürlerinin en çok ilham aldığı söylenen kahramanlardan biridir. Prometheus'un insanları tanrılardan üstün tutarak onlara hizmet ettiği için cezalandırılması gibi, Sisyphos da insanlığı tanrılardan üstün tutan bir karakterdir. Ayrıca Odysseus gibi, insan aklı ve kurnazlığıyla tanrılara bile üstün gelebilen ender kahramanlardandır. Tanrılara karşı işlediği suçlar ve onlarla boy ölçüşmeye giriştiği için ölümler ülkesinde korkunç bir cezaya çarptırılmıştır. Onun ismine mitolojide, ilk olarak Homeros'un Odysseia destanında rastlanmaktadır (Erhat, 1996, s. 272). Destanda Odysseus, ölümler ülkesine yaptığı yolculukta Sisyphos'u görmüş ve sembolik hale gelen cezasını şu sözlerle tarif etmiştir:

“Sisyphos'u gördüm, korkunç işkenceler çekerken:
Yakalamış iki avcuyla kocaman bir kayayı,
ve de kollarıyla bacaklarıyla dayanmıştı kayaya,
ha bire itiyordu onu bir tepeye doğru,
işte kaya tepeye vardı varacak, işte tamam,
ama tepeye varmasına tam bir parmak kala,
bir güç itiyordu onu tepeden gerisin geri,
aşağıya kadar yuvarlanıyordu yeniden başbelası kaya,
o da yeniden itiyordu kayayı tek mil kaslarını gere gere,
kopan toz toprak ha bire aşarken başının üstünden,
o da ha bire itiyordu kayayı, kan ter içinde (2008)”.

Sisyphos'un bu sonsuz cezaya çarptırılmasına yol açan olaylar zinciri, ilk olarak baş tanrı Zeus'u gücendirmesiyle başlamaktadır. Daha sonra da Hades'i iki defa oyuna getirmiş ve tanrıların gazabını üzerine çekmiştir. Zeus'u kızdırmasının sebebi onun sırrını açığa çıkarması, Hades'in gazabına uğramasının sebebi ise ölümden kurtulmak için sürekli onu oyuna getirmesidir. Böylesi büyük iki tanrıya da boyun eğmemesiyle mitolojide oldukça dikkat çeken bir karakter haline geldiği söylenebilir.

Zeus'un sırrını açığa çıkarması hadisesi, Zeus'un nehir tanrısı Asopos'un kızı Aigina'yı kaçırmalarıyla başlamaktadır. Kızını her yerde arayan talihsiz baba, ondan haber alabilmek ümidiyle Korinth'e kadar gelmiştir. Olan bitenden haberi olan Sisyphos, nehir tanrısına kızını kimin kaçırdığını bildiğini söyler. Ancak bu bilgi karşılığında Asopos'tan istekleri olacaktır. Korinth'e asla kurmayacak olan bir pınar yapması karşılığında bu bilgiyi kendisine vereceğini bildirir. Asopos'un teklifi kabul etmesi ve pınarı yapmasıyla Sisyphos bildiklerini nehir tanrısına anlatır. Babanın Zeus'a karşı gazabı korkunç olur ve Zeus ondan son anda kurtulur. Sırrını açığa çıkardığı için Sisyphos'a çok sinirlenen baş tanrı, Hades'e gider ve ondan Sisyphos'u Tartaros'a

atmasını ve sonsuza dek cezalandırmasını ister. Hades de kardeşinin isteğini bizzat yerine getirmek istediği için Sisyphos'un sarayına gelir. Durumun farkına varan Sisyphos, Tartaros'a geleceğini ancak önce Hades'e yeni icat ettiği kelepçeleri göstermek istediğini söyler. Zararsız gibi görünen bu isteği kabul eden Hades, Sisyphos tarafından kandırılarak bu kelepçelerle bağlanır. Hades, Sisyphos'un elinde bu şekilde esir kaldığı için, dünyada alışılmamış bir durum yaşanır: Vücutları parçalanan, kafaları gövdelerinden ayrılan ölümlülerin ruhları Tartaros'a gidemez hale gelir. Böyle bir durumda çıkarları en çok zedelenecek tanrı ise Ares'tir ve saraya gelip Hades'i kurtarır, Sisyphos'u ise kendi kelepçeleriyle bağlar (Graves, 2012, s. 282-283).

Bu noktada Sisyphos'un kurnazlıkları da son bulmamıştır. Karısına, kendisi öldüğünde cesedini gömmemesini ve cenaze düzenlememesini tembih eden Sisyphos, Hades ile Tartaros'a gittikten sonra bedeninin gömülmediğini söyler. Kendi cenaze töreni için düzenlemeler yapması gerektiğini bildirerek Hades'ten izin alır ve yeryüzüne geri döner. Ancak Hades'i yine aldatmıştır ve cenaze törenini düzenlemeyerek, yıllar boyunca yeryüzünde yaşamaya devam eder. Ta ki yaşlanıp eceli gelene kadar mutlu bir hayat yaşamayı başarır. Gerçek ölümü vuku bulduktan sonra ise Hades tarafından, tanrılara karşı işlediği bu suçlardan ötürü söz konusu sonsuz azabını çekmek üzere cezalandırılır.

Sisyphos, Yunan Mitolojisi'nde, iki kez ölümüyle ilgili hile yaparak tanrıları gücendirmiştir. Cezası da suçlarıyla paralel biçimde oldukça ağır olmuştur. Tartaros'ta aşınmış bir kaya parçasını sonsuza kadar bir tepenin zirvesine taşımaya mahkûm edilir. Bu cezada, dinlenmesine asla izin verilmez, kaya parçası tepeden her seferinde tekrar aşağı yuvarlanır ve Sisyphos da her seferinde onu tekrar zirveye taşır. Bu görev onun için sürekli zorlaşsa da cezasının sonu olmayacaktır (Gibbins & Loewen, 2005, s. 269). Sisyphos'un cezası, tarih boyunca birçok sanatçı ve edebiyatçı da ilham olmuş, birçok yazar tarafından farklı şekillerde de yorumlanmıştır. Örneğin Stefan Zweig, Sisyphos'u ve onun cezasını şöyle yorumlar: "Devamlı aşağı yuvarlanan kaya parçasını bilgi tepesine çıkarmaya çalışan Sisyphos olarak kalmıştır hep. Ebediyen Tanrı'ya ulaşmaya çabalayan ve asla ulaşamayan biri (Zweig, 2015, s. 223)".

Sisyphos, tıpkı Odysseus'un olduğu gibi kurnazlığı ve zekasıyla öne çıkan bir kahraman olmuştur. Aklını tanrılara kafa tutmak amaçlı kullandığı için, antik dönemlerden beri anlatılacak olan, Yunan Mitolojisi ve inancı gereği cezalandırılmış ve oldukça sembolik hale gelen cezasıyla adından söz ettirmiştir.

3.3.7. Bellerophon

Bellerophon, Yunan Mitolojisi'nde ejderha katletmesiyle tanınmış, tanrıların soyundan geldiği söylenen ve tanrıların seviyesine çıkmaya çalışması sebebiyle cezalandırılmış bir kahraman olarak dikkati çekmektedir. Odysseus ve Sisyphos'a benzer şekilde karşılaştığı zorlukları kurnazca çözmeyi başarabilen Bellerophon, kimi zaman tanrılardan yardım alsa da tanrıları değil insan aklını yücelttiği söylenebilecek figürlerden biri olmuştur.

Kahraman, Korinth'in kraliyet soyundan gelmektedir. Babası Glaukos, tanrıları kandırmayı ve oyuna getirmeyi başarmış, bu yüzden de sonsuz bir cezaya çarptırılmış olan Sisyphos'un torunudur. Bellerophon, ismini Belleros adlı birini öldürmesinden ötürü almıştır, daha sonraları bu takma ad Bellerophon olarak kısaltılmıştır. Belleros'u bir kaza sonucu öldürmesinin ardından ülkeden kovulur. Dönmemek üzere ülkeden ayrılmasının bir diğer sebebi ise, istemeyerek öz kardeşi Deliades'in de ölümüne sebep olmasıdır (Graves, 2012, s. 332).

Azra Erhat Glaukos'un, Bellerophon'un "ölümlü" babası olduğunu, kahramanın aslında Poseidon'un dölünden olduğunu belirtmektedir. Kahramanın tanrısal niteliklerinin de oradan geldiğini ekler (1996, s. 73). Yunan geleneğinde, sebepsiz yere birini öldürmek suç sayılmaktadır. Böyle bir suç işleyen kişi bedelini ödemeli, çeşitli görevler üstlenerek suçundan arınmalıdır. Aksi takdirde tanrılar tarafından lanetlenerek cezalandırılır.

Bellerophon, kazara birini öldürerek işlediği suçun ardından, bunu telafi etmek için bazı zorlu görevlerin arayışına girer. Kahraman, Yunanistan'ın merkezinde iyi bilinen ve güçlü bir krallık olan Korinth'in prensidir, kraliyet soyundan birisi olarak yaptığı için bedelini ödemesi gerektiğinin de farkındadır. Ülkesini terk edip, komşu devletlerden biri olan Argos'a gider. Argos'un kralı Proetus'tan, işlediği suçun kefareti olarak kendisine bir görev vermesini ister. Ancak buraya geldiğinde kralın eşi Stheneboia, kahramanı görmüş ve ona âşık olmuştur. Bellerophon ise onun duygularına karşılık vermez. Reddedildiği için sinirlenen kraliçe kahramanı, kendisini ilişkiye zorladığını söyleyerek suçlar. Kral Proetus ise, gelenekleri misafire zarar vermeyi yasakladığı için bir eylemde bulunmaktan korkar. Uzun uzun düşünen kral, sonunda Bellerophon'u Anadolu'daki Lykia'nın kralı olan kayınpederinin yanına göndermeye karar verir. Onu gönderirken, eline de kayınpederine iletmesi için "Bu adam çok ciddi

bir suç işledi, onu öldür.” yazılı bir mektup vererek, kendisi bir suç işlemekten kurtulmayı düşünmüştür (Baker, 2012).

Lykia kralı Iobates, mektubu okuduktan sonra, damadı Proetus gibi misafire doğrudan zarar veremeyeceğini bildiği için onu çeşitli zorlu görevlere gönderir. Onun düşüncesine göre Bellerophon, bu görevleri gerçekleştiremeyecek ve ölecektir. Kendisi de misafire doğrudan zarar vermediği için cezalandırılmayacaktır. Bellerophon ise hâlihazırda işlediği suçtan arınmak için ödemesi gereken bedeller olduğunu bildiğinden, bu görevleri gerçekleştirmek için yola koyulur. Ona verilen görevlerin en bilineni, aslan başlı bir ejderha olan Khimaira’yı alt etmektir. Sisypheos’un soyundan gelen Bellerophon gayet akıllı bir kahramandır, dolayısıyla görevin zorluğunun da farkındadır. Bu yüzden, ancak düzgün bir plan dâhilinde görevini başarıyla tamamlayabileceğini bilmektedir.

Kahraman, ilk olarak Polyeidon adındaki bir kahine danışır. Ondan, Helikon Dağı Müzlerinin sevgilisi olan kanatlı at Pegasos’u bulup eğitmesi gerektiğini öğrenir. Pegasos, kanatları sayesinde gökyüzünde kuşlardan daha hızlı uçabilmektedir. Efsaneye göre bu at, bir kayaya çifte atmış ve ayağını vurduğu yerden Hippokrene adı verilen bir kaynak fışkırmıştır. Edindiği bu bilgiler üzerine Bellerophon Helikon Dağı’na gider, ancak atı orada bulamaz. Korinth sınırları içerisindeki bir pınardan su içerken bulduğu atı, Athena’nın kendisine verdiği altın yuları kullanarak yakalar. Kimi farklı anlatımlara göre ise Athena Pegasos’u gemlenmiş olarak kahramana vermiştir ya da meşhur at, Bellerophon’a gerçek babası olan Poseidon tarafından bizzat verilmiştir. Fakat bu anlatımlar farklılık gösterse de, sonuç olarak Pegasos’un sırtına binen kahraman Bellerophon, kurşunlu mızraklarını ejderha Khimaira’nın boğazına sokmayı ve onu öldürmeyi başarmıştır (Graves, 2012, s. 333). Bellerophon, en zorlusu ve bilineni olan bu görev dışında Iobates’in verdiği diğer görevleri de başarıyla yerine getirmiştir.

Onun başarılarından etkilenen Iobates, kahramanı krallığının yarısını vererek ödüllendirir ve Bellerophon’a, kızı Philonoe ile evlenmesi için izin verir. Bu noktaya kadar öykü, Apollodorus ve Hyginus tarafından bu şekilde aktarılmıştır. Ancak mitin, Euripides’in *Stheneboia*’sındaki versiyonu bu noktada ayrılmaktadır. Bellerophon, Philonoe ile evlenmek yerine intikam almak için Proetus’un krallığına döner. Stheneboia’yı elde edip onu Pegasus ile uçmaya ikna eder ve ardından kadını denize atar. Bellerophon, sonraki yaşamında tanrılara karşı nefretle dolar ve Alean Ovası’nda dolaşmaya başlar. Olympos Dağı’na uçmaya çalışır ancak Pegasus’un üzerinden

düşerek ciddi biçimde yaralanır (Dixon, 2014, s. 493). Bellerophon miti, Euripides'e; hak ettikleri cezayı almaya meyilli biçimde inanışlarını sorgulayan faniler üzerinde, üstünlüklerini yeniden yorumlayan tanrılar hakkındaki anlatının “güvenli alanı” içinde son derece entelektüel bir akıl yürütmeyi keşfetme fırsatı sunmuş gibi görünmektedir (Whitmarsh, 2016, s. 185).

Graves de kahramanın, büyük dedesi Sisyphos'a benzer şekilde tanrılara kafa tutmasının mitteki önemini şöyle açıklar: “Zeus'un bir ölümlü için sınırlarını fazlasıyla aşan Bellerophon'u cezalandırması, ilahi otoriteye yapılabilecek her türlü başkaldırının sonuçları hakkında bilgi vermesi açısından önemlidir. Gökyüzünde kanatlı atı sayesinde süzülen Bellerophon, bu yönüyle büyükbabası Sisyphos ile aynı karakteri canlandırır (2012, s. 336)”.

Soy ağacına atfedilen önemin büyük olduğu Yunan kültüründe; Bellerophon, özellikle Sisyphos'un soyundan gelmesinden ötürü dahi belli bir öneme sahip olacaktır. Buna rağmen Bellerophon, başardıkları sayesinde, antik dönem Yunan kahramanlık kültürü açısından oldukça büyük bir kahraman olarak anılmayı hak etmiştir ve örnek alınacak bir kahraman olmuştur. Ancak, tıpkı dedesi Sisyphos gibi onun da, tanrılara baş kaldırması ve kendisini onlarla eşit seviyede görmesi “gafletinden” ötürü, beklemediği bir şekilde hayatı son bulmuştur.

3.4. Yakın Yunan Tarihi

Yirminci yüzyıl Yunanistan tarihi, oldukça karmaşık ve önemli olaylara sahne olmuştur. Birçok bunalım ve siyasi krizle boğuşan ülkede, istikrarlı bir yönetimin uzun yıllar boyunca kurulamadığı görülür. Ülkenin bağımsızlığını kazanması ve bir devlet olarak tanınması ise, 1821 yılındaki ihtilal ile gerçekleşmiştir. Yüzyıllar boyunca Osmanlı hâkimiyetinde yaşayan Yunan ulusu, 1821'deki ihtilalin ardından 1830'da bağımsız bir devlet olarak tanınmıştır. Aynı zamanda bu tarihler, Yunanistan'ın bağımsızlığını kazanmasının yanında İngiliz himayesine girdiği tarihler olarak gösterilmektedir. İlk olarak bir krallık şeklinde kurulan devlet, halkın baskıları ve çeşitli ayaklanmaların ardından 1840'larda anayasa oluşturmak durumunda kalmıştır.

Kralın altında kurulan anayasal hükümetler, tıpkı kral gibi özellikle İngiltere'nin koruyuculuğunu kabul etmiş ve İngiltere'nin izlediği dış politikaya uygun hareket etmişlerdir. Ülkenin bağımsızlığını kazanmasında etkili olan halktan çeşitli birliklerin

ise, bu kukla görünümlü hükümetlere karşı cephe alarak bazı aykırı eylemlerde buldukları görülür.

Söz konusu eylemlerden biri Nisan 1879'te Boeotia'nın Dilessi köyünde İngiliz aristokratların kaçırılması ve öldürülmesi vakasıdır. Bu saldırı İngiltere ile ilişkilerde bunalım yaratmış ve hükümetin düşmesine yol açmıştır. Aynı zamanda başkent delaylarının da içinde bulunduğu Yunanistan'ın çeşitli kırsal kesimlerinde, on dokuzuncu yüzyılda görülen kanun tanımazlığı uluslararası kamuoyunun gündemine getirmiştir. Olay, Atina'dan Maraton'a gününbirlik bir geziye çıkan İngiliz kafilenin fidye için kaçırılmasıyla patlak verir. Hükümet ile eşkıyalar arasındaki pazarlıklar ustalıkla yürütülmez. Ayrıca muhalefetteki politikacılar, hükümeti devirme umuduyla, kralın kabul etmeye yanaşmadığı ancak dönemin anayasasının bir gereği olan genel affı pazarlık kapsamına sokmaları için çetenin elebaşlarını kışkırtırlar. Hükümet birlikleri tarafından pusuya düşürülen çeteciler rehinleri öldürürler. Bu olayın ardından, İngiliz basını başta olmak üzere tüm dünya Yunanistan'ı kınamıştır (Clogg, 2015, s. 74).

Söz konusu yıllar boyunca krallar değişmiş, hükümetler gelip geçmiş ancak "*Megali İdea*" (Büyük Ülkü) adı verilen bir görüş devlet politikasına hâkim olmaya başlamıştır. Bu görüşte, Yakın Doğu'da Yunan halkının yaşadığı tüm toprakların Yunan bayrağı altında birleştirilmesi amacı güdülmektedir. Clogg, *Megali İdea* fikrini şu sözlerle açıklar:

"Yunan krallığı tüm Yunanistan değil, yalnızca onun en küçük ve en eksik parçasıdır. Doğma büyüme Yunan olan kimse yalnızca bu krallık içerisinde yaşayan değil, aynı zamanda İyonya'da, Teselya'da, Serez'de, Adrianopolis'te (Edirne), Konstantinopolis'te (İstanbul), Trabzon'da, Girit'te, Samos'ta (Sisam) ve Yunan tarihi ya da Yunan ırkıyla ilişkili herhangi bir toprakta yaşayandır... (1997, s. 66)".

Bu görüş, özellikle de yirminci yüzyıl başlarında oldukça önem kazanmıştır. Bu dönemde, daha sonra Yunanistan'ın politik yaşamında önemli roller üstlenecek olan Venizelos tarih sahnesi çıkar ve *Megali İdea*'nın mimarlığını üstlenir. Yüzyılın ilk önemli olayı Birinci Dünya Savaşı'dır. Bu savaştan önce Balkan Savaşları'nda Osmanlı'ya ve diğer Balkan ülkelerine karşı mücadele eden Yunanistan hâkimiyet alanını genişletmeyi başarmıştır. Dünya tarihini önemli ölçüde etkileyen Birinci Dünya Savaşı'nda ise Yunanistan, hangi tarafta savaşa katılacağına dair ikiye bölünmüştür. İtilaf Devletleri'ne yakın olan Venizelos ve İttifak Devletleri'ni desteklemek isteyen kral arasında anlaşmazlık baş gösterir. Bulgarların Sırbistan'a saldırması üzerine İtilaf

Devletleri tarafından desteklenen Venizelos iktidara getirilir ve böylece Yunanistan İtilaf grubunun yanında savaşa dâhil olur (Beyazıt, 2010, s. 25-26).

Savaş sona erdiğinde İtilaf Devletleri kazanmış, ancak diğer müttefikleriyle Anadolu toprakları üzerindeki emelleri çeliştiği için Yunanistan bir kazanım elde edilememiştir. Daha sonra, Osmanlı'nın Sevr Anlaşması koşullarını yerine getirmemesi üzerine Yunanistan, İngiltere'nin telkinleriyle İzmir başta olmak üzere Ege topraklarına girerek emeline ulaşma şansını yakalar.

Megali İdea söylemiyle Türklerle giriştikleri savaş 1919'da başlar ve 1922'de "Küçük Asya Felaketi'yle" son bulur. Bu yenilgiyle Yunanistan'ın *Megali İdea* ülküsü başarısızlığa uğramıştır. Yenilginin ardından Yunan toplumunda büyük ve sarsıcı değişiklikler yaşanır ve bu siyasete de yansır. Venizelos'un yeniden başbakan seçileceği 1928 seçimlerine dek karışıklar devam eder. Bu süre boyunca, kısa aralıklarla on dokuz farklı hükümet kurulmuş, üç kere rejim değişikliği yaşanmıştır: 1924'te cumhuriyet, 1925'te General Pangalos diktatörlüğü ve 1935'te krallık yönetiminin geri gelmesi. Bunların yanında yedi askeri ayaklanma ve bir hükümet darbesi de gerçekleşir (Demirözü, 2015, s. 28).

Küçük Asya Felaketi sonrası, ülkede yaşanan siyasi istikrarsızlıkların üzerine, 1929'daki büyük ekonomik buhranın da toplumun artan biçimde yoksullaşmasına sebep olmasıyla, iş başına gelen hükümetlerin hiçbiri iktidarda tutunmayı başaramamıştır. Yüzyılın başından itibaren siyasetin belirleyici ismi olan Venizelos da 1932'de kaybettiği seçimle kredisini tüketmiş görünmektedir. Son olarak 1935 yılında tekrar sahneye çıkan Venizelos, bir hükümet darbesi girişiminde bulunmuş ve başarısız olmuştur.

Venizelos'un başarısız darbe girişiminin ardından ülkede tekrar monarşiye geçilmiş ve eski kral tekrar tahta oturtulmuştur. Aşırı sağcı kimliğiyle tanınan General Metaksas, kral tarafından önce Savaş İşleri Bakanlığı'na, ardından başbakanlığa getirilir. Metaksas'ın başa geçmesiyle ülkede beş yıl sürecek olan bir diktatörlük doğmuştur. Onun yönetime geldiği sırada, toplumda ekonomik buhrandan ötürü büyük bir rahatsızlık söz konusudur. Metaksas, Selanik'teki bir grevi bahane ederek kraldan aldığı onay ile sıkıyönetim ilan eder. Onun diktatörlüğünün başlangıcı olarak kabul edilen bu eylemle birlikte Metaksas, yönetimini bu tarihe ithafen "4 Ağustos 1936 Rejimi" olarak adlandırır. Onun yönetimi boyunca, komünistler ülkenin en büyük düşmanı olarak ilan edilmiş ve partileri de yasadışı sayılarak kapatılmıştır. Solculara

karşı tutuklamalar gerçekleştirilmiş, sürgünlere varan uygulamalar başlatılmıştır (Beyazıt, 2010, s. 29).

Metaksas'ın, diktatörlüğüne "1936 Rejimi" ismini vererek saygınlığının artırılmasına çalışsa da yönetimi bir dizi dış kaynaklı faşizm belirtileri göstermektedir. Hitler'in Üçüncü Reich'ına özenen Metaksas, "Üçüncü Helen Uygarlığı" anlayışını yaymaya çalışmıştır. Bu uygarlıklardan birincisi Antik Yunan, ikincisi Ortaçağ Bizans İmparatorluğu ve üçüncüsü de kendi kurduğu rejimdir. Onun bu anlayışı, kendi rejiminin değerlerini hem kutsallaştıran hem de sonsuzlaştıran, birbirine ters düşen değerlerin birleşimi olarak görülmektedir. Üstelik Metaksas kendisini "Baş İşçi" ve "Baş Köylü" olarak göstermiştir. O, her ne kadar Hitler ve Mussolini'nin komünizme, parlamentarizme ve liberalizme duydukları nefreti paylaşırsa da, onun yönetiminde gerçek anlamda faşizmin dinamizmi ve radikalliği yer almamış, ırkçılıktan da uzak kalmıştır (Clogg, 2015, s. 120).

Metaksas'ın diktatörlüğü, özellikle komünizm düşmanlığının omuzlarında yükselmiştir. Kendi rejimini de bu düşmanlığı kullanarak kurmuştur. Bu yıllarda, baskıcı rejimlerin iktidara geldiği ya da güç kazandığı diğer Avrupa ülkelerinde de komünizmin yasadışı sayıldığı görülmektedir. Basına sansür koyan Metaksas, bir sonraki oturumun ne zaman olacağını belirtmeden Meclis'i dağıtmış ve diktatörlüğünü tescillemiştir. Onun iktidara gelmesinin ardından kapatılan Meclis, ancak 10 yıl sonra; Yunanistan İkinci Dünya Savaşı'nı, Alman işgalini ve İç Savaş'ı yaşadıkdan sonra 1946'da açılacaktır. Metaksas, yönetimi boyunca Yunanların karakterlerini de değiştirmeye çalışmıştır. Halkın gereğinden fazla bireyci olduğunu düşünür; onları, yasaları dinlemeyen ve "yozlaşmış" kişiler olarak görür. Bu "yozlaşmayı" gidererek, Yunanlardan, Hitler'in Almanyası'nda görüldüğü gibi itaatkâr ve kendisinin koyduğu yasalara harfi harfine uyan bir millet yaratmayı arzu eder (Demiröz, 2015, s. 35-36).

1939'da, Metaksas'ın yönetiminde olduğu sırada İkinci Dünya Savaşı patlak verir. Yaklaşık 3 yıl boyunca ülkeyi baskıcı bir şekilde yöneten Metaksas, bu savaş çıktığında tarafsız kalabilmek ve Almanya'nın hışmına uğramamak için çaba gösterir. Ancak, Almanya ile müttefik olan İtalya'nın topraklarına girmesiyle savaşa dâhil olmak durumunda kalırlar. Demiröz'ün belirttiği üzere, Metaksas'ın İtalyan işgalini kabullenmemesi Yunan toplumunda büyük bir birlik duygusunu da beraberinde getirir. Öyle ki, tutuklattığı komünist parti başkanı dahi bir mektup yazarak Metaksas'a destek verdiğini duyurur. Onun diktatörlüğü her ne kadar Yunanistan tarihinin kara

sayfalarından biri olarak görülse de, İtalya'ya ve Mussolini'ye karşı koyduğu tavır sayesinde bir nebze de olsa iyi hatırlanmayı başarmıştır (2015, s. 38-40).

Metaksas, İtalya'nın işgaline karşı durup, İtalyan ordusunu geri püskürtmeyi başarmasına rağmen, Almanya'yı da karşısına almamak için İngilizlerin asker gönderme tekliflerini geri çevirmiştir. Yalnızca sınırlı bir hava desteğine onay verir. Yunanistan, bağımsızlığını ilan ettiğinden beri onların koruyuculuğunu üstlenen İngiltere, Metaksas'ın kaygılarından ötürü bu kez Yunanların yanında yer alamamıştır. "1941 yılı Ocak ayında Metaksas ölünce yerine geçenler İngiltere desteğini kabul ettiler ancak Alman ve Bulgarları da karşılıklarına almaları sebebiyle direnişleri uzun sürmedi. Ülke Alman, İtalyan ve Bulgar üçlü işgali altına girdi (Clogg, 1997, s. 149-151)".

Ülkede, Metaksas'ın ölümünün ardından iktidara gelen hükümetlerin ve kralın, İngiltere'nin desteğine rağmen Alman saldırısına direnemediği görülmektedir. Hükümetin ve kralın ülkeyi terk etmesi ve İngiliz güçlerinin çekilmesiyle ülkede işgal yılları başlar. Bu tarihten itibaren Yunanistan'ın, özellikle Alman işgalciler tarafından sömürgeleştirilmiş bir görüntü çizdiği söylenebilir. Alman güçleri, savaş giderleri için Yunan kaynaklarını kullanırlar ve ülkeyi büyük bir krize, halkı da açlığa sürüklerler. Kralın ve hükümetin çekilmesiyle siyasi anlamda da büyük boşluk oluşmuştur. Bu boşluğu, Metaksas döneminde tutuklanan ya da sürgün edilen komünist kuvvetler dolduracaktır.

İşgalin başlamasının ve başkent Atina'nın kontrolünün Almanların eline geçmesinin ardından halkın direnişi de çok uzun sürmeden başlar. Nazilerin Atina'yı tepeden gören Akropol'e astıkları gamalı haç, işgalin üzerinden bir ay geçmeden aşağı indirilir. Kendiliğinden başladığı görülen bu direniş, zaman içinde büyüyecek ve daha örgütlü bir hal alacaktır. Yunan komünist güçleri, Metaksas döneminde yaşadıkları baskı dolayısıyla direniş konusunda bilgi ve beceri sahibi olmalarından ötürü direnişe öncülük ederler. EAM (Milli Kurtuluş Cephesi) adıyla kurulan komünist örgüt, çok geçmeden halkın desteğini kazanır. Bu örgütün, işgalcilere karşı savaşacak askeri kanadı ise ELAS'tır (Yunan Halkının Kurtuluş Ordusu). Bu direnişe Britanya'dan da pek çok görevli ve gönüllü dâhil olur. Britanya, işgal sona erdiğinde ülkede komünistlerin egemen olmasını istemediğinden, daha ufak çaplı görünen bazı milliyetçi gruplara destek verir. Bu gruplar arasında en örgütlü görünen yapı ise EDES (Milli Demokratik Yunan Birliği) adıyla kurulmuştur. Britanya'nın bu müdahalesi olmasa,

işgalin sonuna kadar ve hatta işgal sona erdiğinde de komünist güçlerin, Yunanistan'ın kontrolünü ele geçireceği belirtilmektedir (Demirözü, 2015, s. 49-53).

Clogg, işgal yıllarındaki iki farklı uçtaki direniş gücünün ortak yanlarını şöyle açıklamıştır: “İtilaf devletlerinin işgaline direniş gösterme kararlılığından başka bu grupların ortak yanı, Metaksas diktasının acımasızlıklarından ve onun arkasından gelen işgalin yarattığı korkunç ortamdaki sorumlulukları sürgündeki Kral George'a duydukları yoğun antipatidydi (1997, s. 154-155)”. Her ne kadar bu grupların, işgal sırasında ortak amaç için mücadele etmeye başlasalar da, henüz işgal dahi sona ermeden ideolojilerini güçlendirmek amacıyla birbirlerine karşı hasmane tutum sergiledikleri görülmektedir. ELAS ve EDES arasındaki bu düşmanlık, direnişleri büyüdükçe Yunanistan'ı 1949'a kadar sürecek bir iç savaşa sürüklemiştir.

ELAS birlikleri, 1943'ün Ekim ayında EDES'e saldırarak örgütün ciddi kayıplar vermesine yol açmış, bu saldırı İç Savaş'ın fitilini ateşlemiştir. Çatışma ortamından yararlanan Alman işgal güçleri de, işbirlikçilerinden oluşan güvenlik güçleri oluşturmaya başlar. Bu şekilde çok taraflı bir çatışmaya sahne olan İç Savaş, Alman güçlerinin İkinci Dünya Savaşı'nın bitimine doğru çekilmesiyle 1944'te kısa bir süreliğine yatıştır. Ancak Almanların yenilgisi sonrası ülkede İngiliz güdümünde bir hükümet oluşturulmasıyla çatışmalar tekrar alevlenir. Komünist güçlerin siyasi kanadı olan EAM ile hükümet arasında yapılan görüşmeler ve Stalin ile Churchill arasında varılan anlaşmalar gereği komünist ve liberal ideolojilerin mücadelesinin demokratik zeminde sürdürülmesi kararı alınır. Ancak ELAS birlikleri bu anlaşmaları tanımamış ve 1949'a kadar gerilla savaşı biçimindeki silahlı mücadelesine dağlardaki birlikleriyle devam etmiştir. Komünist birliklerin; hükümetin ABD ve İngiltere'den aldığı desteğe benzer bir desteği Sovyet Rusya'dan veya komünist rejime sahip komşuları Yugoslavya, Bulgaristan gibi ülkelere bulamamasıyla 1949 yılında silahlı direnişleri de sona erer (Beyazıt, 2010, s. 31-32).

“Komünist ayaklanmanın ya da sağcıların deyimiyle ‘haydut savaşının’ uğradığı ağır yenilgi, Balkan ülkeleri arasında Yunanistan'ın komünist yönetimin eline geçmeden İkinci Dünya Savaşı'nın sancılı ve çalkantılı döneminden sıyrılmayı başaran tek ülke olmasını sağlamıştı. Ancak iç savaş sonrasında Yunanistan demokrasi modelinden çok uzaktı. İç savaşın getirdiği tatsızlıklar kaçınılmaz olarak 1950'li ve 1960'lı yılların siyaset bilimine gölge düşürecekti (Clogg, 2015, s. 145)”.

İç Savaş'ın sona ermesinin ardından, 1950'li yıllar boyunca ülke ABD desteğini alan sağcı hükümetler tarafından yönetilmiştir. Yine ABD desteği ile ekonomide istikrar

oluşturulmaya çalışılmış, çeşitli endüstrileşme hamleleri gerçekleştirilmiştir. Ancak ABD ve Sovyetler arasındaki Soğuk Savaş'ın etkisiyle toplumda güven ortamı sağlanamadığı görülür. 1960'lara gelindiğinde güçlenen sol cephe, ana muhalefette yerini almıştır. ABD'nin ülkeye konuşlandırdığı savunma füzeleri, Soğuk Savaş'ın etkilerinin ülkede ilk elden hissedilmesine neden olur. Söz konusu güvensizlik ortamını eleştiren komünist ana muhalefet liderinin bir suikast sonucu öldürülmesiyle tekrar karışan ülkede hükümet istifa etmek durumunda kalmıştır. Yunanistan, bu olayın ardından 1967'ye kadar sürecek olan siyasi istikrarsızlık dönemine girer.

Eski darbecilere göre daha düşük rütbeli subaylardan oluşan bir grup, 1967 yılının Nisan ayında seçim sandığında neredeyse kesin olan sağcı Merkez Birliği'nin üstünlüğünü güvence altına almak amacıyla başarılı bir darbe gerçekleştirmiştir. İç Savaş'ın ardından siyasi bağlamda, açıktan açığa yapılan ilk askeri müdahaleye karşı sağlam hiçbir direniş gösterilmemiştir. 1967'de başlayan ve Albaylar Cuntası olarak adlandırılan bu dönemde, askeri yönetimin bazı üyeleri ülkeyi, savaş sonrası dönemde gelişen sosyal ve ekonomik değişim sürecinin yarattığı batılı ve laik etkilenmelerden koruma görevi üstlenmişlerdir. Aynı zamanda "Hıristiyan-Helen" uygarlığının geleneksel değerlerine bağlılıklarını da sıkça dile getirirler. Cunta yönetiminin yaptığı bu ideolojik propaganda, açıkça kabul edilmese de Metaksas diktasının zorba ve ataerkil yapısının izlerini taşımaktadır (Clogg, 1997, s. 198-199).

Albaylar cuntasının, 1973 yılına gelindiğinde son dönemlerini yaşadığı söylenebilir. Zira Türkiye ile yaşanan Kıbrıs sorunu giderek daha içinden çıkılmaz bir hal alırken, bir yandan da 1973'ün Kasım ayında yaşanan öğrenci eylemleri ve Atina Politeknik Üniversitesi'nin işgaline varan olaylar askeri cuntayı zayıflatmıştır. 1974'te Türkiye'nin Kıbrıs'a çıkarma yapması, askeri vesayetin de sonunu getirmiş; askeri yetkililer ve deneyimli siyasetçilerin anlaşmasıyla, eski başbakan Karamanlis hükümetin başına geçmiş ve askeri dikta dönemi böylece sonlanmıştır. Çoğulcu ve demokratik bir yönetim anlayışı benimseyen Karamanlis, cunta liderlerinin ve özellikle "Politeknik olaylarını" şiddetle bastıran askeri yetkililerin yargılanmasını sağlamıştır (Beyazıt, 2010, s. 37-38).

Yunanistan'da, 1974 sonrası askeri vesayet sona ermesiyle demokratik düzen yeniden kurulmuş ve 1990'lara kadar ülke nispeten daha istikrarlı bir dönem yaşamıştır. Bu süreç boyunca iktidar zaman zaman el değiştirse de, halkçı politikaların kendini gösterdiği ve ülkenin senelerce yaşadığı bunalımların büyük ölçüde azalma

eğilimi gösterdiği söylenebilir. 1990'lara gelindiğinde ise SSCB'nin dağılmasıyla Balkanlarda yaşanan bunalımlar Yunanistan'ı da etkilemiştir. Ancak ülke, bu bunalımları yaşayan komşularına nazaran daha derli toplu bir görüntü çizmektedir.

Yunanistan, 1990'ların başında İkinci Dünya Savaşı'ndan beri komünist rejimle yönetilen komşuları Arnavutluk, Yugoslavya ve Bulgaristan'ın aynı anda geçirdiği önemli değişikliklerden uzak kalmayı başarmıştır. Söz konusu dönemde Arnavutluk'ta uygulanan katı Stalinci politikalar yumuşuma eğilimi gösterse de, azınlıklara karşı baskı uygulandığı endişesini taşıyan Yunan halkı, oradaki akrabalarının ülkelerine geri gelmesini arzulamıştır. Yunan hükümetinin ise baskıcı rejimin dağılması ve gelecek güzel günler ümidiyle bu insanlara Arnavutluk'ta kalmalarını salık verdiği görülür (Clogg, 2015, s. 198). Dolayısıyla bu Balkan bunalımı sırasında, Yunanistan'ı en çok etkileyen durumun Arnavutluk'taki Yunan halkının akıbeti olduğu söylenebilir.

Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından Balkanlarda ortaya çıkan çözülme sürecinin etkisiyle, önce 1991 yılında Slovenya ve Hırvatistan bağımsızlığını ilan eder. Bu ülkeleri 1992'de Bosna Hersek takip eder. ABD ve Avrupa Birliği, Bosna Hersek'in bağımsızlığını tanımıştır. Ancak bölgede yaşayan Sırlar, bu bağımsızlık ilanını tanımamışlar ve kararın geri çekilmesini istemişlerdir. Bosnalıların lideri İzzetbegoviç'in bu talebi reedetmesiyle Sırlar, "Büyük Sırbistan" yaratma amacıyla savaş ilan ederler. Söz konusu savaş yaklaşık dört sene sürmüş ve tarihte bir katliam olarak yerini almıştır (Ertuğrul, 2011, s. 147).

1991 yılında Yugoslavya'da yaşanan acılar, başka yerlerdeki büyük olaylar sebebiyle nispeten gözden kaçır. O dönemde Berlin Duvarı yıkılmış, Almanya birleşmiştir; Orta Avrupa'da komünizm ölmüştür ya da can çekilmektedir; Sovyetler Birliği de on beş bağımsız devlete bölünmüştür. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından uzun yıllar boyunca otoriter lider Tito tarafından komünist rejimle yönetilen Yugoslavya da bu değişimlerden payını alır. Tito, birçok otokratik lider gibi yerine güçlü bir halef de bırakmamıştır. Bu sebeple 1980'de Tito'nun ölümüyle ülkede Komünist Parti zayıflar. Giderek etkinliği azalan merkezi cumhurbaşkanlığı görevi, altı yarı özerk cumhuriyet arasında senede bir yapılan rotasyonlarla el değiştirmeye başlar. Çok uluslu bir devlet olan Yugoslavya, SSCB'nin dağılmasının ardından bu yarı özerk cumhuriyetler arasında çatışmalara sahne olur. Bu çatışmaların arasındaki en kanlı ve şiddetli savaş Bosnalılar ile Sırlar arasında yaşanmıştır. Önceleri yerel düzeyde yaşanan savaş daha sonra Bosna'nın tamamını sarar. "Avrupa'nın arka bahçesinde" yaşanan bu büyük

trajedi, Sırp lar yüzünden İngilizce'ye "etnik temizlik" şeklinde çirkin bir terimin girmesine sebep olmuştur. Bunun anlamı insanların kökenlerine göre katledilmesi ve evlerinden uzaklaştırılması demektir. Sırp lar, bu nefretlerini özellikle Müslümanlara ve Hırvatlara yöneltir. 1992'de bölgeye Birleşmiş Milletler'in barış gücünün girmesi de durumun sonlanmasına fayda edememiştir (Holbrooke, 1999, s. 45-55).

Sırbistan-Bosna savaşında en şiddetli çatışmalar Saraybosna'da gerçekleşir, dünya tarihine katliam olarak geçen olaylar bu çevrede vuku bulur. Saraybosna kuşatmasının sonlanmasıyla savaş da sona ermiştir. Ancak bu vahşi savaşın Balkan tarihinde derin yaralar bıraktığı söylenebilir.

Çağdaş Yunan tarihi, demokrasinin sürekli sekteye uğradığı, siyasi istikrarsızlıklarla dolu bir tarihtir. Ülkenin bağımsızlığını kazanmasından itibaren sürekli olarak dış güçler tarafından yönlendirilen Yunan siyaseti, karışıklıklardan ve krizlerden yakasını kurtaramaz. Yirminci yüzyılın başında ortaya çıkan *Megali İdea* fikri, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Anadolu'da yaşanan yenilgi sonrası etkisini kaybetmiş, ülke bu bunalımı uzun süre atlattamamıştır. Yönetim, sürekli olarak monarşi ve demokrasi arasında gidip gelir, bunların yanında askeri darbelerle kurulan diktatörlük dönemleri yaşanır. Ülke, İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte başlayan ve savaştan sonra da devam eden iç savaşın etkisini ise uzun süre üzerinden atamaz. Ancak yirminci yüzyılın son çeyreğinde nispeten daha istikrarlı ve demokratik yönetim kendini gösterebilmiştir. Çalışmada ele alınan Yunan yönetmen Angelopoulos'un filmleri de, bu karmaşık siyasi krizler döneminin etkilerini büyük ölçüde taşımaktadır.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Angelopoulos Sineması ve Mitik Çözümler

4.1.1. Angelopoulos sineması

Angelopoulos, Avrupa sinemasını temsil eden birçok *auteur* arasında yerini almış ve adından söz ettirmiş bir yönetmendir. Sinemaya yeni bir bakış getirmiş olan Fransız Yeni Dalga'nın ortaya çıktığı yıllarda Paris'te eğitim alan Angelopoulos'un, kendi sinemasını oluştururken bu modern sinema akımlarından etkilendiği görülmektedir. Onun sinema anlayışı yalnızca Fransız Yeni Dalga'nın etkilerini değil, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin de izlerini taşımaktadır. Aynı zamanda kendi ülkesinin içinde bulunduğu tarihsel konjonktüre bakışının, Yunan kültürünün harman edildiği filmlerinde kendini gösterdiği söylenebilir.

1935'te Atina'da doğan Angelopoulos, İkinci Dünya Savaşı çocuğudur; siyasi karışıklıklar, diktatörlükler ve savaşa birlikte başlayıp savaştan çok sonraları sonlanan bir iç savaşa sürekli sarsılan bir ülkede büyümüştür. Bu anılarından pek çoğu zamanla filmlerine de yansımaktadır. Özellikle de, bir gün sebepsiz yere tutuklanıp sürgüne gönderilen ve öldüğü sanılırken yıllar sonra aniden ortaya çıkan babası, filmlerinde dikkat çekici bir figür olarak yerini alır (Fainaru, 2006, s. ix).

Bordwell, Angelopoulos'un neredeyse hiç postmodern olmayan, modernist bir yönetmen olduğunu söylemektedir. Bunun nedeni olarak, filmlerinin bir araya getirildiği yolları ve amaçladıkları etkileri gösterir. Yönetmenin özgeçmişi, ikinci nesil bir savaş sonrası "*Euromodernist*"ten beklenen yolu oldukça düzgün bir biçimde kapladığını kanıtlar niteliktedir. 1961 ve 1964 yılları arasında Paris'teki IDHEC sinema okulundan eğitim almıştır. Her ne kadar okuldan atılmış olsa da, o dönemdeki birçok genç yönetmen gibi, Welles ve Mizoguchi benzeri '*auteur*'lerin ve suç filmleriyle müzikaller gibi Hollywood türlerinin etkisi altında kalmıştır. İlk uzun metrajlı filmi *Reconstruction*'ın (1970) gösterdiği üzere; Resnais, Godard, Fellini, Rossellini, Pasolini ve diğerlerinden on yıl boyunca gördüğü filmler ve onların denemelerinin yarısı kadar olan deneyimine büyük oranda borçludur. Bu filmde, 1950'lerden beri Avrupa sanat sinemasının anlatı şablonunu yeniden canlandırmış; polis soruşturmaları ve plan sekanslarla kurduğu *flashbackler* (geri dönüşler), yönetmene zamanı ve bakış açısını birleştirme şansı vermiştir (1997, s. 11).

Angelopoulos, tarihin içindeki tarihi olaylardan etkilenen ve bunların hem nesnesi hem de öznesi olan insanların yaşamlarını ve arayışlarını anlatarak Yunan kültürünü ve

belleğini canlı tutar. Tarihle hesaplaşırken ya da tarihsel olanın insanların hayatlarını nasıl etkilediğini anlatırken, filmde filmde biri diğerinin önüne geçebilmektedir. Onun sinemasındaki büyük anlatılar şiirle, müzikle ve mitsel anlatılarla buluşur. Sinemasının tekniği ve ideolojisi, yalnızca mitlerin değil tarihin de karşıt bir anlatımına olanak verir. Her dönem politik olan ve çağının aydın kimliğine sahip olan yönetmen, resmi ve konvansiyonel anlatılara karşı filmler çekmiştir. İki farklı döneme ayrılan Angelopoulos'un sineması, Kitara'ya Yolculuk'tan önceki filmlerinde "politik modernizmin" gereklerini yerine getirir. Bu dönemde gruplar üzerine yoğunlaşan yönetmen, sahneleme ve çekim teknikleriyle özdeşleşmeyi engelleyerek, belirli anlarda büyük tarihsel güçlerin ilerleyişinin dikkate alınmasını sağlamaktadır. Daha sonraki filmlerinde ise, bireylere ve onların öykülerine yoğunlaşır, bireylerin yaşadığı çıkmazları ve krizleri konu edinir. Söz konusu ikinci döneminde, Angelopoulos'un sineması; Mastroianni ve Keitel gibi yıldız oyunculara, hareketin dışında gerçekleşen müziğe ve kendi bilincinde olan izleyicilere dayanır (Genç, 2012, s. 97-98).

Angelopoulos'un sineması, her ne kadar iki ayrı döneme ayrılrsa da, hem tarihsel ve toplumsal, büyük anlatıların odağında olduğu ilk döneminde hem de bireysel öykülerin anlatıldığı ikinci döneminde modern sinema çizgisinden şaşmadığı söylenebilir. Onun filmleri, Godard ve Fransız Yeni Dalga'yı da oldukça etkileyen Brechtyen yapıya uygundur. Bireysel öykülere dönüş yapması, filmlerindeki özdeşleşmeyi kırmasına engel olmamıştır. Dolayısıyla özdeşleşmeye karşı duruşunun ikinci döneminde de değişmediği görülebilmektedir.

Yönetmenin Paris'te bulunduğu sırada kişisel vizyonunun ayrılmaz bir parçası haline gelen Brecht etkisi, yaptığı her filmde belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır. Angelopoulos'un kendisi de verdiği bir röportajda, *The Hunters* filminden bir kareyle alakalı olarak, filmlerindeki Brecht etkisine dair şunları söyler:

"Sözünü edilen sahne iki kişinin seviştiği, masa çevresinde oturan bir grubun yemek yediği, Amerikalı kadının içeri girip herkese dilediğini almayı teklif ettiği ve politikacının soyunduğu uzun bir sahne çekimidir. Kamera birinden diğerine geçerken tek bir merkezi durumun ayrı cephelerini açıklarız, aynı zamanda seyircinin bu cephelerden herhangi biriyle özdeşleşmesine imkân tanımıyoruz. Böylece bir durumu ortadan kaldırırken bir diğerini çoğaltırız. Brecht'in yabancılaşma derken kastettiği buydu (Akt.) (Fainaru, 2006, s. x-xi)."

Filmleri, Brechtyen düşüncedeki yabancılaşmayı kurmasının yanında, klasik anlatıyı da reddeden bir yapıya sahiptir. Özellikle Angelopoulos ile özdeşleşen plan

sekans kullanımıyla; klasik anlatıdaki geri-dönüş yöntemi olan *flashback* yerine sahne içinde zamanı geri ya da ileri götürerek, klasik olmayan bir anlatı yapısı kurmasının, yönetmene modernist etiketini yapıştırdığı söylenebilir. Ergülen de benzer şekilde Angelopoulos'un; hayatın daha iyi yansıdığı uzun plan sekanslar kullanması ve yabancılaşma ögesiyle oluşturduğu Brecht'çi tarzıyla, klasik hikâyelemenin anlatım kalıplarını kırdığını ve metaforlarla beslendiğini belirtir (2012, s. 9). Sinemada ve edebiyattaki modernist tekniklerin çoğunu kullanmasıyla tanınan yönetmen, sadece 'Angelopoulion' olarak adlandırılabilir özel bir harmoni şekillendirmiştir (Georgakas, 1997, s. 38). Bu harmoninin, Angelopoulos'u *auteur* yapan, özellikle uzun plan sekans kullanımıyla oluştuğu söylenebilir.

Angelopoulos'un klasik Hollywood anlatısına dayalı film yapımına yaklaşımı sadece şüpheli değildir, aynı zamanda onun filmleri geleneksel senaryo formatlarıyla ya da özellikleriyle de benzerlik göstermez. Aksine, diğer birçok Avrupalı yönetmen gibi, öykülerini basitçe diyaloglar ekleyerek anlatmaktadır (Horton, 1997, s. 105). Angelopoulos, Aristotelesçi klasik anlatıyı temel alan Hollywood'un dramatik yapısına karşı bir tutuma sahip olmasına rağmen, filmlerinde oluşturduğu yapının Yunan Mitolojisi'ne dayandığı da görülmektedir. Modern sinema tekniklerinden ayrılmaz, ancak klasik anlatının ortaya çıkmasında özel bir öneme sahip olan mitleri de tümünden reddetmemektedir. Kendi kültüründen ve mitolojisinden etkilerin, filmlerinde bulunduğunu söylemek mümkündür.

Film yapıcılığını değiştirmeye yönelik büyük teknolojik gelişmeler bağlamında Angelopoulos'un filmleri, bir tür yaratıcı iyimserlik ve "mitopoetik" deneyler çağını yeniden canlandıran hümanist anıtları temsil etmektedir. Dijital teknoloji, filmlerin üretimi ve alımı için tamamen farklı koşullar yaratmıştır. Bununla birlikte Angelopoulos; Abbas Kiarostami, hatta Martin Scorsese gibi, çağdaş ilişkilerini keşfetmek için bilinçli bir kaygıyla, temel mitleri ve büyük anlatıları kullanma geleneğini sürdürmüştür (Karalis, 2006, s. 253).

Filmlerinin çoğunun temel dramatik yapısı Yunan Mitolojisi'ne, özellikle Odysseus'a dayanmaktadır. Büyük İskender filmi üzerine verdiği bir röportajında Angelopoulos, mitolojiyi halka indirmeye çalıştığını belirtir. Odysseia dışında, klasik Yunan trajedisinin büyük bir kısmının temeli olan Atrides (Elektra) efsanesine de sıkça başvurmuştur. Örneğin *Kitara'ya Yolculuk*, aslında Odysseus ve Penelope'nin öyküsüdür. Atrides efsanesi ise, Angelopoulos'un kendi ifadesiyle "1939 ile 1952 yılları

arasındaki dönemde gözlemleyebileceği bir toplumsal birim seçeneği verdiği için” Kumpanya filminde kullanılmıştır. Filmlerinde kullandığı bu gibi mitlere atıflar açıkça ortadadır ancak asla zorlanmamıştır. Kumpanya’da Atrides efsanesinden kullanılan tek isim, oğlun adı olan Orestes’tir. Angelopoulos, bu filmdeki Atrides efsanesi bağına açıklarken, diğer karakterlerin motivasyonlarının, ortam gereğince farklı olduğunu söyler. Tarihin onları etkiler ve değiştirir. Efsane, yönetmenin, karakterlerin hareket ettiği tarihsel alanı daha kesin biçimde tanımlamasına olanak sağlamıştır (Fainaru, 2006, s. xvi).

Horton’un belirttiği üzere, Angelopoulos’un Yunan mitleri ve kültürü ile Yunanistan’ın geçmişinin yankılarına; klasik, Bizans ve ötesine derin bir hayranlığı vardır. Odysseus’un efsaneleri, onun gezileri ve Agamemnon ile onun trajik eve dönüş efsanesi Angelopoulos’un filmlerinde en çok kullanılan iki motiftir. Örneğin, "oyuncular", Kumpanya’da; Agamemnon, Klytimestra, Orestes ve Elektra gibi Orestes döngüsündeki karakterlerin isimlerini taşır. Kitara’ya Yolculuk’ta ise iç savaşın ardından sürgüne giden, otuz beş yıldan beri Rusya’da yaşayan eski Yunan komünist Spyros, Odysseus gibi sonunda evine döner. Angelopoulos, filmlerinde Yunan tarihinin ve mitlerinin, karakterler için bir yapı olduğunu, ancak daha sıklıkla kültürel/tarihsel bir bağlantının, gücün, sürekliliğin yokluğuna işaret ettiğini düşündürmektedir (1997, s. 9-10). Filmin geçtiği 1984’ten otuz beş sene önce, ülkenin uzun yıllar yaralarını sarmakta zorlandığı iç savaş sona ermiş, ülkedeki komünist güçlerin büyük çoğunluğu ya tutuklanmış ya da sürgüne gönderilmiştir. Spyros karakteri, sürgüne gitmek durumunda kalmış bir komünisttir.

“Yunan geleneğinde Ulysses’ten beri gelen bu yola çıkış ve geri dönüş teması Angelopoulos sinemasına da damgasını vurmuştur (Parman, 2013, s. 38)”. Yunan Mitolojisi’nde Odysseia destanı, hem en uzun destan olmasıyla hem de içerdiği “eve dönüş” temasıyla özel bir öneme sahiptir. Bu destanın yapısı ve öyküsü, Yunanistan sınırlarını aşmış, evrensel bir üne kavuşmuştur ve birçok sanatçının esin kaynağı olmayı başarmıştır. Bu yüzden, Angelopoulos sinemasının da büyük ölçüde “eve dönüş” teması üzerine kurulu olması tesadüf değildir. Kimi filmlerinde bu destanı, “*Anti-Odyssey*” denilebilecek biçimde, modern sinemanın gerektirdiği üzere karşıt bir anlatımla sunsa da, sonuç olarak bu temadan beslenmeyi sürdürdüğü görülmektedir. Modern tekniklerle örülü filmlerinin şiirsel ve varoluşçu yapısının, Angelopoulos’u “modern bir şair”

yaptığı söylenebilir. “Angelopoulos, Barthelemy Amengual’ın dediği gibi bir tarih, bir zaman şairidir, tıpkı Homeros gibi (Parman, 2013, s. 47)”.

“Bir evden, yuvadan İthaka’dan ayrılmak ve geri dönmek... Güncel ya da geçmiş, soyut ya da somut sınırlar üzerine düşündürmek, göçler ve insanoğlunun tarihle şekillenen yolculukları. Rastgele değil bir amacı olan; daha iyi hayatlara kavuşmak, buluşmak için yapılan yolculuklar, yitirilmiş olanın ardına düşülen yolculuklar... Tarihsel bağlamda toplumsal olaylar ve kişisel tarihlerin birlikte anlatımı. Kumpanya’da bir grup oyuncunun Yunanistan taşrasında ve ülke tarihindeki yolculuğu. Bir öğretmen olan Arıcı’nın evinden ayrılışı. Kitara’ya Yolculuk’ta 1940’larda ülkesinden ayrılmış bir babanın geri dönüş yolculuğu. Yönetmen oğlunun filme çektiği, geldiği toprakların satıldığı, ne geldiği yere ne de ayrıldığı yere ait olan bir adamın, bir tarihin filmi. Arayışın peşinde yapılan yolculuklarda, göçlerde karşılaşılan sınırlar. Hiçbir sınıra ait olmayan karakterler. Sınırları aşan karakterler. Bir kavram olarak sınırsızlığı hissettiren filmler... (Genç, 2012, s. 99)”.

Sonuç olarak, Angelopoulos’un mitleri ve Brechtien anlatıyı bir araya getirmesinin, kendi *auteur* yanını ortaya koyduğu söylenebilir. O, bir yandan kendi kültürünü ve köklerini unutmadan, karakterlerini ve onların arasındaki ilişkileri mitlerle tanımlarken; diğer yandan Brecht’in epik tiyatro kuramında ortaya koyduğu gibi tarihselin ve güncelin izleyiciye düşündürülmesini sağlayacak olan yabancılaşma unsurlarıyla filmlerini oluşturmuştur. İki döneme ayrılan sinema yolculuğunda, özellikle ikinci döneminde bireysel öykülere yönelmiş ve “mitolojiyi halka indirme” çabasını ortaya koymuştur. Yunanistan’ın ve Balkanların yakın tarihini izleyiciye anımsatmak için ise, yabancılaşma efektleri kullanarak filmlerinin tarihsel bağlamını oluşturan bir yönetmen olmuştur.

4.1.2. Örnek filmlerde mitik çözümler

4.1.2.1. *The Travelling Players* (Kumpanya, 1975)

4.1.2.1.1. *Filmin özeti*

Film, bir grup gezgin oyuncunun, Çoban Golfo isimli dramayı sahneleyerek Yunanistan’da gerçekleştirdikleri yolculukları konu edinmektedir. Filmin geçtiği tarihsel bağlam, 1939 ile 1952 yılları arasında Yunanistan’ın içinde bulunduğu iç karışıklıkların olduğu bir dönemi kapsamaktadır. Oyuncular, böyle bir ortamda oyunlarını sahnelemek için gittikleri kasabaları, kendi aralarındaki ilişkiler ve siyasi görüşler ekseninde etkilemektedirler. Söz konusu tarihsel süreçte, Yunanistan’ın içinde bulunduğu durum oldukça bölünmüş bir görüntü sergilemektedir. Son yıllarını yaşayan

Metaxas'ın faşist diktatörlüğü, İtalyanlara karşı verilen savaş, Nazi işgali, kurtuluş mücadelesi, sağ ve sol siyasi kanatlar arasındaki iç savaş ve son olarak İngiliz ve Amerikan müdahalesindeki Yunan politikasının etkilediği oldukça karmaşık bir ortam bulunmaktadır.

Böyle bir ortamda yolculuk eden oyuncular ise, bir yandan ihanetle ve kiskanıklıkla örülü kendi dramalarını yaşarlar. Onların aralarındaki ilişkiler, Yunan Mitolojisi'nde Atreus hanesi olarak bilinen ailenin yaşadığı trajedinin bir temsilidir ve bu efsaneyi konu edinen “Elektra” isimli tragedyanın bir nevi uyarlaması niteliğindedir. Oyunculardan biri Agamemnon'u temsilen, İtalyanlara karşı savaşmış ve Almanlara karşı direnişe katılmış bir mültecidir. Oyuncuların arasına katıldığındaysa, karısı ve onun aşığı Aigisthos tarafından ihanete uğrayarak ölümüne sebebiyet verilir. Oğlu Orestes ise solcuların direnişine katılmıştır. Ardından dönüp, kız kardeşi Elektra'nın da yardımıyla annesi ve Aigisthos'u öldürerek babasının öcünü alır. Oyuncu grubu içinde yer alan Pylades ise, Orestes'in yakın arkadaşıdır ve solculara Elektra ile birlikte yardım etmektedir. Bu ikili, Orestes yakalanıp idam edildikten sonra tekrar bir grup oluşturup, kasaba kasaba dolaşarak sahneledikleri oyunu tekrar canlandırmak için çalışırlar.

4.1.2.1.2. Filmdeki mitik unsurlar ve geçirdikleri dönüşümler

Filmin merkezindeki öykünün Atreusoğulları efsanesine ve Elektra tragedyasına dayandığı görülmektedir. Bunun yanında filmin anlatısının eksenine, Yunanistan'ın ulusal yakın tarihi de dâhil edilmiştir. Filmdeki gezgin oyuncuların içinde buldukları tarihsel bağlam Yunanistan'ın en buhranlı dönemlerinden biridir ve sürekli güç dengelerinin değiştiği görülür. Her ne kadar filmin tarihsel bağlamı kuvvetli öykü anlatılsa ya da film mitik bir efsaneyi temele alan bir anlatı sunsa da, karakterlerin bireysel öykülerine odaklanılmıştır. Epik veya yüksek perdeden anlatılan bir öykü söz konusu değildir. Bu da filmin mitik atmosfer oluşturmada eksik kaldığını düşündürebilir. Ancak Angelopoulos'un kendi ifadesiyle o, “mitolojiyi yükseklerden halka indirmeyi” amaçlamıştır (1980-1981, s. 33).

Filmin açılışında, Çoban Golfo isimli tiyatro oyununun duyurusu, bir tiyatro sahnesinde perdenin önünde gerçekleştirilir ve izleyiciye bir “oyun” izleyeceği söylenir. Burada filmin izleyicisi, tiyatrodaki seyirci yerine koyulmuştur ve izleyici, oyunun öne çıkarılması yoluyla bir izlekte yer aldığının farkına vardırılmak istenmiştir. Ardından tiyatro oyunu sahnede gösterilmeden, oyuncuların film içinde genel planla alınan

sahnelerinde kameraya bakması yardımıyla, film izleyicisi ile aradaki duvar da kırılmış ve yabancılaşmaları sağlanmıştır. Daha sonra, gezgin oyuncu grubunun lokantada yemek yedikleri sahnede gerçekleşen şarkı atışması ise, Yunan kültürünün ve mitolojisinin etkilerini hissettirdiği bir bölüm olarak öne çıkmaktadır. Farklı siyasi görüşlerin ilkelerini temsil eden şarkılar ve marşlar, Yunan Mitolojisi'nde de sıkça rastlanan müzikle anlatımların yapılmasını ve yarışılmasını hatırlatır niteliktedir. Ayrıca bu sahne müzikal özelliğiyle bir tiyatro oyununu, belki bir tragedyayı canlandırır görüntüsüyle seyirciye, filmin başında duyurulan ancak gösterilmeyen oyunun, izlenen film olduğunu hissettirmektedir.

Oyuncuların otele geldikleri sahnede, balkonda yan yana durup avluya ve dolayısıyla kameraya bakmalarının ardından, avluda filmin başında duyurusunu yaptıkları Golfo oyununun provasını yaptıkları görülmektedir. Burada Çoban Golfo'ya "güvercinlerin en güzeli" diye hitap edilmesi, Golfo'nun tanrıça Aphrodite'yi temsil ettiğini göstermektedir. Güvercinle özdeşleştirilen Aphrodite; güzelliğin, şehvetin ve sevişmenin simgesidir. Savaş tanrısı Ares ile yaşadığı yasak ilişkiyle tanınır. Filmdeki söz konusu oyunun provasında da bulunduğu erkeğe, birilerinin kendilerini göreceğinden korktuğunu söylemesi, oyundaki karakterin de gizlemesi gereken bir ilişkisi olduğunu göstermektedir. Ardından sahnenin provası, oyuncuların lideri olduğunu hissettiren ve filmde Agamemnon'u temsil eden karakter tarafından bölünür. Sahnenin, bir yönetmen gibi provanın ortasında kesintiye uğratılması ise, Golfo oyunu üzerinden filmin şeffaflaşmasını ve öne çıkmasını sağlayan bir eylemdir.

Filmde, oyuncuların yaşadıklarının Elektra tragedyasına dayandığını gösteren ilk sahne, Elektra'yı temsil eden oyuncunun annesini, Aigisthos ile sevişirken gördüğü ve bunun için ağladığı sahnedir. Annesi Klytimestra'nın, babasını aldattığını gören karakterin, tragedyada da anlatılan, annesine olan nefreti bu sahnede ortaya çıkmaktadır. Ardından otele kardeşi Orestes gelir. Orestes filmde direnişçi bir askerdir ve ailesinden uzaktadır. İlk olarak anne ve babasını ziyaret eder, ancak annesinin ihanetinden henüz haberi yoktur. Ardından kız kardeşi Elektra ile karşılaşır ve uzun uzun sarılırlar. Tragedyada olduğu gibi bu iki kardeş birbirine oldukça bağlıdır. Ayrıca Orestes, filmde ismi geçen tek karakterdir. Bu yüzden, oyuncular arasındaki Elektra tragedyasının merkezindeki Atreus ailesinin ilişkilerini en net temsil eden karakter olduğu söylenebilir. Yunan Mitolojisi'nde önemli bir yere sahip olan söz konusu efsanenin, modern bir anlatıya uyarlanmasını sağlayan temel bir karakter olduğu için Orestes'in

isminin filmde açığa vurulduğu söylenebilir. Zira Angelopoulos'un kendisi de Orestes'in isminin kullanılmasıyla ilgili olarak şunları söyler:

“Filmde adı geçen bir tek Orestes vardır ki, o da benim gözümde bir karakteri aşan bir kavramdır: pek çok kişinin hayalini kurduğu ‘devrim’ kavramı. Karakterlerinin çoğunun ona olan sevgileri, devrimin ideal fikrine olan özlemlerini temsil etmektedir. Orestes, kendine ve hedeflerine sadık kalan ve onlar uğruna ölmeye hazır tek kişidir (1974, s. 20)”.

Orestes ile Elektra'nın buluşmasından sonra, Orestes ve yoldaşlarının göl kenarında, Yunanistan'ın içinde bulunduğu siyasi atmosferi tartıştıkları sahne gelmektedir. Bu sahnenin geçtiği yıl 1939'dur. Orestes'in arkadaşı olan Pylades, oyuncuların yoldaşı ve bir faşist işbirlikçisi olan Aigisthos tarafından ihanete uğramıştır. Fakat, antik bir trajedideki gibi tutkulu konuşmalar ve geleneksel sinemadaki gibi sözlü atışmalarda ya da diyaloglarda inanç yoktur. Sadece ses, zaman zaman rüzgârın sesi vardır ve ardından sessizlik gelir (Horton, 1997, s. 104).

Çoban Golfo oyununun sahnelendiği ilk sekansta, provadaki diyaloglardan sonrası da görülmektedir. Burada, Aprodite'yi temsil eden Golfo karakterinin gizli aşığı ona, bir kartalın gölgesinden korktuğunu söyler ve onların yalnızca tanrı tarafından görülebileceğini ekler. Kartal, Yunan Mitolojisi'nde baş tanrı Zeus'un simgesidir. Golfo'nun aşığı Tassos'un bunları söyleyerek, onların ilişkisinin hâlihazırda Zeus tarafından izlendiğini ve bilindiğini anlatmak istediği söylenebilir. Bu kısa mit temsilinin ardından, Tassos'un peşine düşen kişiler tarafından oyun bölünür ve oyunun seyircisi durumu anlamayarak, söz konusu eylemin de oyunun içerdiği bir anlatım olduğunu zanneder. Provada olduğu gibi oyuna tekrar dışarıdan müdahale gerçekleşmiş ve tiyatro seyircisiyle özdeşleşmiş olan film izleyicisi yabancılaşmıştır.

Oyunun yönetmeni konumundaki Agamemnon'u temsil eden karakterin, tren yolculuğu sırasında film izleyicisine, kameraya bakarak anlattığı öykü ise, kendisini Odysseus'u da temsil edecek biçimde anlattığı öyküdür (Görsel 4.1). Bu noktada Agamemnon, farklı bir temsiliyete bürünmüştür. Bu sahnede, mübadele yıllarında Türkiye'den Yunanistan'a yaptığı yolculuğu anlatmaktadır. Yunanistan kıyılarına vardığında kendisini bir çoban karşılamış, ona eski bir gömlek vermiştir. Anlatılan öykü Odysseus'un, ülkesi İthaka'ya vardığında bir çoban tarafından karşılanıp dilenci kılığına sokulduğu efsaneyi hatırlatmaktadır. Bu örnekte de görüldüğü üzere Angelopoulos, filminin ana anlatı yapısını Elektra tragedyasına dayandırmasının yanında, karakterlerini film boyunca farklı sahnelerde, farklı temsiliyetlere büründürmektedir. Modern sinemada tek anlatımın yerine çoklu anlatım tercih edilmektedir. Angelopoulos

sinemasında Yunan mitlerinin bu şekilde harmanlanarak sunulmasının, mitlerin modern sinemada geçirdiği dönüşümü açıklayan unsurlardan biri olduğu söylenebilir.



Görsel 4.1 *Filmde bir sahne - Agamemnon'un kameraya bakarak Odysseus öyküsü anlatması*

Agamemnon'un anlattığı Odysseus öyküsünden sonra, oyuncuların tekrar Golfo oyununu sahneledikleri bölüm gelmektedir. Bu sahnede, oyun tekrar yarıda kalır. Bu defa oyunun yarıda kalmasının sebebi ise, filmin geçtiği tarihsel dönemdeki iç savaşlar ve tiyatronun çevresindeki çatışma sesleri ve bombardımanlarla oyun bölünmüştür. Seyirciye izletilmeye çalışılan kurmaca oyun, daha önce de olduğu gibi filmin gerçekliği tarafından bozulmuştur. Modern sinemanın diğer özelliklerinden birisi de, kurmacaya karşı gerçeğin öne çıkarılmasıdır. Söz konusu sahnelerde de bu özelliğe paralel olarak, kurmaca anlatı yıkılmış ve gerçek ön plana çıkarılmıştır. Kurmacanın sürekli bozulması, aynı zamanda izleyicinin rahatsız olmasına da sebebiyet veren bir unsurdur.

Filmde, içinde bulunan gerçekliğin ve tarihi bağlamın ön plana çıkarılmasının ardından, Agamemnon askeri üniformalar içinde ailesine, orduya katılma isteğinin kabul edildiğini açıklar. Kızları her ne kadar bu duruma sevinmişse de, karısı Klytaimestra güler ve onunla alay eder. Bunun üzerine Agamemnon sinirlenir ve karısını tokatlar. Bu noktada Klytaimestra'nın, kocasının gönlünü almak için cazibesini kullandığı görülür. Sahnenin mitoloji bağlamında temsil ettiği şey, Zeus ile Hera arasındaki ilişki olarak okunabilmektedir. Hera, eline geçirdiği her fırsatta Zeus'u küçük düşürmek için uğraşmasıyla tanınır ve her seferinde de Zeus tarafından cezalandırılır. Ancak günün sonunda Hera, cinsel cazibesini kullanarak Zeus'u yatıştırmayı da başarır. Filmdeki bu sahnenin devamında ise Aigisthos'un Klytaimestra'nın odasına gelmesiyle,

filmin ana anlatısını oluşturan Elektra efsanesine geri dönülür ve Agamemnon'un aldatıldığı gerçeği daha da belirginleşir.

Filmde bu noktadan sonra zamanın akışının, düşünülenden hızlı olduğu anlaşılmaktadır. Zira ardından, Aigisthos'un ihaneti sahnesi gelir. Orduya katılan Agamemnon dönmüştür, Aigisthos'un ihbarıyla oyuncuların konakladığı tiyatroya baskın gerçekleştirilir. Oğlu Orestes'in de direnişçilerle birlikte savaştığı öğrenilmiştir. Aigisthos'un ihaneti sonrası Elektra, tiyatro sahnesinde Aigisthos'a saldırır ve nefretini kusar. Ardından da Agamemnon'un infaz sahnesi gelir. Agamemnon'un son sözü, "Ben İyonya'dan geliyorum, ya siz?" olmuştur. Bu sözleriyle Agamemnon'u temsil ettiği bir kez daha hatırlatılmıştır, zira efsanedeki Agamemnon Anadolu topraklarından, Troya'dan döndüğünde öldürülür. Agamemnon'un ölümüyle Aigisthos oyuncuların lideri konumuna gelmiştir; kendisine karşı olanları, özellikle de Elektra'yı yanlarından göndermek ister.

Ardından oyuncular yolculuklarına devam ederken, Nazi güçleri tarafından yakalanırlar ve infaz edilmek için alıkonurlar. İnfazın gerçekleşeceği sahnede Aigisthos öne çıkarak, kendisinin de onlardan olduğunu söyler ancak sözü dinlenmez ve infaz için tekrar yerine götürülür. İnfaz gerçekleşmeden bölgeye direnişçiler tarafından bir baskın yapılır ve oyuncularla birlikte işgal altındaki kale özgürlüğüne kavuşur (Görsel 4.2). Bu sahnenin, Yunan Mitolojisi'nde Odysseus'un kendi sarayına dilenci kılığında girerek yarışmalara katılması, fakat karısının ve krallığının diğer talipleri tarafından tanınmamasını temsil ettiği söylenebilir. Kurtuluşu sağlayan direniş kuvvetleri ise, Odysseus'u tanıyıp onunla işbirliği yaparak talipleri öldüren ve işgallerine son veren oğul Telemakhos'u temsil eder. Bu örnekte de anlatıdaki merkezi tragedyadan sapılarak, farklı efsanelerden birinin temsiliyetinin karşılığı, çoklu anlatımın bir diğer katmanı olarak işlenmiştir.



Görsel 4.2 *Filmde bir sahne - Oyuncuların Nazi güçlerinin elinden kurtarılması*

Kurtuluşun ardından, Sovyet destekçileriyle İngiliz destekçilerin bir araya geldiği görülmektedir. Birbirinden farklı fraksiyonlar Nazi güçlerine karşı, ortak bir amaç için bir araya gelmişlerdir. Her ne kadar toplanmaları sırasında öldürülenler olsa da, direniş güçleri Yunanistan'ın özgürlüğü için bir arada kalmaya devam ederler. Ardından oyuncuların çatışmaların ortasında kaldıkları ve saklandıkları sahneler gelir. Çatışmalar özgürlük güçleriyle Nazi kuvvetlerinin çatışmalarıdır ve iki grup da birbirine üstünlük sağlayamaz, sürekli ilerlemeler ve çekilmeler gerçekleşir. Burada temsil edilenin ise, farklı Yunan güçlerinin bir araya gelerek Troya'ya karşı verdikleri savaşın destanı olan İlyada olduğu söylenebilir. Bu destanda da Troya kuvvetleriyle Yunan kuvvetleri arasında sürekli ilerlemeler ve çekilmelerle dolu yıllar geçmektedir. Mitolojik temsil bağlamında çoklu anlatım bir kez daha kendini göstermiştir.

Filmdeki modern öğeler arasında sıkça kullanılan unsurlardan biri olan kurmacanın yıkılıp gerçekliğin kurulması; oyuncuların sahilde yaptıkları yolculuk sırasında İngiliz kuvvetleriyle karşılaştığı, onlara oyunlarını sergiledikleri ve oyunun içine seyircileri olan askerleri de kattıkları sahnede tekrar ortaya çıkar. Film içindeki kurmaca oyun devam ederken, askerlerden birinin vurulmasıyla gerçekliğe tekrar dönülür. Film seyircisi de kurmacanın bu bozunumuyla tekrar yabancılaşmıştır. Georgakas da filmde kurmaca ve gerçeğin, antiğin ve modernin bir araya gelişini analiz etmiştir. İngiliz bir subaya, sahilde yaptıkları müzikal gösteri sırasında subay bir keskin nişancı tarafından vurulur. Ona göre, tiyatrodan gerçekliğe tekrar geri dönüşü sağlayan bu hareket, Kumpanya'nın ayırıcı özelliğidir. Georgakas'ın belirttiği üzere, 80 planın her biri, bizi düşüncenin birçok aşamasına götürür. İroni ve parodi, doğalcılık ve

trajediyle çekişir. Biz hem antiğiz hem de modern. Biz on dokuzuncu yüzyıl fantezilerinin çocuklarıyız. Hayatlarımızın günleri ve efsanelerin zamanları harmanlanır (1997, s. 37).

Kurmaca ile gerçeğin iç içe geçtiği bu sahnenin ardından, Orestes'in Elektra ile buluşması gerçekleşir. Elektra, olanları kardeşine anlatmıştır. Ona yardım eder ve babalarının ölümüne sebebiyet veren Aigisthos'tan intikam alması için yönlendirir. Orestes'in yanında, direniş kuvvetlerinden ve oyuncu grubundan arkadaşı Pylades de vardır. Tıpkı Elektra tragedyasında olduğu gibi bu üçlü Aigisthos'un öldürülmesinde rol oynarlar. Söz konusu intikam, Çoban Golfo oyunu sahnelenirken gerçekleşir. Orestes, sahneye girerek Aigisthos'a silahını doğrultur. Silahı ateşlediği sırada araya giren annesini vurur. Daha sonra kaçmaya çalışan Aigisthos'u da öldürür (Görsel 4.3).



Görsel 4.3 *Filmden bir sahne – Orestes'in İntikamı*

Tiyatrodaki seyirciler ise oyunun gereği olarak düşündükleri sahneyi alkışlarlar ve perde kapanır. Tragedyadaki doruk noktası olan intikam sahnesi, film içindeki gerçekliği de bulanıklaştıracak biçimde çekilmiştir. Kurmaca ve gerçek yine iç içe yaşanmıştır.

Anne ve Aigisthos'un ölümünden sonra, Elektra beklediği intikam alındığı için oldukça mutluken, kardeşi Orestes'in yerini öğrenmek için kaçırlır. Bu sekansın çekiminin ise, Angelopoulos'un modern bir sinemacı olduğunu daha net biçimde gözler önüne serdiği söylenebilir. Elektra'yı kaçırp sorgulamak için gelenleri gösteren kamera, onların binaya girmesinin ardından sabit bir biçimde kalır ve yalnızca girişi gösterir. Bu sırada yalnızca itişmeler ve patırtılar duyulur. Angelopoulos bu planda, kadrajın konusu olan olayı göstermemiştir. Yönetmenin filmlerinde, kimi zaman uzun planlar için hareketsiz kamera kullanılır. Farklı objeler ve karakterler sınırlı görüş alanına girerler, nadiren düzgün çerçevelenirler ve görüntüde tutarlı sekanslar nadiren tamamlanır. Tıpkı

büyük bir savaşa katılan bir askerin, çatışmanın yalnızca küçük bir alanını direkt görebilmesi gibi, izleyici de görülmeyen olaylar ve duyulmayan seslerin farkındadır; bu olaylar ve sesler bazen yakında hissedilirken, bazen de uzak bir mesafededir (Georgakas, 1997, s. 32-33).

Elektra'nın kaçırılmasının ardından, yüzü maskeli kişilerce Orestes hakkında sorgulandığı ve tecavüze uğradığı sahne gelir. Daha sonra ise Elektra, bir su kanalının kenarında baygın halde görülür. Karakter uyandıktan sonra, kameraya doğru yaklaşır ve kameraya bakarak ülkenin siyasi durumunu, iç savaşı ve kendilerinin yaşadıklarını anlatır. Bu sahnede modern öğeler oldukça güçlüdür. Dördüncü duvarın yıkılmasıyla izleyici filme yabancılaşmış, bir film izlediğinin farkına vardırılmıştır. Aynı zamanda anlatılan öykü de Yunanistan'ın yakın tarihinin siyasi olaylarını kapsadığı için, gerçeklik daha net biçimde öne çıkarılmıştır. Elektra'nın anlattığı öykü, filmde daha önceki sahnelerde de gösterilmiş olaylardır, dolayısıyla filmin saydamlığının silindiği ve filmin film olarak öne çıkmasının sağlandığı da görülmektedir.

Filmde, özgürlükçü Yunanlılar ile İngiliz himayesini savunanlar arasında bir restoranda şarkı atışması sahnesi yer almaktadır. Elektra'nın anlattığı öyküden sonra, iki farklı ve zıt görüşteki insanlar arasında şarkılar ve marşlarla gerçekleşen atışma, iki görüşün de ilkelerini temsil etmektedir. Şarkılı atışmalar, Yunan Mitolojisi'nde ve kültüründe karşılaşılan bir unsurdur ve Angelopoulos da filmin tarihsel bağlamında, içinde bulunan siyasi koşullara paralel olarak farklı ilkeleri bu sahnedeki şarkı ve marşlarla, bir müzikal şekilde ortaya koymuştur. Filmin genelinde de müzik, modern sinemanın özelliklerine uygun biçimde kullanılmıştır. Enstrümanlarla ve şarkılarla sahnenin bağlamı içinde karşılaşılmaktadır ve filmde izleyicinin duygusal katılımını ve özdeşleşmesini sağlayacak türden, doğal olmayan müzik kullanımına rastlanmaz.

Söz konusu müzikal sahneden sonra, mitolojiye atıf yapılan bir diğer sahne ise, Orestes'in yoldaşlarından birinin İngiliz kuvvetlerinin ve “kralcıların” işkence ve baskılarını anlattığı sahnedir. Komünist görüşteki Yunan direnişçilerine İngilizler, komünist deklarasyona karşı belgeler imzalatmaya çalışmışlardır. Bunun için komünist isyancılara yaptıkları işkenceler arasında, bir kayayı tepenin başına çıkarttırıp tekrar indirdikleri bölüm dikkati çekmektedir. Yunan Mitolojisi'nde tanrılara kafa tutan ve kurnazlıklarıyla onları kandıran Sisyphos'a Tartaros'ta verilen ceza da, bir kayayı sonsuza kadar bir tepenin zirvesine taşımasıdır. Mitte Sisyphos, bu cezaya, tanrılara karşı geldiği ve insanlığı onlardan daha üstün tuttuğu için çarptırılmıştır. Eşitliği ve

emeği savunan komünist güçler de, İngiliz himayesini temsil eden “kralcılar” tarafından bu cezaya layık görülür ki, onlar da krala ve onun üstünlüğüne karşı çıkmışlardır. Ayrıca sahnedeki bu öykü, tıpkı Agamemnon’un ve Elektra’nın yaptığı gibi doğrudan izleyiciye, kameraya bakılarak anlatılmış ve dolayısıyla modern bir öge olarak tekrar filmin öne çıkması sağlanmıştır.

Filmin son bölümünde, tecritte tutulduğu öğrenilen Orestes’in öldüğü haberi gelmiştir. Elektra, cenazesini almak için kardeşinin bulunduğu hapisaneye gider. Burada onun cansız bedeniyle yüzleşen Elektra, kardeşine “Tassos” diye hitap etmektedir. Ona, gezgin oyuncu grubunun sahnelediği Çoban Golfo oyunundaki başrollerden olan Tassos diyerek hitap etmesiyle, tekrar filmin içindeki kurmaca ile gerçekliğin iç içe geçtiği görülmektedir. Bu sahne de, filmi modern kılan sahnelerden biri olmuştur. Ardından cenazesi alınan Orestes’in gömüldüğü sahne gelir. Cenaze defnedilirken, Elektra ile birlikte oyuncu grubunda yer alanlar, bir gösterinin sonunu temsil eder biçimde Orestes’i alkışlarlar. Filmdeki gerçeğin ve kurmacanın sonunu bu sahnenin temsil ettiği söylenebilir. Film kendisi de, kurmaca olan tiyatro da Orestes’in ölümüyle sona ermiştir.

Filmin sonunu temsil eden bu sahneden sonra, oyuncular Golfo oyununu tekrar sahnelerler ve filmin açılışındaki, oyuncu grubunun genel planda kameraya baktıkları ve yolculuklarına başladıkları 1939 yılındaki sahne tekrarlanır. Anlatı, bir daire çizerek başa dönmüştür. Böylece filmde anlatılan trajedilerin ve siyasi iklimin sona ermediğinin ve yaşanmaya devam edeceğinin altı çizilir. Angelopoulos bu tercihiyle, kapalı bir son yerine modern sinemadaki açık uçlu son ögesini kullanmıştır (Görsel 4.4).



Görsel 4.4 *Kapanış sahnesi*

Film; tarih, mit ve estetiği içeren üç boyutlu bir meditasyonun düşüncesi olarak düşünülebilir. İzleyici, sürekli olarak duygusal katılım ve entelektüel analiz alternatiflerine davet edilir. Filmdeki karakterler tarihe tanıklık eder, tarihi deneyimler, hatta tarih oluşturmayı dener; ancak hayatları, aynı zamanda antik mitleri ve popüler melodramı da yansıtır. Oyuncuların büyük şahsiyetler olması, sıklıkla sahnede performans sergilemeleri ya da oyuna hazırlanmaları durumunun başlangıcında belirli bir entelektüel mesafe açığa çıkar. Bu oyuncular belirgin bir zaman periyodunda, et ve kandan oluşan bireyler olarak yaşar ve ölürlür. Ancak kaderleri, antik Atreus hanesinin efsanesiyle sert bir biçimde paraleldir. Onların yirminci yüzyıldaki sıradan hayatları, antik aristokratik bir atmosfer taşır. Bu “antik modernler”, on dokuzuncu yüzyıl Yunanistan’ına dayanan, karşılıksız bir aşk öyküsü olan Çoban Golfo isimli oyunu sahnelemeye çalışırlar. Fakat mitik dünyanın sahne arkasındaki yaşamlarına dadanması gibi, gerçek dünya da sahnedeki yaşamlarını istila eder (Georgakas, 1997, s. 32).

Horton’a göre Angelopoulos’un başarısı; filmdeki temel bir tema için diğer temaların harcanmaması, bunun sonucu olarak Yunanistan’ın durumunun ve gezgin oyuncular arasındaki her bir bireyin kendi dertlerinin, filmin ana temasının farkındalığını ortadan kaldırılmadan işleyebilmesidir (1986, s. 89). Antik mitler ve kavramlar, Yunanlılar tarafından Hıristiyanların İncili ya da Aydınlanmanın mantığı kadar kolayca evrenin doğasını açıklamak için kullanılmıştır. Çağdaş Yunanlıların atalarıyla olan bu bağlantısı, filmde anlatılan dönemin politik endişeleri gibi filmin sanatsal kavrayışının da merkezindeki bir temadır.

Sonuç olarak, filmin ana anlatısını Atreus efsanesi ve Elektra tragedyası oluştururken, çoklu anlatım tekniğiyle Yunan Mitolojisi’ndeki Odysseia ve Sisypheos mitlerinin de temsil edildiği görülmüştür. Aynı zamanda, filmin içindeki kurmaca unsur olarak Golfo isimli oyun da mitolojik temsiller barındırmaktadır. Ancak bu kurmaca, filmin tarihsel bağlamındaki gerçeklik ile sürekli bozunuma uğratılmıştır. Modern unsurlar olarak; izleyicinin yabancılaşması sağlanmış, filmin öne çıkması ve kurmaca yerine gerçeğin tercih edilmesiyle karşılaşılmıştır. Ayrıca öykünün, tragedyada olduğu biçimiyle epikleştirilmesinden ziyade bireysel ve daha sıradan öyküler anlatılarak mitlerin modernleştirildiği görülmektedir.

4.1.2.2. Alexander The Great (Büyük İskender, 1980)

4.1.2.2.1. Filmin özeti

Film, Alexandros adındaki bir Yunan kahramanının, İngiliz aristokratların oluşturduğu bir gruba bir Yunan kasabasına doğru rehberlik ederek götürmesi ve onları orada rehin tutmasını konu edinmiştir. Alexandros, Yunan hükümeti ve İngiliz güçleri tarafından kuşatılan kasabada, bu güçlere karşı farklı siyasi grupların da yardımıyla direnmektedir. Bu sebeple film, farklı ideolojik düşüncelerin karşılıklı veya bir arada mücadelesine sahne olmaktadır. Söz konusu gruplar arasında, anarşistler, komünistler, krallığı ve monarşiyi savunanlar bulunmaktadır. Bunlar, mülkiyet fikrine dair farklı duruşları temsil ederler.

Bir mahkûm olan Alexandros, bazı takipçileri tarafından bulunduğu hapis haneden kaçırılır. Kaçak konumundayken karşılaştığı İngiliz aristokratlara kendi doğduğu kasabaya kadar eşlik eder, yolculuk sırasında anarşistlerin de aralarında bulunduğu bazı gruplar da onlara katılır. Kasaba vardığında sevenleri tarafından bir kahraman gibi karşılanan Alexandros, monarşiyi temsil eden “kralcı” İngilizlere karşı uzun bir süre direnir. Kasaba kuşatılsa da, kahramanın elinde İngiliz rehineler olduğu için doğrudan bir saldırı gerçekleştirilemez. Kasabanın yerlileri, toprak ağalığına son vermişler ve bir komün oluşturmuşlardır. Kaçak durumdaki İtalyan anarşistler de onlarla birlikte kasabada yaşamaya başlarlar. Ancak zamanla, hem bu gruplar arasında gerginlikler baş gösterir, hem de Alexandros’un kişisel kültüne karşı rahatsızlıklar duyulmaya başlar. İngiliz rehinelerin bazılarının öldürülmesiyle, İngiliz güçleri kasabaya saldırırlar. Ardından Alexandros da teslim olmak ister, ancak o da öldürülür.

4.1.2.2.2. Filmdeki mitik unsurlar ve geçirdikleri dönüşümler

Film, İskender’in öyküsünün anlatılmasıyla başlamaktadır. Bu ilk sahnede, karakter kameraya bakarak, yani dördüncü duvarı kırarak İskender’i anlatır. Henüz filmin başında, izleyicinin filme yabancılaşması ve bir film izlediğinin farkına varması sağlanmıştır. Yunan tarihinde önemli bir yeri bulunan Büyük İskender, Hindistan’a varana kadar tüm Asya topraklarını Yunan hâkimiyetine almıştır. Onun öyküsü de filmde, ele geçirdiği toprakları özgürleştiren büyük bir kahraman olarak anlatılmaktadır ve dünyanın hâkimi olmaya çalışan bu büyük komutanın dünyanın sonunu aramakta olduğu aktarılmıştır. İzleyiciye aktarılan bu bilgidен sonra filmin anlatısı başlamaktadır.

Ardından gelen sahnede ise, yirminci yüzyılın gelişinin kutlandığı görülür. Bu sahneyle de, filmin modern bir İskender öyküsü anlatacağının ortaya konulduğu söylenebilir.

Yirminci yüzyılın gelişinin kutlandığı sahneden sonra, filmin başkahramanı ve İskender'in modern temsilini canlandığı söylenebilecek olan Alexandros'un hapisaneden kaçırıldığı sahne gelmektedir. Alexandros, kaçışından sonra ilk olarak "ilahi" bir ışığı andırır biçimde yukarıdan aydınlatılan, bağlı haldeki bir beyaz atın yanına gider ve silahıyla miğferini kuşanarak yolculuğuna başlar. Buradaki beyaz at, Yunan Mitolojisi'nde atların efendisi olarak anılan Poseidon ile ilişkilendirilebilir, ayrıca Poseidon'un çocuğu olan kanatlı at Pegasos'u çağrıştırmaktadır. Yunan Mitolojisi'nde Pegasos'a binmiş tek ölümlü olan Bellerophon, bu kanatlı atı Poseidon'dan bizzat almış ve onunla gökyüzüne çıkarak, aslan başlı "Khimaira" isimli ejderhayı öldürmesiyle ünlenmiştir (Graves, 2012, s. 333). Filmin genelinde İskender ile özdeşleştirilen Alexandros böylece, çoklu anlatımın örneği olarak gösterilebilecek bu sahneyle, Bellerophon'u temsil eder konuma gelmiştir (Görsl 4.5).



Görsl 4.5 *Alexandros'un yola çıkışı*

Alexandros'un beyaz atıyla yola çıkışından sonraki sahnede ise, bir perde önünde tiyatroyu andıran bir düzende, bir kadın şarkı söylemeye başlar. Ancak bu gösteri, perdenin arkasında çıkan bir grup genç tarafından bölünür. Bu gençler, İngiliz aristokratlardır ve yine kdraja aniden giren Yunan hükümet yetkilileriyle görüşürler. Sahnenin bir tiyatroyu andıran "kurmaca" yapısı, dışarıdan ani bir müdahaleyle, filmin kendi gerçekliği tarafından bozulmuştur. Daha sonra bu İngiliz aristokrat grubu gündeğumunu izlemek üzere Poseidon tapınağına gideceklerini söylerler. Bu sırada Yunan hükümet görevlisi ise başka bir grupla, bir köyde yapılacak olan kömür madeniyle ilgili olarak görüşmektedir. Köylülerin topraklarından vazgeçmediği

belirtirken, devletin olaya el koyarak madeni yapacak olanlara destek vermesi istenir. Angelopoulos'un filmde görünür kıldığı ilk ideolojik boyut olarak bu sahne dikkati çekmektedir. Burjuvanın devletle birlikte, köylülere karşı kurduğu düzen açığa vurulmuştur. Söz konusu mitolojik ve arkaik temsillerin arasında tekrar Yunan yakın tarihine ve gerçeğine dönülmüştür. Bu temsiliyetin ardından İngiliz aristokratların tekrar sahneye çıktığı görülür. Sokakta şarkılar söyleyerek ve dans ederek eğlendikleri sırada, bir grup atlı ve arabalı etraflarını sarar. Filmin başında İskender'in öyküsünü anlatan karakter, İngilizlere rehberlik edeceğini söyler. Aristokrat gruba Poseidon tapınağına kadar eşlik eder ve tapınağın tarihini anlatır. Tapınak, Büyük İskender'den önce yaklaşık yüz yıl önce, Perslerin Yunan topraklarındaki istilasının sona ermesinin şerefine Poseidon anısına yapılmıştır. Aristokratlardan biri güneşe bakıp, onun güzelliğini över. Büyük İskender de Anadolu topraklarına vardığında, Helios olarak bilinen güneş tanrısına Apollon olarak hitap etmiş ve ona adaklar sunmuştur. Aristokrat ise konuşmasında Apollon'un doğumunu anlatmaktadır. Tam bu sırada güneşin önüne çıkacak biçimde, tapınağın görünmeyen bölümünden Alexandros beyaz atıyla çıkagelir. İskender'in temsili olan Alexandros'un, daha önce Bellerophon'da olduğu gibi bu kez de Apollon'u temsil eder biçimde resmedildiği söylenebilir. Filmin çoklu anlatımının içinde, karakterin farklı bir temsiliyeti ortaya konmuştur.

Alexandros, İngiliz aristokratları rehin aldıktan sonra İngilizlere kendisinin ve takipçilerinin bağışlanmasını istediğini iletir. Bu mesajını ileten ise, İngiliz aristokratlara rehberlik yapan kişidir. Ardından doğduğu kasabaya rehinleriyle birlikte giden Alexandros, yolculuğu sırasında uğradığı başka bir kasabada da bir kurtarıcı ve kahraman gibi karşılaşır. Kendi kişisel kültürünü oluşturmuş bir tanrı ya da kral misali ona saygı gösterilir. Kasabada, dört çocuğu nehir kenarında suyla kutsaması ve ardından bir tiyatroyu andırır biçimde uzun bir yemek masasında, seyircisi olan halkın önünde ağıtlar ve şarkılarla gelişinin kutlanması, onun öyküsünün bir kurmaca olduğu izlenimini vermektedir. Aynı zamanda ona "Aziz George" olarak hitap edilir. Aziz George, Hıristiyan geleneğinde ejderha katili olarak ünlenmiş bir kahramandır. Bu da Alexandros'un tekrar bir ejderha katiliyle özdeşleştirildiği anlamına gelmekte ve Bellerophon'u akıllara getirmektedir.

Yunan kültüründe bir kralın onuruna düzenlenen müsabakalar gibi, Alexandros'un onuruna düzenlenen güreş müsabakası sırasında, karakter bir tecavüzcüyü suçüstü yakalar. Ardından kasaba meydanında bu suçlunun asıldığı

görülmektedir. Bu sahne, Alexandros'un kasabada kendi yargısını ve adaletini oluşturduğunu gösterir. İdamdan sonra ise Yunan hükümeti yetkilileri meydana gelerek, Alexandros'un istediği affın yasalara aykırı olduğu için uygulanamayacağını bildirirler. İngilizler ise Yunan yasalarının kendileri için bir şey ifade etmediğini ve rehinlerin iadesi için gereken neyse yapılacağını söylerler. İki farklı yasa ve adalet görüşü bu sahnede temsil edilmiştir. Alexandros ve İngilizler, kendi adaletlerini ortaya koyan bir kralın, Yunan hükümeti ise demokratik yasaların üstünlüğünü temsil eder.

Alexandros, bu kasabadan ayrılırken, polisten kaçan İtalyan anarşistleri de onun yolculuğuna katılırlar. Doğduğu kasabaya vardığında, nehir kenarında epilepsi nöbeti geçirir ve takipçileri bir zayıflık olarak görülecek olan bu durum için herkesin arkasını dönmesini ister. Hastalık durumu, bir kral ya da kahraman için zayıflık olarak kodlanmıştır. Ardından Alexandros, kasabanın girişindeki köprüde öğretmeni tarafından karşılanır ve kasabaya kabul edilir. Kasabaya girdiğinde ise, daha önce olduğu gibi bir kurtarıcı misali sevinç gösterileriyle karşılanır. Öğretmen, meydana halka ve Alexandros'a seslenir ve kasabada durumların değiştiğini, yabancıların kaçırılması sorununun da bu yeni duruma göre değerlendirileceğini söyler. Öğretmenin öncülüğünde kasabada bir komün kurulmuştur ve toprak dâhil her şey halkın ortak malıdır. Böylece kasabada üç farklı ideolojik oluşum; komün hayatı yaşayan halk, Alexandros ve takipçilerinin oluşturduğu İskender kültürü, İtalyan anarşist grubu bir araya gelmiştir. Bu durumun, filmin gerçekliğinin ve kurmacanın birleşmesini temsil ettiği söylenebilir.

Daha sonra Alexandros, evine gider ve burada kızı tarafından karşılanır. Odasına çıktığında ise yatağının başında asılı duran ve göğsünde kan lekesi bulunan bir gelinlikle konuşur, artık döndüğünü söyler. Ardından kızıyla ilişkiye girmeye çalışır, ancak bundan da vazgeçer. Kızı ise babasına duyduğu hayranlıktan ötürü karşı koymaz, hatta babası bu eylemden vazgeçtiğinde onun kapısını aşındırır. Bu sahneler, Alexandros'un Oidipus'u temsil ettiği ilk örnekler olarak gösterilebilir. Alexandros, kendisini evlat edinen kadınla, yani annesini temsil eden kadınla evlenmiştir ve kızı ise aynı zamanda üvey kız kardeşidir. Angelopoulos da bir röportajında (1980-1981), onun rolünün Oidipus gibi olduğunu söylemiştir. Bu sırada kasabada ise İtalyan anarşistleriyle bir araya gelen öğretmen, onlara burada kurdukları komünden bahseder ve özel mülkiyeti reddettiklerini söyler. Karşılıklı saygı çerçevesinde birlikte

yaşayabileceklerini bildirir ve anarşistler de onların şartlarını kabul eder. Bu anlaşma için müzik eşliğinde kutlamalar gerçekleştirilir.

Kutlamalar sırasında Alexandros'un kızı etkinliğe katılarak bir dans gösterisi gerçekleştirir. Bu sırada bir çocuk epilepsi nöbeti geçirir ve Alexandros'un kızı tarafından bir yatağa götürülerek istirahat etmesi sağlanır. Söz konusu sahnede çocuğun Alexandros'un küçüklüğünü, Alexandros'un kızının ise aynı zamanda onu evlat edinen kadını temsil ettiği görülmektedir. Zira çocuğun adı da Alexandros'tur. Böylece Alexandros'un Oidipus'u temsil ettiği daha da belirginleşir. Fakat filmsel zaman, bu temsillerle bulanıklaştırılmıştır. Kutlama devam ederken, Alexandros'un takipçisi olan mahkûmlar, eskiden sahibi oldukları mülklerin artık kendilerinin olmadığından yakınırlar. Kasabada Alexandros ve takipçileri ile kasabalıların kurduğu komün düzen arasındaki ilk gerginlik burada ortaya çıkmış ve bu anlaşmazlıkla birlikte, filmin geçtiği “gerçek” zamana geri dönmüştür.

Alexandros'un takipçilerinin, mülklerinin elinden alınması sebebiyle buldukları serzenişin ardından, kasabadaki koyun sürülerinin telef edildiği görülür ve bu sırada da ordular kasabayı kuşatmıştır. Kasabayı çevreleyen nehrin diğer yakasında devlet güçleri ve İngiliz kuvvetleri konuşlanmıştır. Bu kuşatma haberi sonrası, kasabadaki üç müzisyen karşıya geçerek “Büyük İskender'in” mesajını kuşatmacılara iletirler. Eğer saldırı gerçekleşirse rehin alınan İngilizlerin kurban edileceği bildirilir. Müzisyenler elçi görevi üstlenmesi, Yunan kültürü ve mitolojisinde yeri olan bir gelenektir. Sözlü geleneğin temsilcileri olan müzisyenler, hem öykü anlatıcı hem de haber taşıyıcıdır. Filmin başında öyküyü anlatan kişinin de Alexandros'un mesajını taşıması, buna bir diğer örnek olarak verilebilir. Mesaj iletildikten sonra Alexandros'un saat kulesindeki saati düzenlettirdiği görülür. Kasaba halkından biri ise buna gerek olmadığını ve saati, yani zamanı umursamadıklarını söyler. Bu sahnenin, daha önce bulanıklaştırılan filmsel zamanın düzenlenmesi anlamına geldiği söylenebilir. Zamanın bu şekilde düzenlenmesiyle filmsel zaman belirginleştirilmek istenmiştir. Bu şekilde, modern bir öge kullanımı olarak filmin öne çıkarıldığı söylenebilir. Kasaba halkını temsilen, düzenlemeye gerek olmadığını söyleyen kişi ise izleyiciyi ve izleyicinin yabancılaşmasını temsil eder konumdadır.

Kuşatmanın ardından bir araya gelen kasabalılar, içinde buldukları durumu tartışırlar. Koyunların telef edilmesinin en küçük dertleri olduğunu söylerler ve Alexandros'un takipçilerinin gerçekleştirdiği bu eylem için yargılamanın o an

yapılmasını, cezanın ise kuşatmanın ardından uygulanmasını oylayarak kabul ederler. Bu oylama sırasında Alexandros'un takipçileri, mülkiyet hakkını kutsal yasalarla ilişkilendirirler ve herkesin kendi adaletini kurması gerektiğini belirtirler. Yunan Mitolojisi'nde de mülkiyet hakkı kutsal yasalarla korunduğu bilinmektedir. Geleneksel kurallar bu şekilde içinde bulunulan “modern” ideolojik karmaşaya dâhil edilmiştir. Yargılama ise, halk tarafından seçildiklerini söyleyen kişiler tarafından boşalan salonda gerçekleştirilir. Takipçilerinin koyunları telef etmesinden sorumlu olarak görülen Alexandros'un yargılandığı bu sahnede, Büyük İskender'in olduğu gibi ona “komutan” olarak hitap edilir. Salonda ise Alexandros yoktur, sadece onu temsil eden çocuk bulunmaktadır. Ardından kasabaya sızan İngiliz elçisi, Alexandros'un kâtibine, formalite bir yargılamayla genel affi elde edebileceklerini bildirir.

Bu sırada, kasabadaki farklı gruplar arasında da gerginlikler daha da artmış durumdadır. İtalyan anarşist grubu, Alexandros'un bir lider figürü olarak acımasızlaştığını düşündüklerini bildirirler. Büyük İskender'in temsili olan Alexandros, tıpkı İskender gibi acımasız bir komutan olarak görülmeye başlamıştır. Kuşatmanın da baskısıyla anarşistler, Alexandros'un takipçileri ve kasaba halkı arasındaki anlaşmazlıklar tırmanır. Bu sırada nehrin karşısından kasabaya giren rahipler, kralı kutsayan sözlerle gelirler. Büyük İskender'in Zeus'un oğlu olarak kutsanması ve tanrının yeryüzündeki temsilcisi rolü burada öne çıkarılmıştır. Ardından bu rahiplerin, kasabaya sızmaya çalışan ordu güçlerinden oldukları ortaya çıkar. Ancak sızma girişimleri başarısız olur. Bunun üzerine Yunan hükümetinin ve ordunun temsilcileri, nehrin karşısından Alexandros'un istediği affın gerçekleştirileceği bildirilir. Alexandros'un takipçileri de zafer kazandıkları düşüncesiyle kutlamalar yaparlar. Kasabadaki gerginlikler ise dinmemiştir ve İtalyan anarşist grubu, Alexanros'u temsil eden saat kulesini sabote ederek kasabadan kaçarlar. Bu noktadan itibaren filmde, Alexandros'un çocukluğu ve yetişkinliği arasındaki sınırlar daha fazla bulanıklaşmaya başlar. Aynı zamanda filmin ideolojik düzlemi de daha karmaşık bir hal alır.

Kasabaya girmiş olan rehber, anarşist grubun kaçıışından sonra, rehin durumundaki İngilizlere kasabayı gezdirir ve onlara Alexandros'un hayat öyküsünü anlatır. Alexandros kimsesiz bir çocuktur ve bulunduğunda ona yaklaşabilen tek kadın tarafından evlat edinilmiştir. Bu kadının daha evvel yaptığı evlilikten bir de kızı vardır. Alexandros yetişkinlik çağına geldiğinde, hala genç sayılabilecek yaşta olan üvey annesiyle evlenir. Ancak düğünleri esnasında, Alexandros'a, kasaba halkını ayaklanmak için kışkırtması sebebiyle suikast girişiminde bulunulur. Eylemi gerçekleştiren, toprak sahipleridir. Bu eylem başarısız olur. Saldırıyı gerçekleştirenler Alexandros yerine üvey annesini, yani evlenmekte olduğu kadını öldürürler. Alexandros'un odasındaki göğsünde kan lekesi bulunan gelinlik de ona aittir. Kahramanın annesiyle evlenmesi hadisesi, Oidipus temsilini akıllara getirmektedir. Alexandros'un öyküsünün anlatılmasının hemen ardından kasaba meydanında, bir ejderha figürünün önünde, beyaz atının üzerinde canavara doğru kılıcını kaldıran Alexandros'un fotoğrafının çekildiği sahne gelir. Alexandros'un Oidipus'u hatırlatan öyküsünün anlatılmasından hemen sonra, bu kez tekrar Bellerophon'u temsil eder biçimde beyaz atının (Pegasos) üzerinde kanatlı ejdere saldırmasının resmedilmesi (Görsel 4.6), ani bir anlatım değişikliğini hissettirir. Bu şekilde, mitolojik temsil düzleminde çoklu anlatım tekniğinin daha da belirgin hale getirildiği söylenebilir.



Görsel 4.6 Bellerophon'u temsil eden Alexandros

Hükümet ile Alexandros ve takipçileri arasında yapılan anlaşma gereği formaliteden görülecek olan dava, nehrin karşısında kurulan divan aracılığıyla gerçekleştirilir. Alexandros ve takipçilerinin soygun, yağma gibi birçok suçtan

yargılandığı davaya İngiliz rehinler de getirilir. Ayrıca dava sırasında, daha önce kasabaya sızma girişiminde bulunmuş olan askerler çıplak biçimde nehrin karşısına gönderilir. Yargılamada söz, ilk olarak davacıya verildiğinde, davacı henüz söze başlamamışken öldürülür ve yargılama yarıda kesilir. Kişisel kültürünü oluşturmuş olan Alexandros, iktidarını gölgeye düşüreceği düşüncesiyle suçlamaları dinlemeden davacıyı öldürtmüştür. Ardından kasabalılar Alexandros'a başkaldırırlar, öğretmen hapse atılır. Kasaba gittikçe kaosa sürüklenir; suları zehirlenir, hayvanları telef edilir, kasabalılar yağmalara başlarlar. Bu durum, Troya Savaşı'nın sonunda Troya şehrinin yıkımını hatırlatmaktadır. Destanda da şehir içeriden kaosa sürüklenerek, yağmalanmış ve yıkılmıştır.

Bütün bu karışıklıklar arasında, Alexandros ve takipçileri kasaba meydanında İngiliz tutsakları infaz etme girişiminde bulunurlar. Ancak diğer kasabalıların gelip silahlarını bırakmasıyla infaz yarıda kesilir, halk Alexandros'un çevresini sarar ve olanlardan dolayı onu sorumlu görürler. Alexandros ise, balkona çıkıp halka sesleneceği sırada yine epilepsi nöbetine tutulur. Takipçiler de yine, iktidarı sallantıda olan komutanın bu zayıflığını halkın görmemesi için herkesin arkasını dönmesini sağlar. Komutanın adına konuşan kişi, kasabada herkesin silahına ve erzakına el konulacağını, sokağa çıkma yasağı ilan edildiğini söyler. Tıpkı Büyük İskender'in son dönemlerinde, dost düşman ayırmadan herkese karşı sergilediği acımasızca politikaları andırır biçimde, Alexandros da despot bir yönetime doğru yol almaktadır. Başlangıçta bir kurtarıcı ve özgürlük savaşçısı olan kahraman; şimdi, İskender'in son zamanlarında olduğu gibi, gerçeklikle bağını koparmış durumdadır.

Nehrin karşısında kuşatmacıların eğlence düzenledikleri sırada kasaba sessizliğe ve karanlığa bürünmüş durumdadır. Çocuk olan Alexandros, hapishaneye giderek kapalı tutulan öğretmeniyle konuşur ve ondan mülkiyet ile güce dair ders alır. Filmsel zaman yine bulanıklaşmıştır; çocuk Alexandros, yetişkin Alexandros'a düzenlenen suikast girişiminin ardından onunla bir araya gelen takipçiler ve halk arasında da yer almaktadır. Karakterin hem küçüklüğünün hem yetişkinliğinin bir arada aynı sahnede yer alması, kurmacanın ve gerçekliğin bulandığını daha da öne çıkarır. Ardından çocuk Alexandros, büyüdüğü eve giderek yetişkin Alexandros'un üvey kızının yanında yatağa girer. Yetişkin Alexandros'un üvey kızının böylece, onun annesini de temsil ettiği gösterilmiştir. Bu sahnelerle her seferinde daha fazla biçimde filmin gerçekliği bozulmuş ve yabancılaşma artmıştır.

Kasabadaki karışıklıkların ve Alexandros'un eylemlerine karşı duyulan rahatsızlığın artmasıyla birlikte, kasaba halkından ona ihanet ettiği düşünülen iki kişi alıkonulur. Halk, tabaklarındaki yiyecekleri yere dökerek Alexandros'a tepkisini ortaya koyar. Kasabanın ileri gelenlerinden olan söz konusu iki kişi, kuşatmacıların göreceği bir noktada infaz edilecekken, Alexandros'un kızı kanlı gelinliği giyerek gelir ve kendisinin de onlarla birlikte olduğunu söyleyerek infaza katılır. Alexandros ise infaz kararından vazgeçmez, arkasını döner ve infaz emrini verir. Kanlı gelinliği giyen kızı, yine annesini temsil etmektedir ve o da diğerleriyle birlikte infaz edilir. Alexandros ise yeniden, annesinin ölümüne sebep olan Oidipus'u temsil eder konuma gelmiştir. Bu sırada serbest bırakılan öğretmeni, onun evinin önüne gelerek Alexandros'un her şeyi mahvettiğini söyler. Ardından yatağında cenin pozisyonunda ağlayan Alexandros görülür. Onun tüm ailesini temsil eden; hem annesi, hem karısı, hem de kızı olan kadın kendisi yüzünden ölmüştür ve Alexandros adeta her şeye baştan başlamak istemektedir. Öğretmen de beyaz bayrak açarak köprüden karşıya geçmeye çalışır ve kuşatmacılara teslim olmak ister. Ancak köprüden geçerken sırtından vurulur.

Çocuk Alexandros, halkın ağıtları eşliğinde annesiyle birlikte infaz edilenler ve öğretmeni dâhil dört kişinin cesetlerini görmeye gelir. Yetişkin Alexandros da odadadır. Daha sonra cenazeler, yetişkin ve çocuk Alexandros'un en önde yürüdüğü bir kabile eşliğinde taşınır. Zaman ve gerçeklik mefhumu giderek yok olmaktadır. Bunu en net biçimde ortaya koyan sahne ise hemen ardından gelir. Komutan diye seslendiği Alexandros'u arayan, şimdiye kadar onun öyküsünü ilk ağızdan anlatan "rehber", karşısında muhatap bulamaz. Kameranın uzun takibiyle kurulan plan sekansın sonunda, karanlık bir odaya telaşla girerek kaçmaya çalıştığı sırada, sahne dışından gelen silah sesiyle öldüğü vurgulanır. Kurmacayı oluşturan öykünün anlatıcısı ölmüştür. Böylece filmin daha da öne çıkarıldığı söylenebilir.

Alexandros son olarak, yaşananlara son vermek için, rehin aldığı İngilizleri ibadet ettikleri kilisede öldürür. Bunun üzerine kuşatmacılar kasabaya girer ve çatışmalar başlar. Alexandros'un rehinleri kilisede öldürmesi, Büyük İskender'in Asya seferleri sırasında yerel tapınakları yıkması ve halkı katletmesiyle benzerlik gösterir. Alexandros'un böylece, Büyük İskender'in başlangıçta kurtarıcı olan rolünden, acımasızlaştığı son yıllarına doğru geçirdiği dönüşümleri de yaşadığı söylenebilir. Kasabadaki çatışmalar sırasında yaralanan çocuk Alexandros, bir kadın tarafından eşeğe bindirilerek kasabadan uzaklaştırılır. Yetişkin Alexandros ise, kasaba meydanında ölür.

Onun ölümü sonrası halk, Yunan Mitolojisi'nde yaşlı kralın parçalanarak kurban edilmesini temsilen, cesedinin etrafında yumak oluşturarak bir kurban etme ritüeli gerçekleştirir (Görsel 4.8). Halk ayrıldığında Alexandros'un cesedi yok olmuştur. Kuşatmacı güçler bölgeye geldiğinde ise Alexandros'un başı biçimde bir heykel parçasıyla karşılaşılır (Görsel 4.7). Bu, Yunan Mitolojisi'nde kralların ve kişisel kültlerinin heykellerle yaşatılmasına benzer bir dönüşümdür. Filmin son sahnesinde ise çocuk Alexandros, eşeğinin üstünde bir tepeden şehre giriş yapar ve bir dış ses "İskender bu şekilde şehirlere girdi." der. Bu sonun, antiğin sona erdiğini ve modernin onun yerini aldığını vurguladığı söylenebilir. Böylece anlatı bir daire çizmiştir, geleneksel olan moderne dönüşse de öykü sonlanmamıştır.



Görsel 4.8 *Alexandros'un linç edilmesi*



Görsel 4.7 *Alexandros'tan geriye kalan (heykeli)*

Büyük İskender filminin Alexandros'u, klasik fatih değildir. Ancak Yunan folklorunda, ulus tehdit altına girdiğinde ortaya çıkması gereken kahramandır. Film ilerledikçe, filmin isminin ironik olduğu da açığa çıkar. Alexandros'un popüler görünümü, yönetmen Angelopoulos'un büyük ölçüde bireyci olan stili tarafından küçültülmüştür. Bu durumun en karmaşık ve kafa karıştırıcı tarafı, Alexander ve ailesinin yorumlanma biçimidir. Bebek Alexandros, yaşlanmayan kasabalı bir kadın tarafından evlatlık alınmıştır ve bu kadın daha sonra yetişkin Alexandros ile evlenmiştir. Onların çocuğu da böylece, Alexandros'un hem üvey kız kardeşi hem de kızı olmuştur. Onu evlat edinen annenin erkek çocuğu olarak filmde sıklıkla görünen çocuk ise, Alexandros'un gençliğini tasvir etmektedir. Bu değişen kimlikler; tarihsel bir anın değil, kültürel bir sendromun seyredildiğini vurgulamak için tasarlanmış Yunan kültürel sembolizminin doğrudan çağrışımlarıyla birleşmektedir (Georgakas, 2012, s. 41).

Angelopoulos'un filmi, Yunan tarihindeki iki özel olaya dayanır. Bunlardan ilki, büyük ölçüde Bizans mitlerine ve popüler efsanelere dayanan Helenistik kahraman

Büyük İskender'in hayatıdır. Diğeri ise on dokuzuncu yüzyılda gerçekleşen, bazı elit İngiliz ziyaretçilerin Yunanistan'a yaptıkları ziyarette eşkıyalar tarafından kaçırlmaları olayıdır. Bu kaçırlma olayı, filmde gerçekleşen olayların yapısını oluştururken, İskender miti ise kahramanın yapılandırılmasında kullanılmıştır. Alexandros, filmde bölünmüş bir figürü temsil eder; hem ölümlü hem ölümsüzdür, hem kurtarıcı hem de canavardır ve bu ikili doğasından kurtulamaz. Halkın düşmanını avlar, ancak bu düşman aynı zamanda kendisidir. "İskender'in" kültürel bir kahraman olarak artakalan önemini korumak için, kendisini yok etmeye yazgılıdır. Yine de Alexander'ın ölümünün; temizleyici bir güce, kendi acımasızlığına layık bir sona, mit ile gerçeği kavuşturacak ve onun ilham aldığı korkuyla heyecanı kutlayacak kapasiteye sahip olması gerekmektedir. Kendisini değişken kılıklarda, zaman boyunca yaşayan ve yöneten yeni İskenderler olarak temsil etse bile, onun ihanet ve intiharla karışık sonu, yani ölümü, İskender'in gerçek zamandan silinebileceğini ve halkının da bu sayede ilerleyebileceğini kanıtlamaktadır (Myrsiades, 2011).

Özetlemek gerekirse, filmdeki Alexander karakteri, Yunan ulusu tehdit altındayken ortaya çıkması gereken folklorik bir kahraman olarak resmedilmiştir. Aynı zamanda Oidipus'u ve Büyük İskenderi de temsil eder. Bu şekilde kahraman kimliğini temsil ederken, diğer yandan Angelopoulos, karakteri epikliğinden soyundurmuş ve kendi bireyci sinema stili gereği küçültmüştür. Film kültürel bir sendromu ortaya koymaktadır. Bir yandan, kullanılan yabancılaştırma efektleri sayesinde izlenilenin bir kurmaca olduğu izleyiciye hissettirilirken, diğer yandan Brecht'in epik tiyatro kuramında sözünü ettiği "güncelin tarihleştirilmesi" unsuru filmde kahramanın nispeten mitikleştirilmesiyle sağlanmıştır.

4.1.2.3. *Voyage to Cythera (Kitara'ya Yolculuk, 1984)*

4.1.2.3.1. *Filmin özeti*

Film, Alexandros adındaki bir yönetmenin film çekme çabasını konu edinmektedir. Çekeceği filme oyuncu seçerken karşılaştığı bir çiçekçi adamın rol için oldukça uygun olduğunu düşünerek peşine takılır. Bu takip, onları filme kadar taşır ve bu noktadan sonra Alexandros da çektiği filmdeki bir karakterdir.

Alexandros'un da rol aldığı söz konusu film ise, Yunanistan'daki iç savaş sonrası ülkesinden sürülen bir komünistin Sovyet Rusya'dan ülkesine ve ailesine dönüşünü konu almaktadır. Spyros isimli baba, döndüğünde evini ve ailesini umduğu gibi

bulamaz. Birçok şey değişmiştir; köylerindeki toprakları satın alınmak istenmektedir, çocukları büyümüş ve kendi bağımsız hayatlarını kurmuştur. Tek değişmeyen eşidir, onca yıl onu beklemiştir ve kimseyle evlenmemiştir. Evlerini ve topraklarını satmak istemeyen Spyros, huzursuzluk çıkardığı gerekçesiyle tekrar ülkeden gönderilmek istenir. Oğlunun ve karısının büyüme çabalarına rağmen ülkede kalmasına izin verilmez, ancak başka gidecek yeri olmadığı için bir mavnaya üzerinde “uluslararası sulara” kaderine terk edilir. Onu yıllarca beklemiş olan eşi ise buna razı gelmez. O da Spyros ile birlikte gitmeye karar verir.

4.1.2.3.2. Filmdeki mitik unsurlar ve geçirdikleri dönüşümler

Filmin anlatısı, Odysseia ile benzerlikler göstermektedir. Yıllarca sürgünde kalmış olan, filmdeki yönetmenin babası Spyros ailesine geri dönmüştür ve değişen koşullara ayak uyduramaz. Ancak bu öykü, filmin kendisinin anlatısı değildir; filmdeki yönetmen Alexandros’un yönettiği filmin öyküsüdür. Alexandros, yönetmen olmasının yanı sıra Odysseia’daki oğul Telemakhos’u temsil eder. Babasının eve dönüşüyle birlikte, onunla yüzleşmesi için bu film bir fırsat gibidir. Angelopoulos, Odysseia gibi bir destanın bu şekilde uyarlanışının, epik bir sinemadan ziyade modern sinemayla açığa çıkmış olan bireyciliğe dönüşü temsil ettiğini şu sözlerle açıklar:

“Normalleşmenin başlamasından bu yana yeni yaklaşımlar arıyoruz ve ben bir tür varoluşçuluğa döndüğümüzü hissediyorum. Sanat bir kere daha insan odaklı ve cevaptan çok sorusu var. Dünya insanın sadece piyon olduğu bir satranç tahtası ve olayları etkileme şansı önemsiz. Siyaset, geçmiş taahhütlerine sırtını dönmüş sinik bir oyun. Bu kelimenin ilkel anlamıyla kahramana dönmemiz gerektiği anlamına gelmez, ama en azından insanı merkeze oturtan bir hikâyeye dönmemiz gerekir. Bu psikolojiye dönüş değil, destanların genellemelerinden sinemacının kendisini ve sanatını sorguladığı çok daha kişisel sinemaya geçiştir (1985)”.

Filmin ilk sekansında Alexandros’un çocukluğu görülür. Bir asker tarafından kovalanır ve ondan saklanmaya çalışır. Filmin içindeki filmin, yani kurmacanın temeli bu sekansla atılmıştır. Ardından Alexandros’un yetişkin hali, babasının adını verdiği oğluyla birlikte görülmektedir. Yönetmenin plaktan oynattığı müzikle birlikte küçük Spyros’un şehir manzarasına sahip evin balkonunda, bir orkestra şefi gibi davranmasının, filmde yer alacak kurmacanın varlığını hissettirdiği söylenebilir. Angelopoulos, bu iki sekansı şöyle açıklamıştır: “Benim gözümde başlangıç sekansı, uzaydan gelir gibi olan bir müziğin vurgulamasıyla seyirciyi bir hayal dünyasına

götürür. Amacı filmin yaratıldığı düşsel durumu hemen belirtmektir. Bir sonraki sekansta küçük çocuk sanki başka bir gezegenden gelmiş gibidir (1985)”.

Alexandros’un yönetmen olduğunun anlaşıldığı ilk sahne, evden çıkıp film setine gittiği sahnedir. Burada oyuncu seçmeleri yapılmaktadır ve seçmelere katılan yaşlı erkeklere “Ben geldim.” repliği okutulur. Bu sahnede, film setinin görülmesiyle filmin özdüşünümsel tarafı ve filmin görünürlüğü ortaya çıkar. Bu durum, aynı zamanda filmin gerçekliğini oluşturan katmanı da vurgulamaktadır. Filmin düşsel durumu ile gerçekliği arasında bağlantı kurulmuştur. Ancak bu bağlantının, filmdeki düşsel durumun nerede başlayıp nerede bittiği konusunda kafa karıştırıcı doğası sebebiyle bulanık olduğu söylenebilir.

Yönetmen Alexandros’un film setinde bir araya geldiği kadın oyuncuyla bir ilişkisi vardır. Kadın, filmdeki repliklerine çalışmaktadır. Bu sırada sete bir çiçekçi gelir. Alexandros ise adeta büyülenmiş bir biçimde çiçekçinin peşine takılır ve onu, iskeleye kadar olan yolculuğu boyunca takip eder. İskeleye vardıklarında çiçekçi ortadan kaybolur. Alexandros geri dönecekken vazgeçer ve iskeleye doğru ilerler. Orada kadın oyuncuyla karşılaşır ve Ukrayna’dan gelecek olan bir gemiyi karşılamaya birlikte ilerler. Bu sahnede, filmin düşsel ve kurmaca tarafı ortaya çıkmıştır ancak bu izleyiciye hissettirilmez. Halen filmin gerçekliği içinde olduğunu düşünen izleyici, ancak kadın oyuncunun Alexandros’un kız kardeşi olduğu anlaşıldığında filmin içindeki filmi izlediğinin farkına varabilir. Kurmaca ile gerçeklik arasında belirgin olmayan bu geçişin, izleyicinin yabancılaşmasını güçlendirdiği söylenebilir.



Görsel 4.9 Spyros'un "eve" dönüşü

Çiçekçi, sürgünden dönen baba Spyros rolünü almıştır ve seçmelerde söylenen replik olan “Ben geldim.” repliğiyle Alexandros ve kız kardeşi Voula ile buluşur

(Görsel 4.9). Spyros'un sürgünden dönüşü, Odysseus'un İthaka'ya dönüşünü temsil etmektedir. Alexandros ise babasının dönüşünü bekleyen bir 'Telemakhos'tur. Angelopoulos (1985) da, anlatılanın, filmin içindeki filmin bir eve dönüş öyküsü olduğunu, 'Nostos' denilen bu türden öykülerin Odysseia'yı temsil ettiğini şu sözlerle açıklar: "Nostos, bizim kültürel geleneğimizin bir parçasıdır. Homeros 'eve dönüş'ten söz ediyordu: *Nostimon Imar*. Yunanlılar her nedense hep 'diaspora'da olmuşlardır. Tabiatları gereği seyyahırlar ve ayak bastıkları her yerde bir koloni kurarlar. Bu yaşlı adamın karakterinde de yansıtılan eski bir hikâyedir".

Voula, babasını karşıladıkları sahnede ona, annelerinin "yuvalarında" beklediğini söyler. Eşi Katerina yıllardır onu beklemektedir, Spyros ise dönüşünde önemli unsurun "yuvasını" temsil eden her şey olduğunun farkına varmıştır. Eve vardığında Katerina'ya dokunamaz, halen kendisini yuvasında hissetmemektedir. Evi terk ederek bir otele yerleşir. Ertesi gün ise onun için İthaka'yı temsil eden, köylerindeki asıl topraklarına giderler. Köye vardıklarında eski bir dostu ve köpeği Argos tarafından karşılanır. Köpeğin adı olan Argos, aynı zamanda Odysseus'un da köpeğinin adıdır. Filmdeki bu öykünün, eve dönüş öyküsü olmasının dışında Odysseia'yı temsil ettiğini gösteren en elle tutulur unsurun bu olduğu söylenebilir. Spyros, Argos'un temsiliyle asıl yuvaya, İthaka'ya şimdi vardığını hisseder. Aynı sahnede Spyros, eski arkadaşıyla birlikte iç savaş sırasında ölen yoldaşlarının mezarlarını ziyaret eder ve onlara selam verir. Odysseus'un eve dönüş yolculuğu sırasında "ölüler diyarı" Tartaros'u ziyaret etmiştir. Odysseus, bu ziyaretinde Troya Savaşı ve sonrasında yaşamlarını yitiren yoldaşlarıyla karşılaşmış ve onlarla konuşmuştur. Destanın bu Tartaros'a yolculuk bölümü, filmin içindeki filmde bu sahne aracılığıyla temsil edilmiştir.

Spyros'un mezarları ziyareti sırasında, köylüler de onu karşılamaya gelirler. Arkadaşı ise, onların tüm topraklarını sattıklarını söyler: "...Ellerinden gelse gökyüzünü bile satarlardı." Odysseus, ülkesi İthaka'ya vardığında; eşi Penelope'nin talipleri mallarını yağmalamakta, Penelope ile evlenerek topraklara ve krallığa sahip olmak istemektedirler. Filmde köylülerin her şeylerini satmaları ise, Spyros'un özlemini duyduğu toprakları eskisi gibi bulamaması ve sahip olduğu topraklarının de elinden alınma tehlikesini vurgulamaktadır. Anlatının bu şekilde kurulması, Odysseus'un evine döndüğünde karşılaştığı, ülkesinin ve sahip olduklarının elinden alınması tehlikesiyle paralellik gösteren bir unsurdur. Köylülerin, arazilerinin satışında oldukça istekli olmaları da onların Odysseia'daki talipleri temsil ettiğini göstermektedir.

Spyros, köydeki eve geldiğinde, evin anahtarı Katerina tarafından ona verilir. Kapıyı Spyros açar. Odysseus'un eşi Penelope'yi temsil eden Katerina, Odysseus eve döndüğünde onun kocası olduğunu hemen kabul etmez. Bu anahtarın verilmesi sahnesinin, destanda Penelope'nin Odysseus'u tanıyıp onu evlerine tekrar kabul etmesini nitelediği söylenebilir. Spyros ve ailesi eve yerleştikten sonra, Spyros köylülerin topraklarının satıldığı bölgeye giderek toprağı çapalamaya başlar. Köylülerden biri ise talipleri temsilen, onun bu eylemine karşı Spyros'a saldırır. Sürgünden dönen Spyros'un eline çapayı alıp toprağını koruma çabası ve toprağını satmak isteyen köylü ile kavgası, Odysseus'un sarayındaki taliplere karşı direnişini ve mallarını kurtarmak için onları katletmesini temsil eden bir davranış olarak okunabilir.

Katerina'nın evde akşam yemeğı için masaya oturdukları sahnede, ekmeğı dilimlerken herkese düşen payları sıralar. Bu paylar arasında, kapılarını çalabilecek olan yabancı için de bir dilim bulunmaktadır. Bu paylaşırma, Yunan Mitolojisi'nde yolculara gösterilen saygıyı ifade etmektedir. Yolcuları ve misafirler, mitlerde tanrılar tarafından korunmaktadır. Onlara ikram edilenler, aynı zamanda tanrılara da sunulan birer adak işlevi görür. Yemek sofrasında otururlarken, dışarıdan Spyros'u ölümle tehdit eden bir köylü gelir. Bu köylü, Spyros'un topraklarını savunduğunu göstermek için çapa yaptığı sırada ona saldıran kişidir. Onun bu tehdidi, Odysseus'un taliplerden intikamını aldıktan sonra taliplerin yakınları tarafından başlatılan savaşın filmdeki ilk emaresi olarak okunabilir.

Daha sonra Spyros, Katerina'ya sürgündeyken birlikte olduğu bir kadından bahseder. Bunun Odysseia destanındaki karşılığı, Odysseus'u aşığı olarak uzun süre alıkoyan tanrıça Kalypso'dur. Kalypso ancak baş tanrı Zeus'un araya girmesi ve Hermes aracılığıyla Odysseus'u bırakması için ona talimat göndermesiyle kahramanı serbest bırakmıştır. Odysseus ise Kalypso'nun sevgilisi olmaktan her ne kadar mutlu olsa da, her zaman yuva özlemi çekmiştir ve Penelope'ye dönmek istemiştir. Döndüğünde, Penelope eşinin yaşadıklarını anlayışla karşılamış, önemli olanın sonunda krallığının başına dönmesi olduğunu düşünmüştür. Filmde Katerina da durumu kabullenir ve sadece diğerkadının nasıl biri olduğunu sorar, derinden bir kıskançlık duymaz.

Ertesi gün Alexandros, Voula ve Katerina şehre geri dönmek üzere evden ayrılırlar ancak Spyros, yuvası bildiğı bu evi ve köyü terk etmeyecektir. Ardından Spyros'u ölümle tehdit eden ve toprakların satılmasına karşı çıktığı için ona düşman

olan köylü ile bir araya gelirler. Aynı toprağın insanı olarak birbirlerine düşürüldüğünü söyleyen adam, bir şarkı söyleyerek onun yanından ayrılır. Bu dostane bir araya geliş, Yunan Mitolojisi'nde karşı saflarda yer alan kahramanların birbirine gösterdiği saygıyı göstermektedir. Aynı zamanda bu köylünün söylediği şarkıda, tüfeği elindeyken ölme isteği dikkati çeker. Bu da yine Yunan Mitolojisi'nde, savaşta ölmenin onurlu ve saygı duyulacak bir ölüm biçimi olmasıyla paralellik gösterir.

Spyros'un, ailesinin ayrılmasının ardından arazisindeki kulübeyi ateşe vermesiyle köye polisler gelirler ve olayı soruşturmaya başlarlar. Ailesi de bu sırada köye geri döner ve Spyros'u, kendini kilitletiği evinden polislerle birlikte çıkarmaya çalışırlar. Onu evden çıkararak, eşi Katerina olur. Polis amiri ise Alexandros'a; babasından onun sorumlu olduğunu, sonuçta babasının hala bir Yunan vatandaşı olmadığını ve buradan gönderileceğini söyler. Bu sahne, Odysseus'un talipleri öldürmesinden sonra başlayan iç savaşı ve böylece gelişen olayları temsil etmektedir. İç savaşta çoğunlukta olan isyancılar, yasal güç haline gelmişlerdir ve Neoptolemos'un hakemlik yaparak duruma çözüm getirmesini sağlamışlardır. Filmde de yasal güç olarak polisler, hakem Neoptolemos olarak da polis amiri temsil edilmiştir. Amirin kararı, Neoptolemos'un kararıyla paralellik gösterir; Spyros ülkeden ayrılmalıdır, ondan ve köyün huzurundan Telemakhos'un temsili olan Alexandros sorumlu olacaktır.

Bu noktada, filmin içindeki filme bir ara verilir. Alexandros, tiyatroya giderek filmde kız kardeşini oynayan sevgilisiyle buluşur. Filmdeki kurmaca anlatı terk edilmiştir, tekrar filmin başındaki gerçekliğe dönmüştür. Tiyatroda sevgilisiyle seviştikleri sahnede, Alexandros'un filmin başında plaktan oynattığı müziğin çalması, filmin öne çıkmasını ve görünürlüğünü vurgular. Daha sonra Alexandros ofisine gider ve burada kendisine telesekreterden bir gemi güzergâhıyla ilgili bilgiler verilir. Ardından masasındaki senaryo metnini açar, çektiği bu filmde bir sahne okur. Okuduğu sahnede Katerina ve Spyros, köylülerin huzursuzluk çıkarmasında ötürü evlerini terk ederler. Bu sahneyi okuduktan sonra Alexandros bir yolun ortasında, parmaklarını bir piyano çalar gibi oynatır ve parmaklarının ritmine uygun olarak arka planda piyano sesi işitilir. Burada da filmin saydamlığı ortadan kaldırılıp, izleyicinin bir film izlediğinin farkına varması sağlanmıştır. Daha sonra ise kurmacaya tekrar dönülerek Katerina ve Spyros'un köyden ayrıldığı görülür, Spyros üçüncü kez sürgüne çıktıklarını söyler. Böylece Odysseus'un yolculuğunun ve evinden tekrar uzaklaştırılmasının temsili verilmiş olur.

Filmin birçok bilmecesi ve eksiltili anlatısı, izleyicinin algısında boşluklar oluşturur; yerel güçler arasındaki gerilim, fiziksel olarak sürekli orada bulunmaktan kaynaklanır. Tüm bu gerilimler, Angelopoulos'un genel temalarına da uygun düşer: Zaman, ömür ve tarih. Filmin teması iyi nostalji değildir, tersine tarih tarafından ihanete uğrayan coğrafyanın ve harcanan ömürlerin acılığıdır (Durgnat, 1990, s. 44).

Spyros'un ülkeden tekrar sürgünü kararı verilmiştir ve Rusya'ya gidecek olan bir gemiye binmek üzere alıkonur. Bu sırada Spyros, ilahi bir varlığa seslenir gibi, gelişini duyduğunu ve daha önce de onu kandırdığını söyler. Mitolojide temsil ettiği Odysseus kurnazlığıyla tanınmış bir kahramandır ve tanrı ya da tanrıçaları dahi atlatabilmiştir. Dolayısıyla Spyros'un bu sözlerini, Odysseus'a bir referans olarak okumak mümkündür. Spyros daha sonra, sabaha karşı ulaştıkları sahilden, yola çıkmış olan Rus gemisine bir botla götürülür. Ancak Rus gemisinin kaptanı, yolcu istemediği sürece onu gemiye almayacağını söyler. Böylece Yunanistan'da kalması da yasaklanan Spyros ortada kalmıştır. Bot sahile geri döner ancak Spyros bottan indirilmez, ailesi de bir kahvehaneye giderek durumla ilgili karar verilmesini beklemeye başlar. Yağmurun ve sisin arasında, karaya çıkmasına izin verilmeyen Spyros, bir mavnaya bindirilerek açık denize salınır. Kesin karar verilene kadar yalnızca uluslararası sularda bulanabilme hakkına sahiptir.

Bir “*anti-odyssey*” olan Kıtara'ya Yolculuk'taki farklılık, Odysseus'un istediği için değil, gitmek zorunda olduğu için ayrılmasıdır. Modern bir destan günümüzde bir imkânsızlıktır. Bütün kahramanlar ölmüştür, kurtulanlar ise bir zamanlar güçlerini aldıkları yerlerde hoş karşılanmazlar. Kıtara'ya Yolculuk, okyanusta kaybolan ve toprağa asla tekrar varamayan Odysseus'a bir ağıttır, zira o toprak artık yoktur. Yalnızca, hala devam eden borçlar ve krediler sebebiyle, Yunanistan'da deneyimlemekte gecikilen orta sınıfın zirvesinin düşlendiği bir mutluluk miti olan *Cythera* vardır (Rafalidis, 1997, s. 48).

Hava koşullarından ötürü rahatsızlanan Katerina, dinlendikten sonra oğlu Alexandros ile birlikte deniz kenarına gider ve ona Spyros'un ne yaptığını sorar. Alexandros da onlara doğru baktığını ve umutla beklediğini söyler. Bu, Odysseia destanında Telemakhos'un; babasının ölmediğini ve geri döneceğini umarak akıbetini soruşturmasını, annesi Penelope'yi de bu süreç boyunca babasının döneceğine inandırma çabasını simgelemektedir. Daha sonra Alexandros, kahvehanede Voula'nın bir denizciyle seviştiğine şahit olur. Voula, Alexandros'un yanına gelir ve filmin

başında, bu kurmaca filmin senaryosunda okuduğu repliği söyler. Bu, Alexandros'un yönettiği filmin tekrar görünür olduğu sahnelerden biridir. Filmin gerçekliği, filmin kurmacası içinde öne çıkarılmıştır.

Filmin son bölümünde, rıhtımdaki işçilerin festivali sırasında sahneye çıkan müzisyenler, “denizdeki yaşlı adam” onuruna eşinin konuşmasını isterler. Katerina da sahneye çıkar ve onunla gitmek istediğini söyler. Penelope'nin Odysseus'a olan sadakatine benzer şekilde, ülkesine ayak basması yasaklanan Spyros'u tekrar kaybetmek istememektedir. Katerina'nın bu isteğini açıklamasıyla rıhtımdaki herkes dönüp sahildeki tekneye donmuş biçimde bakar. Bu, modern sinemaya uygun şekilde yabancılaşmayı sağlayan bir sahnedir. Ardından Katerina tekneye biner ve rıhtımdan ayrılır, Alexandros da onun arkasından denize bakar. Alexandros'un bu bakışı sırasında etraftaki tüm ışıklar teker teker kapanır ve sonunda sadece karanlık kalır. Filmin gerçekliğinin bu sahneye son bulduğu söylenebilir. Zira ardından yalnızca kurmaca olan kalmıştır ve Katerina ile Spyros mavnada birlikte açık denizde yol alırlar. Bu son, filmi açık uçlu bitirmenin bir örneğidir. Odysseus'un yolculuğu ve sürgünü yine sona ermemiştir (Görsel 4.10).



Görsel 4.10 *Kapanış Sahnesi*

Kitara'ya Yolculuk filmi, yönetmenin kendini yansıttığı, film yapmanın zorlukları ve zevkleri üzerine bir meditasyon olarak okumak mümkündür. Buna paralel olarak söylemek gerekir ki Angelopoulos'un bu filmi; Odysseus gibi bir baba figürü aramasının yanında, Yunanistan'ın tarihini de yansıtabileceği böyle bir öyküyü nasıl

anlatacağını düşünen ve Telemakhos'u temsil eden bir yönetmeni içermektedir. Odysseia'nın bu Angelopoulos yapımı versiyonunda, Telemakhos'un temsili olan Alexandros orta yaşlıdır, Homeros'un destanındaki gibi genç değildir. Ayrıca bir yönetmen olarak, filmini tamamlamadan ve böylece kendi hayatı ve kariyerinde ilerlemeden evvel "baba"sıyla yüzleşmelidir. Film içindeki film bunları temsil ederken, Angelopoulos'un başarısı ise film içindeki filmin gerçek, film çekme eyleminin ise kurmaca olduğunu izleyiciye hissettirebilmesi ve kurmaca olanla gerçek olanın izini kaybettirebilmesidir (Horton, 1997, s. 127-129).

Filmin duygusal yolculuğu, aynı zamanda kederin kaçınılmaz ilerleyiştir. Alexandros'un yolculuğu, onu berraklığa değil, daha ziyade karanlık bölgelere üç farklı çember üzerinden götürür. İlk çember, "gemiye binişinin" öyküsüdür; Alexandros günlük çevresini terk eder. İkincisi, hayal edilen kahramanın yaratılışıdır; filmin içindeki filmde yer alan klasik durumların ve çatışmaların arasında, tanınmayan babayla buluşmadır. Son çember ise, sanatçı ile yaşlı adam arasındaki ilişkiye odaklanır. Bu yolculuk; bir özeleştirme eylemidir, Alexandros'un yaratıcılığının analizidir ve onu çevreleyen dünyada gerçekleştirdiği bir meditasyon, gördüğü bir vizyondur. Sanatçının öyküdeki yansımaları hâkim olmaya başlar; ayrıca yalnızlığın gölgeleri, ıstırap ve sayısız aldatmaca da öyküye yansıtılmıştır. Kıtara'ya Yolculuk'taki kahramanın yolculuğunda, tüm insan girişimlerinin trajedisi ima edilmiştir: Bilinenden kopma, bilinmeyeni ve karanlıkta olanı anlama arzusu, özgürlüğün meydan okuması ve mümkün olana karşı tutku (Biro, 1997, s. 74).

Sonuç olarak filmin; çoklu bir anlatım tekniği kullanılarak oluşturulduğu, filmdeki başkarakter olan yönetmenin, babasının sürgünden dönüşünü senaryolaştırdığı görülmektedir. Bu noktada Angelopoulos'un *auteur* yönü ortaya çıkmaktadır, zira kendisinin babası da uzun süre sürgünde yaşadığından sonra ailesinin yanına dönmüştür. Dolayısıyla filmdeki yönetmen Alexandros'un, Angelopoulos'un kendisini temsil ettiği görülebilmektedir. Angelopoulos'un, filmin içindeki senaryoyu Odysseus'un İthaka'ya dönüşü ve Telemakhos ile olan ilişkisine paralel biçimde kurması da, filmin mitolojik boyutunu ortaya koyan unsurdur. Böylece mitler, iç içe geçirilmiş çoklu anlatım tekniğiyle sunularak modern sinema unsurları içerisinde dönüşüme uğratılmıştır.

4.1.2.4. *Ulysses' Gaze (Ulysses'in Bakışı, 1995)*

4.1.2.4.1. *Filmin özeti*

Film, Amerika'da yaşayan "A." isimli bir yönetmenin (Filmde adı geçmese de, yönetmeni canlandıran Harvey Keitel senaryoda "A." diye geçmektedir.), kendi filminin özel bir gösterimi için ülkesi Yunanistan'a dönüşünü ve ardından Balkanlarda çekilmiş ilk filmin kayıtlarını aramak için Balkan ülkeleri boyunca yaptığı yolculuğu konu almaktadır. Bu yolculuk, onun şu an olduğu kişi olmasını sağlayan sinema tutkusunu tekrar keşfetmesini ve bölgenin içinde bulunduğu durumla paralel olarak yaşadığı içsel bir serüveni temsil eder niteliktedir.

ABD'de sürgünde yaşayan bir Yunan sinemacı olan A, son derece tartışmalı filmlerinden birinin özel bir gösterimine katılmak için memleketi Ptolemaia'ya geri döner. Fakat A'nın gerçek ilgisi başka yerlerde yatar: Sinema çağının başlangıcında Balkanların krizden geçtiği bir dönemde, ulusal ve etnik çatışmaları hesaba katmadan, Mannakis kardeşler tarafından bölgenin tarihi ve geleneklerini kaydetmek için çekilen ilk filmin efsanevi makaraları. A, bu makaraları bulmak için önce Bulgaristan'a, ardından da Makedonya, Arnavutluk ve son olarak Bosna'ya kadar gider. Yolculuğu boyunca kendi geçmişinin ve kişiliğinin farklı katmanlarıyla başa çıkmaya çalışırken, bir yandan da Mannakis kardeşlerin yaşadıklarını deneyimler. Film, A'nın makaraları bulması ve onlara ilk kez "bakması" ile son bulur.

4.1.2.4.2. *Filmdeki mitik unsurlar ve geçirdikleri dönüşümler*

Film, Platon'dan alıntılanan bir dizeyle başlamaktadır: "Eğer ruh kendini tanıyacaksa, kendi içine bakmalıdır." Angelopoulos, filmin başında yer alan Platon'u çağrıştırmaktadır ve böylece Helenik bir düşünüm ve felsefi sorgulama geleneğini filmine yerleştirdiği söylenebilir. Angelopoulos, modern Yunan kültürel mirasına da işaret etmektedir. Çünkü Platon'dan gelen dize, aslında George Seferis şiirinde de alıntılanmıştır. Seferis'e atıfta bulunan Platon dizesi, modern şair ve film yapımcısının iki farklı geleneği bir araya getirdiğini göstermektedir: Homeros'un ve onun epik dünya görüşünün ve Platon'un felsefi sorgulama, şüphe ve düşüncesinin ruhu. Filmin adının Ulysses'in Bakışı olması da, doğrudan Homeros'u ve böylece şiirsel bir hikâye dünyası ile insanın hayal gücünün tüm dünyasını çağrıştırmaktadır. Ancak ekranda görünen Platon'dan alıntı; film, bir yandan Balkanlar boyunca gerçekleştirilen dışsal yolculuğu temsil etse de, bu yolculuğun asıl olarak içsel bir benliğe doğru yapıldığını düşünmemizi istemektedir (Horton, 1997, s. 181-183).

Platon'dan yapılan alıntının ardından film, Mannakis kardeşlerin çektiği Balkanlardaki ilk filmden görüntülerle açılır. Görüntülerde dokumacılık yapan Yunan köylüleri yer almaktadır. Görüntüler oynatılırken A, filmle ilgili konuşur ve bu “ilk” filmin var olup olmadığını sorgular. Ardından A'ya rehberlik eden kişi, Mannakis kardeşlerden biri olan Yannakis'in sahilde bir geminin ayrılışını kameraya almak için beklediğini ve kendisinin de onun yanında olduğunu söyler. Bu sırada siyah beyaz olarak Yannakis sahilde, kamerasının başında görülür ve rehber de onunla birlikte. Hem öyküyü anlatır hem de öykünün içindedir. Daha sonra geminin kadraja girmesi, Yannakis'in bayılması ve rehberin onu tutmasıyla ekran renkli hale gelir (Görsel 4.11). Aynı planda, rehber A'nın yanına giderek durumu anlatır. Varlığı sorgulanan, Mannakis kardeşlerin çektiği ilk filmi oluşturan üç bobinin arayışı amacı ile yolculuğun gerçekleştirilecek olması, A'nın ağzından tekrarlanır. Bu sahnede siyah beyazdan renkliye geçiş, öykü anlatıcısının aynı anda öykünün içinde yer alması ve A'nın filmin temasını ortaya koyması, modern sinemanın özelliklerinden olan filmin öne çıkmasını ve yabancılaşmayı sağlamaktadır. Ayrıca, bir yönetmen olan A'nın “ilk filmi” aramak için yaptığı yolculuk; Odysseus'un, kral olduğu ülkesine dönmeye çalıştığı yolculuğu temsil etmektedir.



Görsel 4.11 Filmden bir sahne - Siyah beyazdan renkliye geçiş

A'nın yolculuğu, memleketi Florina'ya filminin gösterimine katılmak üzere gelmesiyle başlamıştır. Ancak filminin gösterimi dini fanatikler tarafından engellenmiştir. Etkinlik komitesi de, halkın toplanıp izleyebilmesi için şehrin pazar alanında açık havada filmin gösterimini gerçekleştirme kararı almıştır. Meydanda toplanan kalabalık hoparlörden sesi duyulan film için oradadır ancak film görülmez, yalnızca sesi vardır. Yönetmen A da bu kalabalık içinden pazar alanına girer. Sesi duyulan filmdeki replikler, Odyssea'yı çağrıştırmaktadır, zira konuşan karakter döndüğünü söyler: “Sınırı geçtik ama hala buradayız. Kaç sınır gerek insanın evine ulaşabilmesi için?” Odysseus'un yolculuğu da bitmeyen, bitse bile yeniden başlayan bir

yolculuktur. Meydandaki kalabalığın hareketsiz biçimde bu replikleri dinlemesi ve filmin görünürde olmaması, sahnenin yabancılaşmaya sebep olan türden bir sahne olduğuna kanıt olarak gösterilebilir.

Film gösterimi devam ederken A, şehri dolaşmaya başlar. Bu sahnelerde filmdeki yolculuk teması daha da ön plana çıkmaktadır. Etkinliği düzenleyenlerle eskilere dair konuşur. Şehrin, onun gidişinden beri çok değiştiğini anlatır. Dini fanatikler dedikleri gruplar, şehirde ilahiler söyleyerek bir ayin atmosferinde dolaşmaya başlamışlardır. A'ya bütün bunların, onun filminin gösterimi dolayısıyla yaşandığını söylerler. O ise, buraya sadece gösterim için gelmediğini, gelmesi için birçok sebebi olduğunu belirtir. Ancak burada kalamayacağını, yolculuğa devam etmesi gerektiğini ve sonunun burada olacağını düşünse de öyle olmadığını ekler. Tıpkı Odysseus'un İthaka'ya varıp talipleri öldürdükten sonra, ülkesinden tekrar uzaklaştırılması kararının verilmesinde olduğu gibi, A da yolculuğuna devam etmek zorundadır. Sohbetlerine bu şekilde devam ederlerken, dolaştıkları her sokakta dini fanatik grupları karşısına çıkar. Bunun da Odysseus'un talipleri öldürmesi üzerine ülkesinde çıkan isyanı yansıttığı söylenebilir.

A ve arkadaşının etrafı dini fanatikler tarafından sarıldığı sırada, aniden Mannakis kardeşlerin filmi ekrana gelir. Bir süre gösterildikten sonra A ve arkadaşı filmin gösterildiği bölgede görülürler. İki sahne arasındaki bu geçiş, yabancılaşmayı tekrar kurmuştur. Ardından A ve arkadaşı arasındaki yolculuk temalı sohbet devam eder; arkadaşı A'ya, Mannakis kardeşlerin filmi aramasını anlamadığını ve film arşivindeki görevlilerin kendisine yardımcı olmayacağını söyler. A ise arkadaşına, kendisini yanlış anladığını, bunun kişisel bir yolculuk olduğunu söyleyerek; Odysseus'un İthaka'ya varışından sonra olanların, kahramanın içsel yolculuğunu yansıtmaya benzer şekilde, bu yolculuğun da aslında kendi içsel yolculuğu olduğunu anlatmaya çalışmıştır. Buna paralel olarak sahnenin devamında A, bir rüyayı andırır biçimde bir kadının peşine takılır ve ona, Odysseus'un Penelope'ye seslenişi misali buraya dönüşünü anlatır: "Gidiyordum ama dönecektim. Sonra kayboldum, bilmediğim yollarda dolanıp durdum." Filmdeki "gerçeğin" sınırlarının bulanıklaştığı bu sahnede, A içsel yolculuğuna başlamıştır. Metaforik olarak kurulan mizansen ile Odysseus ve Penelope'yi temsil eden A ve peşinden gittiği kadının etrafı, film gösterimine gelenler ve dini fanatikler tarafından sarılmıştır. Gösterime gelen kalabalığın Odysseus'un destekçilerini, dini fanatiklerin ise talipleri temsil ettiği ve Odysseus'un intikamından sonra ülkede çıkan iç savaşın bu sahneyle yansıtıldığı söylenebilir. Bu iç savaşla birlikte

Odysseus'un ülkeden uzaklaştırılmasına paralel olarak da A, yolculuğun henüz bitmediğini söyler, tekrar ayrılmak zorundadır.

A'nın yolculuğu, taksiyle Arnavutluk sınırına varmasıyla devam eder. Burada kız kardeşini bulmak için Arnavutluk'a gitmek isteyen, ancak sınırı geçememiş yaşlı bir kadını da yanlarına alırlar. Sınırı geçtikten sonra ilerledikleri topraklarda büyük, boş ve karlı araziler boyunca hareket etmeden uzaklara bakan insanlar görülür. A'nın gözünden görülen bu insanların, filmdeki yabancılaşmayı güçlendirdiği söylenebilir. Yaşlı kadını gideceği yere bıraktıktan sonra taksi şoförüyle birlikte yollarına devam ederler ancak kar yolları kapatmıştır. Bu sebeple dururlar ve şoför ile A dertleşir, dost olur. Şoför, Yunan geleneğinde aynı kadehten içki içen ve aynı şarkıyı dinleyenlerin dost olabildiklerini söyler. Ayrıca kar ile konuşup anlaşabildiğini ve bu yüzden şu an durmaları gerektiğini söyleyen şoför, kendisi gibi yalnız haykırarak tabiata seslenir. Şoförün bu anlatımı, Yunan Mitolojisi'nde halkın mevsimlere göre yaşam tarzını şekillendirmesine referans olarak alınabilir. A'nın bir arayışta olduğunu da farkına varan şoför, onunla gelebileceğini söyler ancak A, yolunun uzun olduğunu söyleyerek kendi kişisel yolculuğuna dâhil etmek istemez. Filmin başında replikleri duyulan A'nın filmde söylendiği gibi, daha geçilecek çok sınırı vardır. Daha sonra A'nın arayışını niteler biçimde, tekrar Mannakis kardeşlerin filminden görüntüler araya girer.

Taksi şoföründen ayrılan A, Üsküp'e doğru yoluna devam etmektedir ve vardığı yerde, Mannakis kardeşlerin banyo edilmemiş üç bobin filmini araştırmaya başlar. Bu sırada siyah beyaz görüntülerle Mannakis kardeşlerin belgeseli ekrana gelir (Görsel 4.12). Mannakis kardeşlerin ağzından, Balkan Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı yılları ve



Görsel 4.12 Mannakis Kardeşler belgeselinden bir görüntü

ardından burada kurdukları ilk sinema salonundan bahsedilir. Bu, modern sinemanın özelliklerinden olan çoklu anlatımın bir örneğidir. A'nın arayışının yanında, Mannakis kardeşlerin ilk filmi dokumacılar ve şimdi de onların belgeseli anlatıma dâhil olmuştur. A, Üsküp'teki arşiv yetkililerinden bir kadınla, Mannakis kardeşlerin belgeselini yapmak istediğine dair konuşur ve ondan yardım ister. Bu sırada film bobinlerinin sesiyle birlikte belgeseldeki anlatım gösterilmese de, sesi duyulmaya devam eder. Böylece filmin içindeki filmin, anlatı içindeki anlatının öne çıkması sağlanmış olur.

Üsküp'te görevli olan kadınla birlikte trende yolculuk eden A, ona aradığı bobinlerin nerede olduklarını sorar ve Mannakis kardeşlerin neleri kameraya aldıklarından bahseder. Kadın da bunları bilmektedir ve aradığı bobinlerin Üsküp'te olmadığını söyler. Ona inanan A, Üsküp'e vardıklarında trenden inmez. Tren gardan ayrılacakken kadına Apollon'un doğduğu Delos Adası'nda gördüklerini anlatır. Bu öykünün devamını dinlemek isteyen kadın da Bükreş'e doğru yoluna devam eden trene tekrar biner. A, ona Mannakis kardeşlerin söz konusu "ilk bakışının" kendi bakışı olduğunu ancak o bakışı bulamadığını söyler. Ardından bu ikili, Bükreş'e giden trenden pasaportlarında bir sıkıntı olduğu söylenerek indirilirler. Burada sınır güçleri tarafından sorguya çekilen A, aslında Mannakis kardeşlerin suçlanarak idam cezasına çarptırılmasını kendisi yaşamaktadır. Belgeseli temsil eden bu anlatımda, gerçek ile kurmaca iç içe geçmiştir ve söz konusu sahne, izleyiciyi filme yabancılaştırmıştır. Gözleri bağlanarak idama götürülen A, izleyiciyi temsil eder biçimde hiçbir şey anlamadığını söyler. Çünkü gerçeklik bulanıklaşmıştır, anlaşılması zorlaşmıştır. İzleyicinin yabancılaşmasının yanında filmdeki anlatı da böylece öne çıkarılmıştır.

Anlatı, yüzyılın başlarında Yannakis Mannakis'in ve onun maceralarının acısını oluşturan nesnel bir geçmişin geri dönüşüne dalmak yerine, bu geçmişi A'nın özneliği ile birleştirmektedir. İşte bu, zamana bağlı olan harekettir. Makaraların geri alınmasına yönelik eylem, geçmiş ve şimdiki zamanı harmanlayan hafıza ve "*deja vu*" görüntüleri tarafından sürekli olarak askıya alınır ve geri plana atılır. Bu görüntüler halüsinasyon görüntüleri değildir ve bir zaman atlamasını işaretlemek için bir çözünme veya bir solma ile belirtilmezler. Angelopoulos, film boyunca zamanın doğrusal ilerlemesini azaltan aynı ritmi izler. Basit bir kesme, sınırı geçip Bulgaristan'a giderken A'yı geçmişe aktarır. Bulgar makamları tarafından tutuklandığı sekansta esrarengiz bir şey vardır. Polislerin kıyafetleri yirminci yüzyılın başlarını andırır ve biz de izleyiciler

olarak, A'ya suçlamalarını okuyan savcı ile yüz yüze kaldıkça, onun Yannakis olduğunu anlarsınız (Makrygiannakis, 2008, s. 263).

Bükreş'e giden trene geri dönen A ve kadın arasındaki konuşmada, kadın aradığı bobinlerin burada olmadığını söyler. Ancak A, takip ettiği izlerin kendisini buraya taşıdığını belirtir. Buraya kadar onunla gelmiş olan ve ondan ayrılmak istemeyen kadının Odyssea'daki tanrıça Kalypso'yu temsil ettiği söylenebilir. Zira Kalypso da, Odysseus'u bir süre misafir etmiş ve onunla aşk yaşamıştır. Bu sahnenin ardından gelecek olan rüya sekansından sonra da ikili, A'nın kadını "sevemediğini" söylemesiyle ayrılırlar. Zira Odysseus da Kalypso'yu sevmeyi denemiş ancak eşi ile çocuğuna duyduğu özlem sebebiyle onu sevmemiş, onun yanında kalamamıştır.

Daha sonra vagonun kapısı, geçmişe açılan bir kapı görevi görerek A'yı çocukluk yıllarına taşır. Peronda annesinin gençliğiyle buluşan A, onunla birlikte trene tekrar biner ancak tren, indiği tren değildir. Bundan sonraki sekanslar A'nın rüyasını anlatır gibidir. Çocukluk yıllarına şu anki haliyle dönmüş olan A, annesiyle birlikte 1945 yılbaşında babasının dönüşünün kutlamasına katılır. Babasıyla hasret giderir ancak çocukluk hali değil, kendisi şu anki yetişkinlik haliyle oradadır. Babası da bu sahnede Odysseus'u temsil eder biçimde uzun bir yolculuktan dönmüştür, böylece film boyunca Odysseus'u asıl temsil eden kişi olan A, Telemakhos'u temsil eder hale gelmiştir. Gerçek ile rüyanın sınırları yine bulanıklaşmıştır, sahnede tek plan içerisinde zaman atlamaları yaşanır. 1945 senesinden, önce 1948 yılbaşına ardından da 1950 yılbaşına atlanır. Evlerine haciz gelmiştir ve kutlamada ev ahalisinin dans ettiği bölüm, piyanoya el konulmasıyla sona erer. Bu sırada kadrajdan çıkmış olan A, son bir fotoğraf çekilmek için tekrar kadraja çağrılır ancak bu kez A'nın çocuk hali sahneye girer. Sahne, A'nın şu anki halinin uyanışıyla sona erer ki bu, tüm sekansın bir rüya olduğunun anlaşılmasını sağlamıştır. Söz konusu rüya sekansı sayesinde anlatıma bir katman daha eklenmiş olup; bu, çoklu anlatımı belirginleştiren başka bir unsur görevi görmektedir.

Rüya sekansının ardından sevemediğini söylediği kadından ayrılan A, Lenin'in heykelinin taşındığı bir gemiyle bir sonraki durağı olan Belgrad'a doğru ilerler. Gemide, Lenin'in heykelinin üzerinde otururken Mannakis kardeşlerin hatıralarını bir kitaptan okur. Mannakis kardeşlerin öyküsü bu kez A tarafından okunarak verilmiştir. Belgrad'da banyo edilmeyen üç bobinin izine ulaşır, ancak filmleri banyo edecek kimyasal formülü bulamayan kişi, onları Saraybosna'dan birisine verdiğini söyler. Saraybosna savaş halindedir ancak A, tehlikeyi göze alarak oraya doğru yola çıkar.

Ardından, yolculuk sırasında ona yoldaşlık eden kadının evine vardıklarında, evin yakılmış ve harap edilmiş olduğu görülür. Bu durum, tanrılar tarafından lanetlenmiş olan Odysseus'un gittiği yerlere üzerindeki laneti de taşımasına bir referans olarak okunabilir. Aiolos'un onca misafirperverliğinin ardından Odysseus'u ülkesinden kovma sebebi de budur. Filmdeki A karakteri de benzer şekilde üzerinde buna benzer bir uğursuzluk taşımaktadır.

A, oradan ayrılmadan önce evinin önünde çamaşır yıkayan kadın Saraybosna'ya gidişinde A'ya yardımcı olur. Bu, Odysseus'un ülkesi İthaka'ya dönmeden önce ona güvenli yolculuğu sağlayacak olan Phaiakların ülkesine varışını ve orada çamaşır yıkarken karşılaştığı kralın kızı Nausika'nın temsili olarak okunabilir. Nausika, Odysseus'a kral olan babası Alkinoos'un sarayına kadar eşlik etmiştir. Bu sahnenin ardından da A, kadının rehberliğinde Saraybosna'ya varır.

Saraybosna'ya vardığında, banyo edilmeyen filmleri elinde bulunduran arşivciyle bir araya gelir. Arşivci, Odysseus'a ülkesine güvenli bir şekilde dönebilmesi için yardım edecek olan Phaiak kralı Alkinoos'un bir temsilidir. Ancak arşivci, filmleri henüz banyo etmemiştir, bu aşamadan sonra A'nın başından beri ulaşmaya çalıştığı filmleri izleyebilmesi kendi inisiyatifine kalmıştır. Bunca yolculuğun ardından oldukça yorgun olan A, Odysseus'un ülkesine vardığında olduğu gibi derin bir uykuya dalar. Uyandığında arşivcinin kızı gelerek babasının nerede olduğunu sorar. Daha sonra A'ya, sanki onu yıllardır tanıdığını söyler. Bu kadın, ona yolculuğu boyunca, hem trende Bükreş'e varana kadar, hem Belgrad'dan Saraybosna'ya gidişinde rehberlik eden oyuncudur. Rollerini deðişse de, bu kadınları her seferinde aynı oyuncu canlandırmıştır. Dolayısıyla onun, Odysseus'a eve dönüş yolu boyunca, zora düştüğünde yardımına koşmuş olan tanrıça Athena'yı temsil ettiği söylenebilir.

Arşivcinin kızıyla karşılaşmasının ardından A, arşivciden son kez filmleri banyo etmeyi denemesini ister. Bu deneme başarılı olur. A, sonunda ulaşmaya çalıştığı filmlere erişmiştir. Bundan sonra ise filmdeki yabancılaşmayı tekrar kuran, çoklu anlatımı sağlayan ve Odysseia'nın temsili olan anlatıyı epikliğinden uzaklaştırıp A'nın kişisel ve içsel yolculuğunu mimleyen sahneler gelir. Meydanda kurulan bir orkestra ve onu izleyen halk, A'nın iç sesiyle yaşadığı içsel yolculuğu anlattığı planlar ve son olarak arşivciyle kızının sisler arasında kaybolması ve öldürülmesi bu sahneleri oluşturur. Son planda ise A; Mannakis kardeşlerin filmi, o "ilk bakışı" izlerken,

Odysseus'un ülkesine vardığında Penelope ile yaşadıklarını kendi ağzından özetlemektedir (Görsel 4.13).



Görsel 4.13 “*Ulysses'in son bakışı*”

Bu film, tüm olgun çalışmasının karakteristik özelliği olan anlatının bölünmesi ve sinematik empati arasındaki yapısal ayrışmaya dayanır ve bu da “Brechtien” ve “Aristotelesçi” bakışlar arasında bir uyum sağlar. Ulysses'in anlatı düzeyi, “zamansal yan yanalık” (geçmiş-şimdi) ya da kalıplaşmış diziler (öyküyü ilerleten temalar) etrafında odaklanır. Hikâyenin sesi, hikâyeyi tüm sahneyle buluşturmak için duyulur. Onun anlatısını inşa edişinin bu seviyesinde Angelopoulos, modern tarihin belirli tarihsel bölümlerine aşlanmış antik mitleri kullanır (Karalis, 2006, s. 262).

Diğer yandan Balkanların büyülü realisti olarak nirelenen Theodoros Angelopoulos, filmlerinde farklı bir insanlığı ve farklı bir Yunanistan'ı gösterir: Demokratik devlet politikalarının çöküşü sebebiyle melankoliden muzdarip; Odysseus'un yirminci yüzyılda, klasik geçmişini anlatan bir ülke bulmak için geri döndüğü, baskıcı devlet politikaları, diktatörlük ve yozlaşmışlık ile büyüyen bir yer. Angelopoulos, bu filmde de Mannakis kardeşlerden övgüyle bahsetmesinde olduğu gibi, geçmişe nostaljik yolculuklar yapar ve sıradan yaşamın parçalarıyla epik sinemayı örter (Bonnerjee, 2018).

Sonuç olarak filmin anlatısına referans olan Joyce'un Ulysses'i ve Angelopoulos'un filmi arasındaki ortak bir zemin olduğu söylenebilir: Her ikisi de ulus, topografya tanımlarıyla birlikte yaratılış sanatına dair yorumlar, tarih ve geçmişle ilgileniyor. En önemlisi, Odysseus efsanesini uyarlamada benzer bir yöntem benimsiyor. Ulysses'in Bakışı'nın anlatısı, 1990'ların başlarında, Bosna ihtilafı sırasında gerçekleşmekte ve coğrafi odağı, Balkan bölgesinin çoğunu kapsamaktadır. “*Odysean*” karakterin kriz zamanında yaşaması, aslında, modern reenkarnasyonlarının çoğuna

nüfuz eden bir temadır. Özünde karakterin uyarlanabilirliği, durumları manipüle etme ve krizlerin üstesinden gelme yeteneği, onu modernliğin en büyük krizine, çağdaş tarihin içine sürüklemektedir (Pourgouris, 2007).

Özetle Ulysses'in Bakışı filmi; Kitara'ya Yolculuk'ta olduğu gibi Angelopoulos'u *auteur* yapan temel özellikler olan anlatının bölünmesi, mitik olanın bireyleştirilmesi, güncelin tarihleştirilmesi ve yabancılaşmanın filmin geneline hâkim olması unsurlarının tamamını barındırmaktadır. Angelopoulos'un olgun döneminin öncü çalışması olarak gösterilen filmin, modern sinema teknikleri içerisinde mitlerin geçirdiği dönüşümü de oldukça başarılı yansıttığı söylenebilir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Mitoloji, insanın kendi doğasını ve çevresini anlamlandırma çabasıyla ortaya çıkmış ve toplumların kolektif bilinçdışını yüzeye çıkarmış bir bilimdir. Sözlü kültür ürünleri olan mitler, toplumlarla birlikte evrim geçirerek tüm güncel eylem ve söylemlerde kendini göstermektedir. Din, ideoloji, sanat ve edebiyat başta olmak üzere insanlığın durumuyla alakalı tüm alanlarda mitlerine izlerine rastlanır. En yeni sanat dalı olan ve yaklaşık yüz yıllık bir geçmişe sahip olan sinemada da, mitler önemli bir esin kaynağı olmuştur. Özellikle mitleri temel alan ilk sanat dallarından olan tragedyada olduğu gibi, Aristotelesçi anlatı yapısıyla birlikte sinemanın endüstrileşmesinde etkin rol oynayan Hollywood'da sıkça kullanılmıştır. Sinema, görsel gücü ve kitleleşme olanağının diğer sanat dallarına oranla yüksek olması sayesinde, mitleri yeniden üreten bir araç konumuna ilk yıllardan itibaren ulaşmıştır.

Sinemanın endüstrileşmesinin ardından, bir sanat dalı olarak kurumsallaşmasına yönelik çabalarla, yirminci yüzyılın başından itibaren diğer sanat dallarında görülen modern akımlar sinemaya yansımıştır. Özellikle Avrupa sinemasında etkili olan bu akımlar, sinemanın kitleleri etkileme gücünün farkına varılması paralel olarak anlatı olanaklarının genişlemesini sağlamıştır. Böylece İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, Avrupa sinemasından yayılarak küresel bir sanat hareketine dönüşen modern sinema, aracın endüstrileşmesinin karşısında duruşa sahip bir yapıya bürünmüştür. Sinemanın geleneği haline gelen Aristotelesçi anlatı yapısını temel alan Hollywood anlatısı, modern sinema hareketleriyle birlikte terk edilmeye başlamıştır. Bu kitlesele araç, modern anlatı tekniklerinin kullanımıyla sanat olarak kurumsallaşma yolunda önemli gelişmeler yaşamıştır.

Bu araştırmayla varılan sonuçlardan biri, Angelopoulos'un filmlerinde ağırlıklı olarak Atreus efsanesi ve Odysseia destanı olmak üzere mitik unsurların sıklıkla kullanıldığının görülmesidir. Yönetmen, filmlerinin çoğunda Yunan Mitolojisi'ni ve efsanelerini temel almıştır. Bu mitler ve efsaneler, sıklıkla olmasa da görsel sembollerin kullanılması ve filmlerin biçimsel düzeyinden çok anlatı düzeyine temel teşkil etmesiyle öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, mitik ve efsanevi unsurların diğer filmlerine oranla daha fazla olduğu düşünülen dört Angelopoulos filmi örneklem olarak seçilmiş ve incelenmiştir. Aynı zamanda modernist bir yönetmen olan Angelopoulos'un, incelenen filmlerindeki modern sinema teknikleri de ortaya konulmaya çalışılmıştır. Böylece ikili

bir incelemeyle, geleneksel anlatının esin kaynağı olan mitlerin modern sinema teknikleriyle bir araya geldiğinde geçirdiği dönüşümlere dair şu sonuçlara varılmıştır:

- Angelopoulos, filmlerinde mitleri iki biçimde kullanmıştır. Bunlardan ilki, filmlerin anlatısının efsanelere ve destanlara dayanması şeklinde ortaya çıkmaktadır. Filmlerin anlatı yapısını oluşturan olaylar, mitik kahramanların başlarından geçenlerle paraleldir. İkinci kullanım biçimi ise, filmlerdeki karakterlerin bireysel olarak tanımlanması ve karakterler arasındaki ilişkilerin oluşturulmasının, mitik kahramanlar ve onların ilişkileriyle paralel benzer şekilde kurulmasıdır. Diğer bir deyişle, bireysel ilişkiler mitolojik temele dayandırılmıştır.
- Kumpanya filminde, karakterler arasındaki ilişkiler ve onların bireysel öyküleri, Elektra tragedyası ve Atreus efsanesine paralel biçimde konumlandırılmıştır. Büyük İskender filmi, Büyük İskender efsanesine ve Oidipus mitine dayandırılmasının yanında, başkarakter de Yunanistan'ın yakın tarihinde yaşanmış bir olayın aktörü olarak izleyicinin karşısına çıkar. Kitara'ya Yolculuk'ta, yönetmen Alexandros ve onun ailesiyle ilişkisi Odysseia destanına dayanırken, karakter Telemakhos'un bir temsili olarak konumlandırılmıştır. Son olarak Ulysses'in Bakışı filminde ise başkarakter A.'nın yolculuğu Odysseus'un yolculuğuyla büyük ölçüde paraleldir.
- Filmlerdeki modern sinema teknikleri, Brechtien biçimde bir yabancılaşmayı sağlayacak biçimde kullanılmıştır. Oyuncular zaman zaman kameraya dönerek doğrudan izleyiciye hitap ederler. Kimi filmlerin içerisinde film çekimi sahneleri, tiyatro oyunları yer alır ve filmin öne çıkması sağlanır. Aynı zamanda yönetmen olan başkarakterler bulunur ve sinemanın kendisi konu edilerek özdeşimsel bir yapı ortaya koyulur. Aynı film içerisinde birden fazla mitik temelli anlatı, epizodik veya katmanlı bir yapı içerisinde işlenir, dolayısıyla çoklu bir anlatım söz konusudur. Bu çoklu anlatım sırasında kurmaca ile gerçek arasındaki sınırlar bulandırılır ve bu yüzden izleyicinin yabancılaştırılması daha da güçlendirilir. Diğer yandan filmler açık uçlu sonlara sahiptir; *Odysseian* biçimde yolculuğu konu alan Angelopoulos'un bu filmleri, yolculuğun asla sona ermeyeceği fikriyle sonlandırılır. Bu biçimde kurulan anlatı ise, sözlü mitlerin karakteristiği olan döngüsel yapının kullanımına işaret eder. Mitik öyküler, Angelopoulos'un filmlerinde büyük ve efsanevi anlatımlar olmaktan çıkarılarak daha kişisel boyuta indirilmiştir.

- Kumpanya'daki karakterler, kameraya dönüp konuşarak yabancılaşmayı güçlendirmişlerdir. Aynı şekilde Büyük İskender ve Ulysses'in Bakışı filmlerinde de karakterlerin bu eylemi gerçekleştirdiği görülür. Kitara'ya Yolculuk'ta ise yabancılaşma, sahne ekipmanlarının öne çıkarılmasıyla ve film içinde senaryonun okunmasıyla kurulmuştur. Örneklem olarak alınan filmlerden Kitara'ya Yolculuk ve Ulysses'ib Bakışı filmleri özdüşünümsel yapıya sahiptir. Mitik öykülerin kişisel boyuta indirilmesi; Kumpanya, Kitara'ya Yolculuk ve Ulysses'in bakışı filmlerinde göze çarpmaktadır. Büyük İskender filminin büyük bölümünde de bu şekilde oluşturulan bir anlatı söz konusudur. Ancak filmdeki bazı sahnelerde Alexandros karakterinin sembolleştirildiği ve yüceltildiği görülmüştür.
- Modern sinema teknikleri, Brechtien yabancılaşmayı kurmasının yanında, tarihsel bağlamı tanımlamak ve Brecht'in epik tiyatro kuramında belirttiği "güncel olanın tarihselleştirilmesi" amacına uygun biçimde kullanılmıştır. İncelenen filmlerdeki toplumsal boyut, Yunan toplumunun yakın tarihinden kalan hatıralarla doludur. Son iki yüzyılın Yunan tarihi, filmlerin genel toplumsal bağlamını oluşturması ve yaşanan bireysel travmaların paralelinde toplumsal travmaları da ortaya koyması açısından, Angelopoulos'un sinemasının genel karakteristiğine katkı sağlamıştır.
- Kumpanya, Büyük İskender, Kitara'ya Yolculuk ve Ulysses'in Bakışı'ndan oluşan araştırmanın örneklemindeki tüm filmlerde, güncel olanın tarihleştirildiği görülmektedir. Yunanistan'ın yakın tarihi ve güncel durumu, tarihi bir perspektife oturtulmuştur. Kumpanya, Yunan İç Savaşı'nı; Büyük İskender İngiliz hâkimiyeti ve ülkede buna karşı çıkışları; Kitara'ya Yolculuk, İç Savaş sonrası sürgünlerini ve sürgünden geri dönüşleri; Ulysses'in Bakışı ise Balkan Bunalımı'nı çerçeve edinmiştir.
- Filmlerin anlatılarının genel çerçevesi, büyük ölçüde Odysseia destanıyla oluşturulmuşken, "yolculuğun asla bitmeyeceği" fikriyle açık uçlu sonlara bağlanır. Yolculuk temasıyla örülü bu filmlerde, anlatımın çoklu katmanları arasında ise çeşitli mitler ve efsaneler kendine yer edinmiştir. Angelopoulos, efsanelerin ve mitlerin sözlü gelenekten miras olan, modern sinemanın ise ihtiyacı döngüsel anlatılar olması özelliğini genel çerçeveye yerleştirerek mitleri dönüştürmüştür.

Sonuçta, örneklem olarak seçilen filmlerin gösterdiği üzere Angelopoulos, filmlerinde kendi ulusunun mitolojisine ve tarihine bağlı bir yönetmendir. Aynı

zamanda filmlerinde modern sinema tekniklerini sıklıkla kullanır. Geleneksel anlatının ve geleneksel sinemanın temeli olan Aristotelesçi anlatı yapısını, modern sinema hareketi gereğine uygun olarak terk eden yönetmen, izleyicinin Brechtien manada yabancılaşmasını sağlamak için modern sinema tekniklerini kullanmıştır. Aynı zamanda geleneksel anlatıya temel teşkil eden mitleri ve efsaneleri ise, büyük ve tanrısal olmaktan çıkarmış ve kişisel düzeye indirmiştir. Bu bağlamda, çalışmanın problemini oluşturan, modern sinema ile mitlerin nasıl bir araya getirildiği sorusuna verilecek en uygun cevap; mitlerin tanrısal öykülerinin bireysel düzeye çekilmesi ve çoklu anlatım katmanları arasında eritilmesidir.

Araştırmanın konusu; Angeopoulos'un hem modern bir yönetmen olması hem de mitleri filmlerinde temel unsur olarak kullanmasına rağmen, Aristotelesçi ve modern anlatılar bağlamında karşıt gibi görünen bu iki özelliğin ne şekilde bir araya geldiğinin yeterince ele alınmadığı düşünüldüğü için seçilmiştir. Bu konuda yapılan araştırmalar incelendiğinde, Angelopoulos'un filmlerinin modern sinema olarak görülmesi ve filmlerinde mitolojinin önemli bir yeri olması konularının, birbirlerinden ayrı şekilde ele alındığı görülmüştür. Bu iki unsurun birbiriyle etkileşiminin incelenmemiş olması, araştırmanın temel itici gücü olmuştur. Dolayısıyla bu çalışmanın, modern sinema teknikleri ve mitoloji arasındaki ilişkinin nasıl kurulabileceği üzerine yapılacak sonraki araştırmalara da kaynak olabileceği ve bu konudaki çalışmaların evrenini zenginleştireceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İzmir: Kitle Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Angelopoulos, T. (1974). Yunan Kırsalı ve Tarihi İçinde Bir Yolculuk: Kumpanya. (M. Demopoulos, & F. Liappas, Röportajı Yapanlar) Synchronos Kinematopraghos.
- Angelopoulos, T. (1980-1981). Ölü Mekanı ve Ölü Zamanı Canlandırmak: Megalexandros. (T. Mitchell, Röportaj Yapan, & M. Harmancı, Çevirmen) Sight and Sound.
- Angelopoulos, T. (1985). Bir Kurumuş Elma: Kitara'ya Yolculuk. (M. Grodent, Röportaj Yapan, & M. Harmancı, Çevirmen)
- Aristoteles. (1993). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme*. (Z. Özen Barkot, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Armstrong, K. (2006). *Mitlerin Kısa Tarihi*. (D. Şendil, Çev.) İstanbul: Merkez Kitaplar.
- Artun, A. (2004). Kuramda avangardlar ve Bürger'in avangard kuramı. P. Bürger, *Avangard Kuramı* içinde (s. 7-30). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Astruc, A. (2010). Yeni avangardın doğuşu: kamera-kalem. A. Karadoğan (Düzenleyen), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* içinde (N. Özer, Çev., s. 21-26). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Atan, Y. (2011). *Akdeniz Mitolojisinden Efsaneler*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Atan, Y. (2011). *Akdenizli Tanrılar*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Atayman, V. (2004). Üçüncü baskıya önsöz. M. Parkan, *Brecht Estetiği ve Sinema* içinde (s. 11-18). İstanbul: Trend Yayın.
- Baker, C. F. (2012). On to Olympus. *Calliope*, 24.
- Batur, E. (2000). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Baudelaire, C. (2004). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Benjamin, W. (2011). *Brecht'i Anlamak*. (H. Barışcan, & G. Işısağ, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Beyazıt, E. (2010). *20. Yüzyıl Yunan Tarihindeki Politik Dönüşümler ve Bunun Theodoros Angelopoulos Sinemasındaki Temsili*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Biro, Y. (1997). The empire of the journey in Voyage to Cythera. A. Horton, *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos* içinde (s. 69-78). Wiltshire: Flicks Books.
- Biryıldız, E. (2012). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Bonnard, A. (2011). *Antik Yunan Uygarlığı 1: İlyada'dan Parthenon'a*. (K. Kurtgözü, Çev.) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bonnerjee, S. (2018). Theo Angelopoulos and Greece. Academia'da sunulan bildiri http://www.academia.edu/1487876/Theo_Angelopoulos_and_Greece. (17.03.2018)
- Bordwell, D. (1997). Modernism, minimalism, melancholy: Angelopoulos and visual style. A. Horton, *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos* içinde (s. 11-27). Wiltshire: Flicks Books.
- Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Calinescu, M. (1987). *Five Faces Of Modernity*. Durham: Duke University Press.
- Campbell, J. (1994). *Yaratıcı Mitoloji: Tanrının Maskeleri*. (K. Emiroğlu, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

- Campbell, J. (2003). *Batı Miolojisi Tanrının Maskeleri*. (K. Emiroğlu, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Campbell, J. (2003). *Doğu Mitolojisi Tanrının Maskeleri*. (K. Emiroğlu, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Campbell, J., ve Moyers, B. (2016). *Mitolojinin Gücü Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikayeler*. (Z. Yaman, Çev.) İstanbul: MediaCat Kitapları.
- Can, Ş. (1997). *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Childs, P. (2010). *Modernizm*. (V. Yıldırım, Çev.) Ankara: Sitare Yayınları.
- Clogg, R. (1997). *Modern Yunanistan Tarihi*. (D. Şendil, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Clogg, R. (2015). *Yunanistan'ın Kısa Tarihi*. (D. Şendil, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Çelikcan, P. (1997). Yeni gerçekçilik. D. Derman, S. Günaydın, A. İnam, & O. Onaran (Düzenleyenler), *Sinema Akımları* içinde (s. 147-161). Ankara: Med-Campus # A126 Proje Yayınları.
- Daniels, M. (2014). *Bir Nefeste Dünya Mitolojisi*. (P. Üstel, Çev.) İstanbul: Maya Kitap.
- Danto, A. C. (2014). *Sanat Nedir*. (Z. Baransel, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Demiralp, D. (2008). Tanrıça Demeter'in Eleusis'teki kültüne farklı bir bakış. *EKEV Akademi Dergisi*, 437-443.
- Demirözü, D. (2015). *İşgal, Direniş, İç Savaş: Yunan Edebiyatında II. Dünya Savaşı Yılları*. İstanbul: İstos Yayın.
- Demoğlu, E. (2014). *Düş ile Gerçek Arasında: Sahte-Belgesel*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Dixon, D. W. (2014). Reconsidering Euripides' Bellerophon. *The Classical Quarterly*, 493-506.

- Durgnat, R. (1990). Angelopoulos: the long take in Voyage to Cythera: Brecht and Marx vs. Bazin and god. *Film Comment*, s. 43-46.
- Editions Rodopi BV. (2015). The return of Odysseus. *Contemporary Psychoanalytic Studies*, 49-61.
- Elwood, R. (1999). *The Politics of Myth*. New York: State University of New York Press.
- Erdem, T. (2011). Apollon ve Dionysos. F. W. Nietzsche, *Deccal Dinlere Telin* içinde (s. 16-17). İstanbul: Arya Yayıncılık.
- Ergülen, H. (2012). *Sonradan Görme*. İstanbul: Ferfir Yayınları.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erhat, A. (2008). Homeros. Homeros, *İlyada* içinde (s. 9-21). İstanbul: Can Yayınları.
- Erhat, A. (2008). İlyada. Homeros, *İlyada* içinde (s. 31-39). İstanbul: Can Yayınları.
- Erhat, A., ve Kadir, A. (2008). Homeros nasıl anlatır? Homeros, *İlyada* içinde (s. 60-73). İstanbul: Can Yayınları.
- Erhat, A., ve Kadir, A. (2008). İlyada'da tanrılar dünyası. Homeros, *İlyada* içinde (s. 39-49). İstanbul: Can Yayınları.
- Erhat, A., ve Kadir, A. (2008). Odysseia'nın insanları. Homeros, *Odysseia* içinde (s. 21-25). İstanbul: Can Yayınları.
- Ertuğrul, S. (2011). Uluslararası çatışma çözümü ve Birleşmiş Milletler: Bosna Hersek sınavı. *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, 131-160.
- Estin, C., ve Laporte, H. (2002). *Yunan ve Roma Mitolojisi*. (M. Eran, Çev.) Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.
- Eyüboğlu, S., ve Erhat, A. (1977). *Hesiodos Eseri ve Kaynakları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Fainaru, D. (2006). Sunuş. D. Fainaru, *Theo Angelopoulos* içinde (M. Harmanacı, Çev., s. vii-xx). İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Finley, M. (2003). *Odysseus'un Dünyası*. (G. Durna, Çev.) Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Ford, M. (2014). *Yunan Mitolojisi: Kahramanlar, Tanrılar ve Canavarlar*. (B. Yılmazcan, Çev.) Ankara: Akılçelen Kitaplar.
- Freeman, C. (2003). *Mısır, Yunan ve Roma: Antik Akdeniz Uygarlıkları*. (S. K. Angı, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Freeman, J. (2016). Giriş. C. G. Jung, *İnsan ve Sembolleri* içinde (H. M. İlgün, Çev., s. 6-11). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Friedel, E. (2004). *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*. (N. Aça, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Fromm, E. (1992). *Rüyalar Masallar Mitoslar*. (A. Arıtan, ve K. H. Ökten, Çev.) İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Genç, S. (2012). Bir yönetmenin izinde yüzyıl: Theo Angelopoulos'un bakışı. *Yeni Film*, 96-102.
- Georgakas, D. (1997). Angelopoulos, Greek history and The Travelling Players. A. Horton, *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos* içinde (s. 27-43). Wiltshire: Flicks Books.
- Georgakas, D. (2012). 3 anarchist rebellions on film. *Fifth Estate* (47), s. 36-41.
- Gönen, M. (2008). *Paradoksal Sanat Sinema*. İstanbul: Versus Kitap.
- Graves, R. (2012). *Yunan Mitleri*. (U. Akpur, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Gürkan, H., ve Ozan, R. (2014). Butterfly Effect filmi örneğinde karşı sinemanın Hollywood'da dönüşümü. *Global Media Journal: Turkish Edition*, 154-184.
- Henderson, J. L. (2016). Kadim mitler ve modern insan. C. G. Jung, *İnsan ve Sembolleri* içinde (s. 100-153). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Hentsch, T. (2010). *Hakikat ya da Ölüm: Batı Anlatı Geleneğinde Ölümsüzlük Arayışı*. (B. Baş, Çev.) İstanbul: İz Yayıncılık.

- Hesiodos. (1977). Tanrıların doğuşu: theogonia. S. Eyüpoğlu, ve A. Erhat, *Hesiodos Eseri ve Kaynakları* içinde (s. 153-225). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Holbrooke, R. (1999). *Bir Savaşı Bitirmek*. (M. Balabanlılar, Düzenleyen) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Homeros. (2008). *İlyada*. (A. Kadir, ve A. Erhat, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Homeros. (2008). *Odysseia*. (A. Erhat, ve A. Kadir, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Horton, A. (1986). Theodor Angelopoulos and the new Greek cinema. *Film Criticism*, 84-94.
- Horton, A. (1997). *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*. New Jersey: Princeton University Press.
- Jameson, F. (2005). *Modernizm İdeolojisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2016). Bilinçdışı yaklaşım. C. G. Jung, *İnsan ve Sembolleri* içinde (s. 14-99). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Karadoğan, A. (2010). Sanat sineması: tartışmalar ve eğilimler. A. Karadoğan (Düzenleyen), *Sanat Sineması Üzerine* içinde (s. 1-21). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Karalis, V. (2006). The disjunctive aesthetics of myth and empathy in Theo Angelopoulos' Ulysses Gaze. *Literature & Aesthetics*, s. 252-268.
- Kaya, M. A. (2017). Troya ve Troya Savaşı: efsane ve tarih. *Akademik-Der Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi* (1), 1-14.
- Kayaoğlu, E. (2009). *Medyalararasılık : Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım*. İstanbul: Selenge Yayınları.
- Kayaoğlu, E. (2016). *Edebiyat ve Film: Edebiyat Bilimi Yaklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış Çağdaş Uluslararası Sinema*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Deki Yayınevi.

- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Lanzoni, R. F. (2015). *Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Louden, B. (2011). Is there early recognition between Penelope and Odysseus?; book 19 in the larger context of the "Odyssey.". *College Literature*, 76-100.
- Makrygiannakis, E. (2008). *The Films of Theo Angelopoulos: A Voyage in Time*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Edinburgh, İskoçya: The University of Edinburgh.
- Megill, A. (2008). *Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. (T. Birkan, Çev.) Ankara: Ayraç Kitap+Evi.
- Myrsiades, L. (2011). Heroic identity in the dilessi affair, Aris Velouhiotis, and Alexander: a reading of Angelopoulos's "Megalexandros.". *College Literature*(38), 44-56.
- Nietzsche, F. (2012). *Tragedyanın Doğuşu*. (E. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Oda Yayınları.
- Nünliss, R. (2015). "If in truth you are Odysseus" - distrust and persuasion in the Odyssey. *Symbolae Osloenses*, 2-24.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (A. Bahçıvan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları/Ark.
- Özen, Z. (2004). *Sinema ve Modernizm*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Öztürk, D. (2014). Kısaca tanrılar. Homeros, *Odyseia : Kralın Dönüşü* içinde (s. 11-15). İstanbul: Parola Yayınları.
- Öztürk, S. R. (1997). Gerçeküstücülüğün o belirsiz çekiciliği. D. Derman, S. Günaydın, A. İnam, ve O. Onaran (Düzenleyen), *Sinema Akımları* içinde (s. 67-78). Ankara: Med-Campus # A126 Proje Yayınları.

- Özyazıcı, K. (1997). Düşler ayağa kalkıyor: Luis Bunuel. *Avrupalı Yönetmenler içinde* (s. 51-72). Ankara: Kitle Yayınları.
- Parkan, M. (2004). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul: Trend Yayın.
- Parman, T. (2013). Zamanın filmini çekmek. A. G. Küey, *Sanatçı ile Buluşma: Theo Angelopoulos içinde* (s. 37-49). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Platon. (2014). *Devlet*. (S. Eyüboğlu, & M. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pourgouris, M. (2007). Ulysses' Gaze and the myth of Balkan history. T. Alexsic, *Mythistory and Narratives of the Nation in the Balkans içinde* (s. 170-195). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Rafalidis, V. (1997). A tour of the graveyard of Greek ideals: Voyage to Cythera. A. Horton, *The Last Modernist: The Film of Theo Angelopoulos içinde* (s. 43-51). Wiltshire: Flicks Books.
- Rodrigues, C., & Garratt, C. (2016). *Modernizm*. (A. Sezgintüredi, Çev.) İstanbul: NTV Yayınları.
- Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojisi Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Sandalcı, S., ve Sandalcı, S. (2006). Trakya Herası. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14-26.
- Serdaroğlu, F. (2008). *Antonioni'nin Macera, Gece ve Batan Güneş Üçlemesi Kapsamında Sinemada Yabancılaşma ve Çağdaş Anlatı İlişkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Serter, S. S. (2005). *Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Suad, A. (2014). *Mitolojik Aşk Efsaneleri*. İstanbul: AZ Kitap.
- Tecimer, Ö. (2006). *Sinema Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan B Yayıncılık.

- Türk Dil Kurumu. *Güncel Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a915bbce60fc1.29215732 (Erişim Tarihi: 09.12.2017)
- Uğur, İ., ve Yılmaz, M. (2016). Karşı sinema perspektifinden Godard sineması ve 'Serseri Aşıklar' film örneği. *Sosyal Bilimler Arastirmalari Dergisi*, 206-219.
- Ünal, G. T. (2011). Sinemada estetik kaygı ve anlatım aracı olarak sinema tekniği. M. İri, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde (s. 7-23). İstanbul: Derin Yayınları.
- Vernant, J.-P. (2002). *Yunan Düşüncesinin Kaynakları*. (H. Portakal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Whitmarsh, T. (2016). Diogoras, Bellerophon and the siege of Olympus. *The Journal of Hellenic Studies*, 182-186.
- Wollen, P. (2002). Godard ve karşı sinema: doğu rüzgarı. *Sinemasal*(7), 13-20.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Z. Aracagök, & B. Doğan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, O. (2010). Sanatın arketipi olarak anne imgesi. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34(2), 47-59.
- Yonar, G. (2015). *Yaratılış Mitolojileri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.