BELGÜ

Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

Arkeoloji
Edebiyat
Felsefe
Halkbilimi
Sosyoloji
Sanat Tarihi
Coğrafya
Tarih
Antropoloji
Psikoloji

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
2008

BELGÜ

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
İNSANİ BİLİMLER VE EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ
Yıl: 2023 / **ÖZEL SAYI** / YILDA İKİ KEZ YAYINLANAN ULUSAL HAKEMLİ DERGİ

III. ULUSLARARASI MİTOLOJİ SEMPOZYUMU *ÖZEL SAYISI*

SPECIAL ISSUE: SELECTED PAPERS FROM
THE III. INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON MYTHOLOGY

III. Uluslararası Mitoloji Sempozyumu, 18-20 Ekim 2022 tarihlerinde Ardahan Üniversitesi'nde düzenlenmiştir.
III. International Symposium on Mythology was held at Ardahan University on 18-20 October 2022.

Sempozyum özel sayısında yayımlanan makalelerin tamamı çift hakem değerlendirmesine tabi tutulmuştur.
All the articles published in the special issue of the symposium were evaluated by double referees.

Bu sayıda yayımlanan makalelerin tamamı, makale yazarları tarafından III. Uluslararası Mitoloji Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuştur.
All the articles published in this issue were presented as papers at the III. International Symposium on Mythology by the article authors.

Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dekanlığı **adına BELGÜ Dergisi İmtiyaz Sahibi:**

Musa DUMAN

BAŞ EDİTÖR:

Erman KAÇAR

Kapak ve Logo Tasarımı:

Sami PATACI

ISSN: 2149-5491/**e-ISSN**: 2822-2504

BELGÜ Dergisi, Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi'nin resmi yayın organıdır. Yayın dili Türkçe ve İngilizcedir.

BELGÜ Dergisi, 2022 yılı 6. sayısından itibaren 2822-2504 e-ISSN numarasıyla açık erişimli bir elektronik dergiye dönüştürülmüştür.

Bu dergide yayınlanan makalelerin içeriği tamamen yazarların sorumluluğundadır.

Yazışma Adresi: Ardahan Üniversitesi Yenisey Kampüsü,
İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi- Çamlıçatak Mevki,
75000 Merkez, Ardahan- Türkiye.
E-posta: belgu@ardahan.edu.tr web: https://dergipark.org.tr/tr/pub/belgu

BİLİM VE DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Ahmet Ayhan ÇİTİL (İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Ali SELÇUK (Erciyes Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Anar SALKIMBAY (El-Farabi Üniversitesi, Kazakistan)
Prof. Dr. Ayabek BAİNİYAZOV (Ardahan Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Celal TÜRER (Ankara Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Ceval KAYA (Ardahan Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Çağdaş DEMREN (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Ebülfez AMANOĞLU GULİYEV (Milli Bilimler Akademisi, Nahçıvan/Azerbaycan)
Prof. Dr. Hamdi BRAVO (Ankara Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Hüseyin TÜRK (Ardahan Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Kenan KOÇ (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Metin EKİCİ (Ege Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Musa DUMAN (Ardahan Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa YILDIZ (Ardahan Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa ŞENEL (Ardahan Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Rysbek ALİMOV (Gutenberg Üniversitesi, Almanya)
Prof. Dr. Şapagat JALMAHANOV (Karagandı Tıp Üniversitesi, Kazakistan)
Prof. Dr. Şureddin MEMMEDLİ (Ardahan Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. İzzat MATYAKUBOV (Eğitim Enstitüsü, Özbekistan)
Doç. Dr. Maya ÇOÇKİNA (Gorno-Altay Devlet Üniversitesi, Altay Cumhuriyeti)
Doç. Dr. Nafisa ABDULLAYEVA (Eğitim Enstitüsü, Özbekistan)
Doç. Dr. Ömer Faik ANLI (Ankara Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Sami PATACI (Ardahan Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Sergey ZAHARİYA (Komrat Devlet Üniversitesi, Gagauz Yeri/Moldova)
Doç. Dr. Serkan KÜKRER (Ardahan Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Taalaybek ABDİEV (Manas Üniversitesi, Kırgızistan)
Dr. Alla PAPTSOVA (Komrat Devlet Üniversitesi, Gagauz Yeri/Moldova)
Dr. Margaret HAMPSON (Saint Andrews Üniversitesi, İskoçya)
Dr. Panos ELIOPOULOS (Ioannina Üniversitesi, Yunanistan)
Kıdemli Araştırmacı Nadezhda TYDYKOVA (Surazakov Altayistik Bilimsel Araştırma Enstitüsü, Altay Cumhuriyeti)

BU SAYININ ALAN EDİTÖRLERİ

Doç. Dr. Yavuz YEĞİN
Dr. Öğr. Üyesi Serpil AHMETKOCAOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Nurgül BAĞCI
Dr. Öğr. Üyesi Serkan BALCI
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Emin KALGI
Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Okan AKKIN
Dr. Öğr. Üyesi Ebru SUBAŞI
Dr. Öğr. Üyesi Berivan VARGÜN
Öğr. Gör. Dr. Seçkin SARPKAYA
Arş. Gör. Dr. Fasih DİNÇ
Arş. Gör. Dr. Gürhan ÇOPUR
Arş. Gör. Dr. Ferhat UZUNKAYA

İÇİNDEKİLER

Araştırma Makalesi

Kalypso, the Divine Among the Goddesses: Allegorisation, Symbolisation and Reception from Homer to Star Trek

Silvio BÄR
Sayfa: 1-14

Araştırma Makalesi

Anaerkil Yapıdan Ataerkil Topluma Dönüşümde Yazını Rolü

Övün Selim MARTİN
Sayfa: 15-36

Araştırma Makalesi

Batı Felsefesine Metaforik Yaklaşım: Tarih, Yazı ve Mit İlişkisi

Cemre UĞURAL YAMUÇ
Sayfa: 37-47

Araştırma Makalesi

Kırgızlarda Dağ Keçilerinin Koruyucu İyesi "Kayberen"

Mayramgül DIYKANBAY
Sayfa: 48-54

Araştırma Makalesi

İrtiş Nehri İsmi ve Ortaya Çıkışıyla İlgili Efsaneler

Moldir İLGİSHEVA
Sayfa: 55-60

Araştırma Makalesi

İlyada ve Homeros'un Gözüyle Yunan Dini

Baki Burak ACIL
Sayfa: 61-69

Araştırma Makalesi

Politik Mücadelede Değerlerin Kritik Önemi: Hint ve Yunan Mitolojilerinde Öne Çıkan Metinler Üzerinden Felsefi Bir Tartışma

Ferdi SELİM
Sayfa: 70-83

Araştırma Makalesi

Ekofeminizmin Mitolojik Temelleri: Ana/Doğa/Bereket Tanrıçaları ile Kurulan Bağ

Dicle ÖZCAN ELÇİ
Sayfa: 84-94

Araştırma Makalesi

Geç Hitit Sanatında Mitolojik Yaratıklar

Bilcan GÖKCE
Sayfa: 95-112

Araştırma Makalesi

İslâm Kültüründe Kıyamet Mitolojisinin Temel Eskatolojik Mitleri

Fatih SANCILI
Sayfa: 113-124

Araştırma Makalesi

Hans Baldung Grien ve Cadı Avı Propaganda Resimleri

Berçem Gözde ÖLMEZ
Sayfa: 125-140

Araştırma Makalesi

William Blake'in Cennet ile Cehennemin Evliliği Eseri ve Coincidentia Oppositorum

Fatma Büşra GÜNÇEL
Sayfa: 141-152

Araştırma Makalesi

CANAN'ın Falname Serisi'nde Yer Alan Hayvan Tasvirlerinin Türk Mitolojisindeki Kökenleri

Hazal ORGUN
Sayfa: 153-171

Araştırma Makalesi

Ataerki, Kurumsal Din ve Öteki İnançlar: Endor Cadısı ve Jezebel'e Dair Dini Hikayelerin Çözümlenmesi

Efe ELMAS
Sayfa: 172-187

Araştırma Makalesi

Descartes'ın Mimarlık Metaforlarıyla Açılan Kanallar

Barışcan DEMİR
Sayfa: 188-194

Araştırma Makalesi

Postmodern Anlatılarda Eskatolojinin Yeniden Üretimi ve İhsan Oktay Anar'ın "Amat" İsimli Romanında Ölüm Miti

Merve YILMAZ
Sayfa: 195-205

Araştırma Makalesi

Antalya/Gündoğmuş Yöresindeki Doğum Âdetlerinde Mitolojik Unsurlar

Zeynep ARPA
Sayfa: 206-221

Araştırma Makalesi

Yeni Assur Sanatında Hayvanlar Hakimi

Esra KAÇMAZ LEVENT
Sayfa: 222-231

Araştırma Makalesi

Sürgün Şair Nûri El-Cerrâh'ın Şiirlerinde Bir Sığınak Olarak Mitolojik Öğeler

Muhammet Bilal TOLAN
Sayfa: 232-241

Araştırma Makalesi

Yaşayan Ateş Kültü: Sanat ve Mitlerde Ateşin Sembolizmi

Esra AVCI KURT
Sayfa: 242-255

Araştırma Makalesi

Destandan Gerçeğe: İran Mitolojisinde Hile Sembolü Rüstem ve Rüstem Paşa

Vesile ALBAYRAK SAK
Sayfa: 256-265

Araştırma Makalesi

Maaday- Kara Destanında Kahramanın Mitik Yolculuğu

Emir Can Tuğra ERGÜN
Sayfa: 266-273

Araştırma Makalesi

Jungçu Arketipler Bağlamında Astro-mitik İkilikler

Nilgün TÜRKİLERİ & Duygu TANIK
Sayfa: 274-284

Araştırma Makalesi

Sofokles'in Oidipus Kolonos'ta Adlı Tragedyası Bağlamında Konukseverlik ve Yabancı Kavramlarına Bir Bakış

Fatma ERKEK
Sayfa: 285-294

Araştırma Makalesi

Mitoloji ve Ortak Bilinç: Homeros ve Vergilius'un Aeneas'ı

Deniz AKDENİZ & Nurşah ÇOKBANKİR ŞENGÜL
Sayfa: 295-304

Araştırma Makalesi

Muthos'tan Protreptikos'a Geçiş: Aristotelesçi Bir Çağrı

Erman KAR
Sayfa: 305-313

Araştırma Makalesi

Taşlaşma Motifi Açısından Medusa ve Zülfü Mavi Hikâyelerinin Karşılaştırılması

Onur ACAR & Nisa Beril BORA
Sayfa: 314-320

Araştırma Makalesi

Kazak Kültürü, Mitolojisi ve Çağdaş Resim Sanatında Şanırak Motifi

Aigerim YILDIZ
Sayfa: 321-352

Araştırma Makalesi

Anneliğin İtibar Kaybının Temelleri: Apollon ve Babalığın Yüceltilmesi

Betül ÖZEL ÇİÇEK
Sayfa: 353-360

Araştırma Makalesi

Themis'in Denge Yasasına Triolojik Yaklaşım: Dike- Eunomia– Eirene

Emine KEF
Sayfa: 361-370

Araştırma Makalesi

Duchamp ve Mitsel Söylem

Zeynep GÖKGÖZ
Sayfa: 371-382

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

KALYPSO, THE DIVINE AMONG THE GODDESSES: ALLEGORISATION, SYMBOLISATION AND RECEPTION FROM HOMER TO STAR TREK

Kalipso, Tanrıçalar Arasında Bir İlahi Varlık: Homeros'tan Star Trek'e Alegorizasyonu, Sembolizasyonu ve Alımlanışı

Silvio BÄR*

ABSTRACT

According to Homer's *Odyssey*, Odysseus takes ten years to return home from the Trojan War, yet seven of these he spends on a beautiful island in the company of an equally beautiful goddess. Not only did Kalypso, "the divine among the goddesses" (as she is repeatedly called by Homer), enchant Odysseus, she has also intrigued millions of readers and inspired scholars, writers and artists. In a *tour de force* through 2700 years of scholarship, reception and reworkings, this article traces, by way of example, the different paths that Kalypso has taken ever since she offered Odysseus hospitality and – albeit unsuccessfully – immortality. The cultural significance (broadly defined) of the goddess Kalypso is discussed, beginning with her first appearance in the *Odyssey* and ending with a selection of examples of reception from the twentieth century. First, Kalypso's role and function in the *Odyssey* is discussed, along with an analysis of her name and the epithets assigned to her. Thereafter, three major aspects of Kalypso's reception are considered: allegorical and symbolic interpretations in scholarship, visual depictions, and popular reception. It is demonstrated that allegorical and symbolic readings play an important role in all these areas and that many of them are rooted in hermeneutic challenges and textual gaps that stem from the *Odyssey*.

Keywords: Kalypso, Homer, *Odyssey*, allegorisation, symbolisation, reception.

ÖZET

Homeros'un Odysseia'sına göre Odysseus'un Truva Savaşı'ndan eve dönmesi on yıl sürmüş, ancak bunun yedi gününü güzel bir adada, kendisi kadar güzel bir tanrıçanın refakatinde geçirmiştir. Kalypso -tanrıçalar arasında bir ilahi varlık (Homeros tarafından defalarca dile getirildiği gibi)-, yalnızca Odysseus'u büyülemekle kalmamış, aynı zamanda milyonlarca okuyucunun ilgisini çekerek akademisyenlere, yazarlara ve sanatçılara ilham vermiştir. Bu makale, alımlama ve yeniden yorumlama çalışmalarıyla geçen 2700 yıllık akademik maratondan hareketle Kalipso'nun Odysseus'a misafirperverliğini ve -başarısız olsa da- ölümsüzlüğü sunuşundan bu yana geçirdiği dönüşümlerin izini sürmektedir. Makalede Tanrıça Kalypso'nun (geniş anlamda tanımlanmış) kültürel önemi, Odysseia'da ilk ortaya çıkışıyla başlayıp yirminci yüzyıldan alımlama örneklerinin bir seçkisiyle sona ererek tartışılmaktadır. İlk olarak, Kalypso'nun Odysseia'deki rolü ve işlevi, adının ve ona atanan lakapların analiziyle birlikte tartışılmıştır. Daha sonra, Kalypso'nun alımlanmasının üç ana yönü ele alınmaktadır: bilimdeki alegorik ve sembolik yorumlar, görsel tasvirler ve popüler alımlama. Alegorik ve sembolik okumaların tüm bu alanlarda önemli bir rol oynadığı ve birçoğunun Odysseia'dan kaynaklanan hermenötik meydan okumalar ve metinsel boşluklardan kaynaklandığı gösterilmiştir.

Keywords: Kalypso, Homeros, Odysseia, alegorizasyon, sembolizasyon, alımlama.

* Prof. Dr., University of Oslo- Department of Philosophy, Classics, History of Art and Ideas, silvio.baer@ifikk.uio.no, ORCID: 0000-0003-0627-7994.

Bär, S. (2023). "Kalypso, the Divine Among the Goddesses: Allegorisation, Symbolisation and Reception", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 1-14.

I. Introduction[1]

In an episode from the TV series *Star Trek: Short Treks* – an anthology based on *Star Trek Discovery*, the penultimate *Star Trek* series (streaming since 2017) – the spaceship USS Discovery is portrayed as having held its position in outer space for a thousand years when it retrieves an escape pod with a passenger inside, a man named Craft. The computer system of the USS Discovery has developed considerably over those thousand years; it has become sentient and has adopted the personality of a female called Zora. Zora rescues Craft, then falls in love with him, and therefore keeps him aboard against his will. However, because he so badly wants to return to his home planet, she finally provides him with a space shuttle and releases him. What is most illuminating is the title of this episode: "Calypso." For anyone even vaguely familiar with the character of the ancient Greek goddess Καλυψώ (Kalypso), the reason for the choice of this title must be obvious: like Zora with Craft, Kalypso rescues Odysseus, keeps him prisoner on her island for seven years, but eventually lets him go (and even helps him build a ship) because he wishes to see his wife and his son again. Aside from the obvious similarities in the story lines, there are also similarities in terms of power relations: Zora is a sentient computer and thus possesses superior powers to humans; Kalypso is a goddess and thus also has authority over the mortal Odysseus. Furthermore, the name of the rescued astronaut is a speaking name, alluding to the man's skilfulness and his inventive talent; likewise, Odysseus is the prototypical inventor and trickster, and thanks to his manual skills – his handi*craft* – he is able to build his own ship that allows him to leave the island of Kalypso.

In this article, the cultural significance (broadly defined) of the goddess Kalypso is discussed, beginning with her first appearance in Homer's *Odyssey* and ending with a selection of instances of reception from the twentieth century, the latest of which is the *Star Trek* example just outlined. First, Kalypso's role and function in the *Odyssey* is discussed, along with an analysis of her name and the epithets assigned to her. Thereafter, three major aspects of Kalypso's reception are considered: allegorical and symbolic interpretations in scholarship, visual depictions, and popular reception. It is demonstrated that allegorical and symbolic readings play an important role in all these areas and that many of them are rooted in hermeneutic challenges and textual gaps that stem from the *Odyssey*.

II. Kalypso in Homer's *Odyssey*

The Kalypso story is narrated in Book 5 of Homer's *Odyssey* (c. 700 B.C.). Odysseus, on his voyage home after the Trojan War, is destined to be displaced for another ten years before he can finally reach Ithaca and be reunited with his wife Penelope. Therefore, towards the end of the tenth year of his journey, the Olympian gods, prompted by the goddess Athene in her capacity as Odysseus' protector, decide that he must be returned home. Book 1 of the *Odyssey* (lines 32–95) thus begins with a council on Mount Olympus where the gods discuss the issue and where Zeus, the ruler of the Olympians, promises to have Odysseus sent home; this decision is reiterated at the beginning of Book 5 (lines 1–42) at a second divine council, where Athene again pulls the strings.[2] Hermes, the messenger-god, is then sent to Kalypso's dwelling place, the isle of Ogygia, where Odysseus has been kept prisoner for seven years already after he was washed ashore on her island, having lost his entire crew and all his possessions. After rescuing him and giving him food and shelter, Kalypso fell in love with him – so much so that she does not wish to release him. Therefore, after a visit from Hermes with instructions

[1] Greek mythological names are spelt in their Greek rather than Latinised form (hence "Kalypso", not "Calypso") unless the Latinised form is so familiar that the Greek form would look obscure (hence "Circe", not "Kirke"). Translations from Ancient Greek are mine.

[2] Scholars disagree about the motivation for the second divine council at the beginning of Book 5. In my opinion, the point is that Zeus has neglected to keep his promise because he wanted to avoid a conflict with Poseidon and Kalypso, as a result of which Athene must remind him of his promise at the beginning of Book 5 (Bär, 2021).

to release her prisoner (lines 43–148), she makes a last attempt to turn the tables by offering Odysseus immortality on condition that he stay with her for good – but he declines the offer and thus forfeits the prospect of becoming immortal, while Kalypso loses her last hope (lines 149–227). Subsequently, she releases Odysseus as ordered, even assisting him in building a raft, and provides him with the necessary provisions for his voyage on the high seas (lines 228–268). And so, Odysseus leaves Ogygia and approaches the isle of Scheria, where he is about to meet his next benefactors, the Phaiakians; but first, he has a final unpleasant encounter with his arch-enemy, the sea god Poseidon, who torments him with a sea storm that almost drowns him (lines 269–493).[3]

Homeric scholars, influenced by (outdated) analytic approaches to the Homeric epics, often assume that the character of Kalypso was not inherited from traditional mythology, but must have been invented by Homer, created by analogy with Circe, the enchantress who, according to *Odyssey* Book 10, transforms Odysseus' comrades into swine, but is tricked by Odysseus.[4] Indeed, the similarities between these two figures are striking (Kaiser 1964, p. 197–213; Scully 1987, p. 406–408) – they both live on remote islands, they both engage in similar activities (weaving and singing),[5] they both first deceive, but then help Odysseus, they both have sexual intercourse with him, and they even share the same epithets (see below).[6] However, there is no reason to believe that Kalypso may not be as old as (or older than) Circe; the Homeric epics are our earliest textual sources of ancient Greek literature, and therefore assumptions about the relative age of specific characters in relation to traditional mythology are necessarily speculative.[7] Genealogically, Kalypso is a daughter of Atlas (the famous Titan who is condemned to carry the sky);[8] hence, we can conclude that she must have been integrated into the existing system of ancient Greek mythology by the time the *Odyssey* was composed.[9]

As for the name "Kalypso", it can be analysed as an etymologically transparent derivative of the Ancient Greek verb καλύπτειν ("to hide", "to conceal"). Although scholars from antiquity to the present day have fiercely debated the exact meaning and relevance of this etymology in relation to Kalypso's role in the *Odyssey*,[10] the main point is, in my opinion, quite straightforward: Kalypso lives on a distant island, as the narrator of the *Odyssey* unequivocally states when he reports Hermes' arrival there (ἀλλ᾽ ὅτε δὴ τὴν νῆσον ἀφίκετο τηλόθ᾽ ἐοῦσαν, "but when he finally arrived at the island that was far away", line 55); thus, Kalypso *hides* in a remote area of the world.[11] Furthermore, she is also the *concealer* of Odysseus because she keeps him captive.[12] Speaking names are common in the Homeric epics (Kanavou 2015), and therefore the contemporary audience of the

[3] On the narrative structure of *Odyssey* Book 5, see Hainsworth (1988, p. 249–251); Jones (1988, p. 47–48); Lohmann (1998, p. 24–27); Louden (1999, p. 104–129); Myrsiades (2019, p. 61–62).

[4] See e.g. von Wilamowitz-Moellendorff (1884, p. 115–116, 139); Lamer (1919, p. 1773); von Wilamowitz-Moellendorff (1927, p. 177–178); Woodhouse (1930, p. 215); Reinhardt (1960 [1948], p. 80–87); Crane (1988, p. 31–60).

[5] On weaving and singing as occupations of goddesses and upper-class women, see Zusanek (1996, p. 118–123).

[6] In contrast, Louden (1999, p. 104–122) emphasises the differences between Kalypso and Circe.

[7] For example, Dirlmeier (1967) and Alden (1985) assume that Kalypso must have belonged to an older, oral tradition. Some scholars regard Kalypso as the model for Circe (and not the other way round); see e.g. Kranz (1915, p. 106–107); Güntert (1919, p. 7–22); Kanavou (2015, p. 114, n. 36). Scully (1987, p. 406, n. 6) rightly points out that "whichever position one takes, Kalypso comes first in the poem and from a narrative point of view therefore similarities between Kalypso and Kirke must look back to Kalypso".

[8] She is identified thus by Athene in *Odyssey* Book 1 (line 52) and by Odysseus in Book 7 (line 245).

[9] Hesiod (*Theogony* line 359) mentions a daughter of Okeanos with the same name, but the two "Kalypsos" are probably different characters who share the same name (Lamer 1919, p. 1777–1778; von Wilamowitz-Moellendorff 1927, p. 177, n. 1; West 1966, p. 267; Kanavou 2015, p. 114).

[10] Some of these etymologies are discussed in section III.

[11] See also Odysseus' statement in *Odyssey* Book 7 that "no one / befriends her either of the gods or of the mortal humans" (οὐδέ τις αὐτῆι / μίσγεται οὔτε θεῶν οὔτε θνητῶν ἀνθρώπων, lines 246–247).

[12] Heubeck (1965, p. 143) regards Καλυψώ as a hypocoristic derived from *Καλυψάνειρα (*Kalypsáneira*, "the concealer of men"). See also Meillet (1919).

Odyssey will immediately have interpreted Kalypso's name along these lines; in fact, it appears that this name is "perhaps the clearest instance of the sense-bearing name" in the entire epic (Peradotto 1990, p. 105). And indeed, the Homeric narrator puns on the name's etymology at the conclusion of *Odyssey* Book 5 by inserting the Greek verbal root καλυπτ- twice within three lines (491–493):

> ὣς Ὀδυσεὺς φύλλοισι καλύψατο. τῷ δ᾽ ἄρ Ἀθήνη
> ὕπνον ἐπ᾽ ὄμμασι χεῦ᾽, ἵνα μιν παύσειε τάχιστα
> δυσπονέος καμάτοιο, φίλα βλέφαρ᾽ ἀμφικαλύψας.
>
> Thus Odysseus covered himself up with the leaves. And then, Athene poured sleep onto his eyes, so that as quickly as possible he got rid of the distressing exhaustion, as she covered his eyelids around.

Furthermore, an allusion to Kalypso as the concealer of Odysseus is made by the Homeric narrator right at the beginning of *Odyssey* Book 1 (line 14): νύμφη πότνι᾽ ἔρυκε Καλυψώ ("the nymph Kalypso, the mistress, held him back"; Peradotto 1990, p. 102).

As our next step, let us consider Kalypso's roles and functions in the *Odyssey*. First and foremost, Kalypso plays the role of Odysseus' saviour and helper: she rescues and feeds him when he is at the lowest point of his life, and when she is later forced to release him, she provides him with clothing, food and water. This role corresponds to the widespread mythological motif of the divine female helper (West 2004, p. 47–52); in this capacity, Kalypso mirrors Odysseus' principal helper, the goddess Athene, who accompanies and assists her protégé throughout his entire journey.[13] In complete contrast to Athene, however, Kalypso is also Odysseus' lover and consequently his potential partner too, were he to accept her offer to make him immortal. With this, another two mythological motifs come into play. Firstly, we find the idea of erotic attraction or a romantic relationship between a female deity and a male human. There are several such examples in ancient Greek mythology, like those of Aphrodite and Anchises, Eos and Tithonos, and Thetis and Peleus; they all have in common that they are not fully consensual and that they do not have a happy ending (Bär 2020, p. 35–36). We also find the motif of apotheosis, that is, the fact that divinities are able (and entitled) to make selected humans immortal, as in the famous case of Herakles, who is deified at the moment of his death, or in the case of Tithonos, whom Zeus grants immortality at the request of Eos (Hansen 2004, p. 270–274; Bär 2020, p. 22). As a divinity, Kalypso has power over Odysseus – she can keep him prisoner, she can coerce him into having sex with her,[14] and she can make him immortal. At the same time, though, Kalypso's offer also empowers Odysseus because he can decline it, because he can choose between two "forms of being" ("Daseinsformen", Focke 1943, p. 244; Harder 1960 [1957], p. 162).

As befits her divine power, Kalypso is repeatedly called δῖα θεάων ("the divine among the goddesses"), a standard designation applied to her as many as eleven times (*Odyssey* Book 5, lines 78, 85, 116, 159, 180, 192, 202, 242, 246, 258 and 276; Zusanek 1996, p. 61–90). But what does the phrase actually mean? Semantically, it is tautologous, as it expresses the same thing (Kalypso's divine nature) twice. Pragmatically, I consider it to be a hyperlative, meaning "the [most] divine among the goddesses". However, the hyperlative nature of the phrase is in contradiction to Kalypso's standing as a minor goddess (she is repeatedly called a

[13] In addition, *Odyssey* Book 5 (lines 333–353) features another female helper figure, the sea-goddess Ino-Leukothea, who provides Odysseus with a headdress that enables him to swim ashore unharmed (Hainsworth 1988, p. 282; Lüthy 1992, p. 8–15; Kardulias 2001; Canevaro 2018, p. 113–115; Myrsiades 2019, p. 66–68; West 2020).

[14] See especially lines 154–155: ἀλλ᾽ ἤτοι νύκτας μὲν ἰαύεσκεν καὶ ἀνάγκῃ / ἐν σπέσσι γλαφυροῖσι παρ᾽ οὐκ ἐθέλων ἐθελούσῃ ("but truly he passed the nights – albeit by force – / in the hollow cavern next to her, who was willing – unwilling was he"; Nickel 1972). However, coercion is absent according to lines 226–227: ἐλθόντες δ᾽ ἄρα τώ γε μυχῷ σπείους γλαφυροῖο / τερπέσθην φιλότητι, παρ᾽ ἀλλήλοισι μένοντες ("and so the two went into a niche of the hollow cavern / and they enjoyed themselves in their lovemaking, dwelling next to each other"; Mauritsch 1992, p. 102).

νύμφη ["nymph"] in the *Odyssey*; Zusanek 1996, p. 99–100).[15] Kalypso is not one of the Twelve Olympians; on the contrary, the Olympians have the authority to give her orders. The inherent contradiction between her relatively low divine status and the hyperlative nature of her designation can, in my opinion, be explained with regard to the dynamics of the relationship between Kalypso and Odysseus: through this hyperlative designation, the divine character of Kalypso is shown in maximum contrast to the mortality of Odysseus, and thus, the prospect of Odysseus becoming immortal through Kalypso is emphasised more strongly as well. This stark contrast, in turn, also highlights the effect of Odysseus' refusal.

In *Odyssey* Book 7, Odysseus provides the Phaiakians with a summary of his recent adventures (lines 241–297; Garvie 1994, p. 213–225; de Jong 2001, p. 184–187). This summary includes an account of the Kalypso episode, in which Odysseus describes Kalypso as follows (lines 245–247):

> ἔνθα μὲν Ἄτλαντος θυγάτηρ δολόεσσα Καλυψώ
> ναίει ἐϋπλόκαμος, δεινὴ θεός· οὐδέ τις αὐτῇι
> μίσγεται οὔτε θεῶν οὔτε θνητῶν ἀνθρώπων.
>
> There dwells the daughter of Atlas, the deceitful Kalypso,
> the fair-tressed, the dreadful goddess; and no one
> befriends her either of the gods or of the mortal humans.

Later, at the end of his narration of his earlier adventures (the *Nostoi* in Books 9–12), Odysseus once more refers to Kalypso very briefly (Book 12, lines 448–450):

> […] ἔνθα Καλυψώ
> ναίει ἐϋπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα,
> ἥ μ' ἐφίλει τ' ἐκόμει τε. […]
>
> […] There dwells Kalypso,
> the fair-tressed, the dreadful goddess gifted with speech,
> who treated me kindly and cared for me. […]

Scholars have been puzzled by Odysseus calling Kalypso "deceitful", "dreadful" and "gifted with speech" despite simultaneously acknowledging her help and her kindness. Why is Odysseus' characterisation of Kalypso so different from that of the Homeric narrator? Dirlmeier (1967) has argued that Kalypso (like Circe, who is given the same epithets as Kalypso; Garvie 1994, p. 215) originally represented a primordial, non-anthropomorphic deity, and that her epithets are to be explained with reference to this background.[16] Speculative as it is, this hypothesis may well be correct, but it does not take into account the context within which these epithets are used: Odysseus uses them when he recounts his adventures with Kalypso at the court of the Phaiakians. The characterisation of Kalypso is focalised through Odysseus; Odysseus tells the Phaiakians *his* version of the story and how *he* perceived Kalypso, her character and his sojourn on her island. That he calls her a "dreadful goddess" emphasises the unequal power relations between the two. It can also be understood psychologically: Odysseus wishes to present himself in a positive light in front of his hosts, and so it appears logical that he would highlight the coercive nature of Kalypso's behaviour.[17] Furthermore, arguably, no one can blame him for considering Kalypso "deceitful" in her sly attempts to make him stay with her; and finally, highlighting her faculty of speech may likewise be seen as a reference to her rhetorical skills. In other words, the two

[15] In the Homeric epics, nymphs are typically classified as immortal and hence as goddesses proper; on the other hand, as early as the *Homeric Hymn to Aphrodite* (lines 259–261), we find the notion of the nymphs as god-like, but mortal, creatures (Larson 2001; Hansen 2004, p. 239–244; Bär 2020, p. 18–19).

[16] See Dirlmeier (1967, p. 22): "Bei solchen Wesen ist es begreiflich, daß ihre Sprachfähigkeit betont wurde […]. Desgleichen ist es verständlich, daß solche Wesen für Menschen verderblich, tückisch sein können." ("Regarding such creatures, it is comprehensible that their faculty of speech was emphasised […]. Likewise, it is understandable that such creatures could be baleful, treacherous for humans.")

[17] This interpretation is consistent with Odysseus' use of emotional and evaluative language before the Phaiakians (de Jong 1992; Beck 2005).

passages tell us less about Kalypso's actual nature than about Odysseus' point of view. Nevertheless, Odysseus' characterisation of Kalypso and his use of these epithets have had an influence on later interpreters and commentators, as will be demonstrated in the following section.

III. Allegorical and symbolic interpretations of Kalypso from antiquity to the present day

Along with the rationalising method, allegorisation was the principal method of interpreting myths and mythical characters in antiquity (Hunger 1954; Graf 1993 [1987], p. 194–198), and the allegorisation of the Homeric epics and of epic characters, especially the gods, was particularly common (Wehrli 1928; Small 1949). Allegorical (and symbolic) interpretations of Kalypso and her name were therefore widespread, and we can find traces of such traditions in various sources from antiquity and the Byzantine period. Pontani (2013, p. 45–52) has discussed these sources and the traditions connected to them in detail; in what follows, I select only three of them, listing them according to the degree of allegoricity involved, proceeding from almost literal to fully allegorical.

To begin with, a scholion on line 14 of *Odyssey* Book 1 interprets the name of Kalypso like contemporary scholarship does, that is, as "the concealer of Odysseus", but it restricts the concept of concealment to Kalypso's imprisonment of Odysseus in her famous cave. It also explicitly frames the interpretation as literal (στοιχειακῶς, "literally"), although it adds an allegorical twist through the reference to Kalypso's cave (Schol. Y α 14d):

> Καλυψὼ δὲ νοήσαις ἐντεῦθεν στοιχειακῶς τὴν κάλυψιν καὶ τὴν ἀφάνειαν, ἥτις ἐπεκράτει τὸν Ὀδυσσέα "ἐν σπέσσι γλαφυροῖσι", ἤγουν ἐν τόποις ἀδήλοις, ὅτι ἄδηλος καὶ ἀφανὴς ἦν ἔτι τοῖς αὐτοῦ φίλοις.
>
> And therefrom one might understand Kalypso literally as the concealment and the invisibility that prevailed over Odysseus "in the hollow caverns", that is, in invisible places, because he was still invisible to, and unnoticed by, his own beloved ones.

The entry on Kalypso in the Suda (a Byzantine encyclopaedia from the tenth century A.D.), however, reads Kalypso's act of concealing in relation to herself – yet not to her dwelling on Ogygia, but to her mindset; thus, her epithet δολόεσσα is explained (Suda κ 273):

> Καλυψώ· ἡ μὴ ἁπλῆ, καλύπτουσα δὲ τὸ διανοούμενον. δολόεσσαν γὰρ λέγει αὐτὴν Ὅμηρος.
>
> Kalypso: the one who is not plain, as she hides her intention. For Homer calls her deceitful.

Finally, Eustathios of Thessalonike (a Byzantine scholar from the twelfth century) offers an insightful interpretation that is explicitly allegorical (τῇ ἀλληγορίᾳ, "through allegory"; Eust. in *Od.* 1389.42):

> μεταπλάττουσι δὲ αὐτὴν τῇ ἀλληγορίᾳ εἰς τὸ καθ'ἡμᾶς σῶμα, ὡς συγκαλύπτουσαν ἐντὸς δίκην ἐλύτρου τὸν ψυχικὸν μάργαρον, ἥτις καὶ αὐτὴ κατεῖχε τὸν φιλόσοφον Ὀδυσσέα ὡς ἄνθρωπον ἐνδεδεμένον σαρκί.
>
> They[18] remodel her through allegory into the body (according to our understanding), as she hides inwardly, in the manner of a shell, the pearl of the soul – she who personally kept captive the philosopher Odysseus, bound in his flesh.

Contemporary scholars also interpret Kalypso's nature both allegorically and symbolically, often taking into consideration the etymology of her name in doing so. An interpretation that was popular in the nineteenth and early twentieth century was that of Kalypso as a goddess of the Underworld; accordingly,

[18] Eustathios refers to his unacknowledged sources here, that is, ancient scholars, perhaps from as early as the Hellenistic period.

Odysseus' escape from Ogygia was seen as his symbolic rebirth after a death-like state.[19] Of particular influence in this context was the monograph by the German linguist and historian of religion Hermann Güntert, who, based on a diachronic study of linguistic and mythographical evidence, argued that Kalypso stemmed from a pre-Indo-European death goddess and that Ogygia originally represented an entrance to the Underworld, if not the Underworld itself (Güntert 1919).[20] Correspondingly, the scholar interpreted Kalypso's name not as "the concealer", but as "the undertaker", claiming that the original meaning of the Greek verb καλύπτειν had indeed been "to inter", "to bury" (Güntert 1919, p. 22–36).

Furthermore, we have already encountered Franz Dirlmeier's view that Kalypso at an earlier stage must have represented a primordial deity who was not originally anthropomorphic and to whom therefore an epithet such as αὐδήεσσα ("gifted with speech") could be applied (Dirlmeier 1967). Such an interpretation ultimately appears to be in the tradition of James Frazer's (1854–1941) theory of the urmyth, that is, the idea that all myths and mythical figures can be traced back to an original, "unpolluted" version (Csapo 2005, 57–67). Yet, at the same time, such an interpretation is allegorical in the actual sense of the word, as it reads a hidden meaning into the figure of Kalypso. Along similar lines, Richard Harder sees traces of a fairy in Kalypso and, accordingly, her coercing Odysseus into having sex with her as "the spell of the fairy" ("Elfenbann", Harder 1960 [1957], p. 155). Others, in turn, regard Kalypso as a goddess of the deep seas (Lesky 1947, p. 76–77, 181) or as a death demon of shamanic origin (Thornton 1970, p. 26–32). The latter interpretation has its roots in the "myth and ritual school", a school that also goes back to James Frazer and that regards mythology as rooted in ritualistic practice.[21]

IV. Visual depictions of Kalypso from antiquity to the present day

Unlike her "doppelgänger" Circe (Moraw 2020, p. 55–83), Kalypso is rarely attested in visual depictions from antiquity. The *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* mentions as few as seven visual depictions of Kalypso in ancient Greek and Roman sources, and another four that are uncertain (Rafn 1990; see also Caprino 1959). Although scenes from the *Odyssey* are commonplace on Greek pottery, there is only one surviving portrayal of Kalypso on a Greek vase from the classical period, showing Kalypso in her well-known function as a helper: on a Lucanian red-figure hydria from Paestum (Italy), dated to c. 390–380 B.C.[22] It depicts the moment before Odysseus' departure: Kalypso presents Odysseus with a box of provisions for his voyage, while Odysseus sits on a rock on the shore, a sword in his hand, looking thoughtful, longing for Ithaca and Penelope.

Since the late eighteenth century, Kalypso has occasionally been the subject of paintings. The Swiss-Austrian painter Angelika Kauffmann (1741–1807) produced several paintings that feature Kalypso: two of them refer directly to *Odyssey* Book 5, one of which shows Kalypso swearing everlasting love to Odysseus, while the other displays her mourning in her cave after Odysseus has left her. These two motifs are characteristic of how Kalypso is seen, and what she stands for, in most modern reception: as a symbol of eternal (but unrequited) love, and as a symbol of eternal solitude. It is, however, another of Kauffmann's Kalypso paintings that is most inventive: its motif does not stem from the *Odyssey*, but from François Fénelon's (1651–1715) novel *Les Aventures de Télémaque*: "The Sorrow of Tele-

[19] See Lamer (1919, p. 1773–1777) for an overview of these (and other) theories from the nineteenth century. The symbolic reading of Odysseus' rebirth has been revived by scholars in recent years (Powell 2004, p. 123–124; Louden 2011, p. 124–134; Canevaro 2018, p. 112).

[20] Similar interpretations were also proposed later, e.g. by Anderson (1958). On Ogygia, see also Radermacher (1915, p. 27–31).

[21] Frazer's famous work is *The Golden Bough* (first published in two volumes in 1890, in three volumes in 1900 and in twelve volumes in 1906–1915; the latest abridged version was published posthumously: Frazer 1994). See Graf (1993 [1987], p. 39–43, 50–53) for an overview and Ackerman (1990) for a detailed study of Frazer's ideas and influence.

[22] Naples, Museo Nazionale Archeologico, 81839 (H 2899). *LIMC* V, Kalypso 5.

machus" (1783) displays Kalypso stopping her fellow nymphs from singing about Odysseus because she notices that Telemachos is saddened by their song (Figure 1). Telemachos extending his search for Odysseus to Kalypso's island is an invention of Fénelon's; Kauffmann's painting thus breaks with the canonicity of the Homeric version. Furthermore, unlike the two paintings mentioned previously, it does not reduce Kalypso's role to that of the eternal lover or the eternal solitary, instead showing Kalypso as in charge and simultaneously caring and empathic towards Telemachos (Peterli 1976/77).



Figure 1. Angelika Kauffmann, "The Sorrow of Telemachus" (1783). Metropolitan Museum of Art, Accession 25.110.187. Picture from Wikipedia licenced under Creative Commons CC0 1.0 Universal (CC0 1.0) Public Domain Dedication.

Perhaps the best-known Kalypso painting is that by Arnold Böcklin (1827–1901) from 1882 (Figure 2). Almost snow-white, half-naked, seated on a deep-red carpet, Kalypso stands in sharp relief to her surroundings, which are painted in dark, gloomy black and brown hues. Odysseus stands with his back towards the onlooker, gazing out over the sea, longing for Penelope; Kalypso turns her head towards Odysseus, knowing that he will leave her soon, longing for him as much as he longs for his wife. In comparison to the *Odyssey*, there is a clear shift of emphasis here: in the *Odyssey*, Odysseus and his longing for his home and his wife take centre stage; here, the focus is on Kalypso, her longing for Odysseus and her eternal solitude.[23]



[23] Other paintings that depict Kalypso as the eternal solitary include "Calypso" (1869) by Henri Lehmann (1814–1882) and "Calypso's Isle" (1897) by Herbert James Draper (1863–1920).

Figure 2. Arnold Böcklin, "Odysseus and Kalypso" (1882). Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 106. Picture from Kunstmuseum Basel, public domain.

The German painter Max Beckmann (1884–1950) depicts yet another, completely different, Kalypso (Kahl 2008; Schulze 2022, p. 468–472). In his 1943 painting "Odysseus and Kalypso", Odysseus and Kalypso are not separated, but together; the painting evidently adopts the theme of the repeated sexual encounters between the two as they are described explicitly in the *Odyssey*. However, upon closer inspection, the topic of Kalypso's solitude is alluded to here as well. Kalypso tries to seduce Odysseus, but he does not respond; instead, he is still wearing some of his armour (as if he were just passing by from the Trojan War), and he appears to be looking into the remote distance, longing for Penelope. The three animals involved add to the symbolic depth of the scene: Kahl (2008, p. 4) reads the snake as a symbol of the complicated relationship between Odysseus and Kalypso, the bird as standing for Odysseus' wish to escape, and the cat as symbolising Kalypso's attempt to retain him. Taken as a whole, the scene gives expression to the ephemeral nature of Odysseus' and Kalypso's encounter and to the one-sidedness of their attraction, and hence the motif of Kalypso's eternal solitude is clearly present here as well, although only on a second glance. At the same time, the deceitfulness of Kalypso comes to the fore; Kalypso's attempt to seduce Odysseus, expressed through the symbolism of the cat, harks back to the deceitfulness which Odysseus spells out in the *Odyssey*.

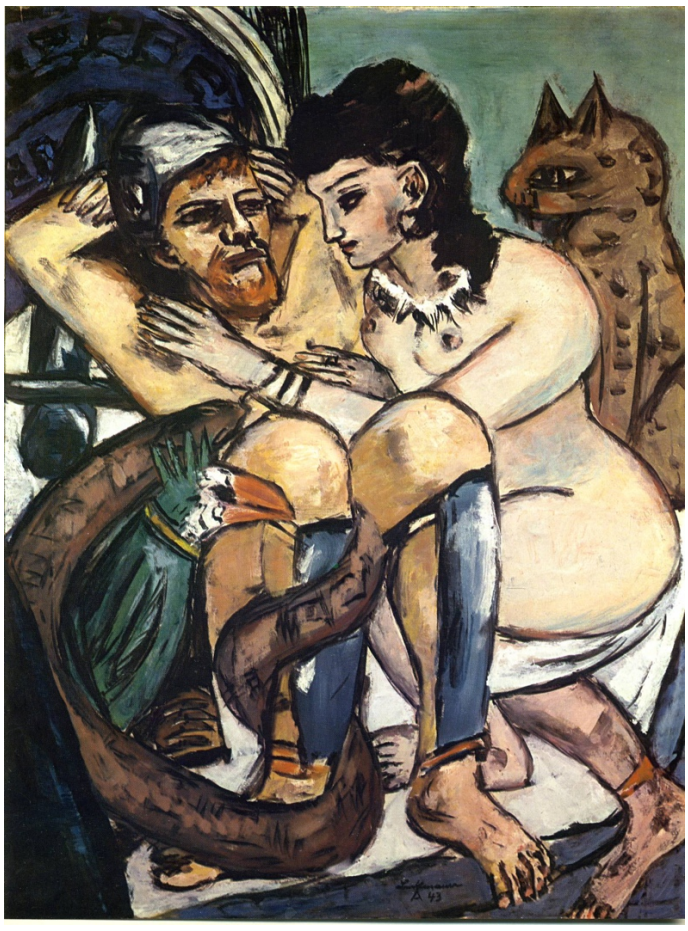


Figure 3. Max Beckmann, "Odysseus and Kalypso" (1943). Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-2887. Picture from WikiArt, public domain.

V. The reception of Kalypso in popular literature and film

Kalypso has had an afterlife in twentieth-century writings from philosophy to popular literature. Here too, only a selection can be discussed. One should, of course, mention the famous allegorical interpretation of Kalypso and Circe by

Theodor Adorno and Max Horkheimer as "diligent weavers […] resembling both mythical powers of fate and bourgeois housewives" in their *Dialektik der Aufklärung* from 1944,[24] an interpretation that boldly combines mythical allegorisation with social criticism. Other writings with an allegorical twist are Alfred Döblin's (1878–1957) *Gespräche mit Kalypso* ("Dialogues with Kalypso", 1910), where Odysseus and Kalypso are the interlocutors in conversations about the nature of music, and more recently, Michael Köhlmeier's (*1949) novel "Kalypso", a renarration of *Odyssey* Book 5 that received mixed reviews from critics (Laman 1999, p. 96). What I wish to focus on here, though, is the reception of Kalypso in popular literature and film. A recent example is provided by Rick Riordan's *Percy Jackson* books (2005–2009), a series of five novels, written primarily for teenagers, that locates the world of ancient mythology in the United States of today. Percy Jackson, a teenager and the son of Poseidon, is the protagonist, and on many occasions, he adopts the role of an Odysseus-like figure; thus, very often the *Percy Jackson* novels appear to be creative rewritings of the *Odyssey* (Nagy 2020; Bärtschi 2022, p. 362–366). In *The Battle of the Labyrinth* (2008), Percy is stranded on Ogygia, and Kalypso takes care of him as she once cared for Odysseus. In a dialogue before Percy's departure, Kalypso explains why she lives alone in this remote area of the world (Riordan 2008, p. 222):

> Calypso rose and took my hand. Her touch sent a warm current through my body. "You asked about my curse, Percy. I did not want to tell you. The truth is the gods send me companionship from time to time. Every thousand years or so, they allow a hero to wash up on my shores, someone who needs my help. I tend to him and befriend him, but it is never random. The Fates make sure that the sort of hero they send…"
>
> Her voice trembled, and she had to stop.
>
> I squeezed her hand tighter. "What? What have I done to make you sad?"
>
> "They send a person who can never stay", she whispered. "Who can never accept my offer of companionship for more than a little while. They send me a hero I can't help…just the sort of person I can't help falling in love with."

This element of the story – Kalypso being alone because of a divinely inflicted curse – was invented by Riordan; it reinforces the topos of Kalypso as an eternal solitary, which, as we saw above, is a major element of Kalypso's reception. Simultaneously, by answering the question of why Kalypso lives alone, it fills a textual gap (*Leerstelle*) from the *Odyssey*.[25]

Finally, we have Kalypso in film: probably the best-known film that features Kalypso is *Ulisse* from 1954. What is particularly insightful here is the way this film elaborates on the idea of Odysseus as a potential partner, and hence the potential equal, of Kalypso by using the same actress for the roles of Kalypso and Penelope (Silvana Mangano). This double role picks up on an idea that is already inherent in the *Odyssey*, namely, that through Kalypso's offer to make Odysseus immortal, the relationship between the two had the potential to become real, in which case Kalypso would have replaced Penelope as Odysseus' wife.[26]

The 1997 mini TV series *Odysseus* has little, if anything, to offer in terms of allegorisation and symbolisation of Kalypso (or of any other character, for that matter); however, it deserves mention for the fact that "only in Odysseus' extended visit" to Kalypso, "acted by the stunning singer Vanessa Williams", is there "sexual chemistry and sensual physical contact" (Hall 2008, p. 191) in a film that was otherwise ridiculed (rightly so, in my opinion) for its politically correct dullness

[24] Quoted from the English translation by Edmund Jephcott (Adorno & Horkheimer 2002 [1944], p. 58).
[25] On the remoteness of Ogygia, see *Odyssey* Book 5, line 55 and Book 7, lines 246–247; see above, section II, with note 11. On the concept of the *Leerstelle* ("textual gap"), see Iser (1976, p. 315–327).
[26] On Kalypso as a parallel figure to, as well as counterpart of, Penelope in the *Odyssey*, see Harder (1960 [1957], p. 156). On Penelope in the *Odyssey*, see the seminal studies by Felson (1994) and Clayton (2004).

(Paglia 1997, p. 170–181; Green 1998, p. 148–153). More interesting, though, is our penultimate example of cinematic reception: in the second film in the series *Pirates of the Caribbean* (*Dead Man's Chest*, 2006), Naomie Harris plays a voodoo priestess called Tia Dalma (Figure 4). Tia Dalma was once in love with one of the pirates from the series, but she cursed him after he betrayed and left her. In the third film (*At World's End*, 2007), it is then revealed that Tia Dalma is actually Kalypso – her character is, in fact, just the human guise of the goddess (and her name appears to be an allusion to the Homeric epithet δῖα θεάων). By making Kalypso a voodoo priestess, the film both combines a character from Greek mythology with the Afro-American type of the so-called "conjure woman" (Martin Samuel 2012) and harks back to the Homeric idea of Kalypso as a "dreadful goddess", which, as we saw, stems from Odysseus' characterisation of Kalypso in his storytelling at the court of the Phaiakians. In this way, it creates a story around Kalypso's character that explains this puzzle from the *Odyssey*.



Figure 4. Naomie Harris as Tia Dalma in *Pirates of the Caribbean* (2006, 2007). Picture from Fandom.com, published in line with German copyright ("Bildzitat" according to UrhG § 51).

VI. Conclusion

Following the discussion of Kalypso in *Pirates of the Caribbean*, only one instance of cinematic reception remains – and with this, we are back at the introduction to this article: the episode "Calypso" in *Star Trek: Short Treks*, where the Kalypso story is transferred into the science fiction genre. As shown in the introduction, this example of reception uses the name of Kalypso and the story connected to her as an emblem of an impossible love story; a love story character-

ised by an unequal relationship between a more powerful female and a weaker male, but one which eventually leaves the female in a weaker position because the male is successful in pursuing his journey and hence in returning to his true love. The *Star Trek* example may be seen as a trivialisation of the Kalypso episode from the *Odyssey*, but the central elements are, in fact, identical. 2700 years of reception and reworkings in texts and in the visual arts have shown that Kalypso is often used as an emblem of eternal (but unrequited) love and of eternal solitude. Allegorical and symbolic interpretations play an important role in scholarship from antiquity to the present day, but they can also be found in creative reception. Likewise, the puzzling Homeric designation of Kalypso as "deceitful", "dreadful" and "gifted with speech" has not only been explained differently by scholars in different periods, but has also left traces in the arts, as, for example, in Max Beckmann's painting "Odysseus and Kalypso" or the character of Tia Dalma in the film *Pirates of the Caribbean*.

References

Ackerman, R. (1990). *The Myth and Ritual School: J.G. Frazer and the Cambridge Ritualists.* Garland Press.

Alden, M.J. (1985). The Rôle of Calypso in the Odyssey. *Antike & Abendland*, 31, 97–107.

Anderson, W.S. (1958). Calypso and Elysium. *The Classical Journal*, 54, 2–11.

Bär, S. (2020). The Nature and Characteristics of the Gods in Classical Mythology. *Symbolae Philologorum Posnaniensium*, 30, 7–46.

Bär, S. (2021). The Second Divine Council at Odyssey 5.1–42 Reconsidered. *Akroterion*, 66, 1–16.

Bärtschi, A. (2022). Ungeheuer oder Mobbing-Opfer? Die ambivalente Charakterisierung des antiken Kyklopen in modernen Bildmedien. In K. Dolle & S.A. Dreiling (Eds.), *Space Oddities: Die homerische Irrfahrt in Bildkünsten und Populärkultur 1800–2021 (Europa–USA–Südamerika).* ART-Books. 359–381.

Beck, D. (2005). Odysseus: Narrator, Storyteller, Poet? *Classical Philology*, 100, 213–227.

Canevaro, L.G. (2018). *Women of Substance in Homeric Epic: Objects, Gender, Agency.* Oxford University Press.

Caprino, C. (1959). Calipso. *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, 2, 276–277.

Clayton, B. (2004). *A Penelopean Poetics: Reweaving the Feminine in Homer's Odyssey.* Lexington Books.

Crane, G. (1988). *Calypso: Backgrounds and Conventions of the Odyssey.* Athenäum.

Csapo, E. (2005). *Theories of Mythology.* Blackwell.

Dirlmeier, F. (1967). Die "schreckliche" Kalypso. In H. Meller & H.-J. Zimmermann (Eds.), *Lebende Antike: Symposium für Rudolf Sühnel.* Erich Schmidt. 20–26.

Felson, N. (1994). *Regarding Penelope: From Character to Poetics.* Prince University Press.

Focke, F. (1943). *Die Odyssee.* Kohlhammer.

Frazer, J.G. (1994). *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion.* New abridgement from the 2nd and 3rd ed. Oxford University Press.

Garvie, A.F. (1994). *Homer: Odyssey Books VI–VIII.* Cambridge University Press.

Graf, F. (1993). *Greek Mythology: An Introduction* (T. Marier, Trans.). The Johns Hopkins University Press (German original: *Griechische Mythologie: Eine Einführung*, 1987).

Green, P. (1998). Homer for the Kiddies. *Arion*, 5(3), 145–154.

Güntert, H. (1919). *Kalypso: Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen auf dem Gebiet der indogermanischen Sprachen.* Max Niemeyer.

Hainsworth, J.B. (1988). Commentary Odyssey Books V–VIII. In A. Heubeck, S. West & J.B. Hainsworth (Eds.), *A Commentary on Homer's Odyssey: Volume I: Introduction and Books I–VIII.* Oxford University Press. 249–288.

Hall, E. (2008). *The Return of Ulysses: A Cultural History of Homer's Odyssey.* The Johns Hopkins University Press.

Hansen, W. (2004). *Handbook of Classical Mythology.* ABC-CLIO.
Harder, R. (1960). Odysseus und Kalypso. In W. Marg (Ed.), *Richard Harder: Kleine Schriften.* C.H. Beck. 148–163 (originally from 1957, unprinted).
Heubeck, A. (1965). KE-RA-SO. Untersuchungen zu einem mykenischen Personennamen. *Kadmos*, 4, 138–145.
Horkheimer, M., & Adorno, T. (2002). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments* (E. Jephcott, Trans.). Stanford University Press (German original: *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, 1987).
Hunger, H. (1954). Allegorische Mythendeutung in der Antike und bei Johannes Tzetzes. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, 3, 35–54.
Iser, W. (1976). *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung.* UTB.
Jones, P.V. (1988). *Homer's Odyssey: A Commentary based on the English Translation of Richmond Lattimore.* Bristol Classical Press.
de Jong, I.J.F. (1992). The Subjective Style in Odysseus' Wanderings. *The Classical Quarterly*, 42, 1–11.
de Jong, I.J.F. (2001). *A Narratological Commentary on the Odyssey.* Cambridge University Press.
Kahl, J. (2008). Grenzen der Liebe. Zwischen Begehren und Verweigern: Eine Bildmeditation zu Max Beckmanns "Odysseus und Kalypso" (1943). http://www.kahl-marburg.privat.t-online.de/beckmann.pdf.
Kaiser, E. (1964). Odyssee-Szenen als Topoi. *Museum Helveticum*, 21, 197–224.
Kanavou, N. (2015). *The Names of Homeric Heroes: Problems and Interpretations.* De Gruyter.
Kardulias, D.R. (2001). Odysseus in Ino's Veil: Feminine Headdress and the Hero in *Odyssey* 5. *Transactions of the American Philological Association*, 131, 23–51.
Kranz, W. (1915). Die Irrfahrten des Odysseus. *Hermes*, 50, 93–112.
Laman, B. (1999). Ein Gespräch mit Michael Köhlmeier am 9. April 1998 in Dickinson, North Dakota. *Modern Austrian Literature*, 32, 94–104.
Lamer, H. (1919). Kalypso (Καλυψώ) 1. *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, X.2, 1772–1799.
Lesky, A. (1947). *Thalatta: Der Weg der Griechen zum Meer.* Rohrer.
Lohmann, D. (1998). *Kalypso bei Homer und bei James Joyce: Eine vergleichende Untersuchung des 1. und 5. Buches der Odyssee und der 4. Episode (Calypso) im Ulysses von J. Joyce.* Stauffenburg.
Louden, B. (1999). *The Odyssey: Structure, Narration, and Meaning.* The Johns Hopkins University Press.
Louden, B. (2011). *Homer's Odyssey and the Near East.* Cambridge University Press.
Lüthy, A. (1992). *Ino-Leukothea: Ursprung und Zusammenfall zweiter Gottheiten in Mythos und Kult* (MA Thesis). University of Zurich.
Martin Samuel, K. (2012). Disney's Tia Dalma: A Critical Interrogation of an "Imagineered" Priestess. *Black Women, Gender, and Families*, 6, 97–122.
Mauritsch, P. (1992). *Sexualität im frühen Griechenland: Untersuchungen zu Norm und Abweichung in den homerischen Epen.* Böhlau.
Meillet, A. (1919). Le nom de Calypso et la formation désidérative. *Revue des études grecques*, 32, 384–387.
Moraw, S. (2020). *Die Odyssee in der Spätantike: Bildliche und literarische Rezeption.* Brepols.
Myrsiades, K. (2019). *Reading Homer's Odyssey.* Bucknell University Press.
Nagy, G. (2020, October 9). Percy Jackson's visit to Lotus Hotel, viewed through a Homeric lens. *Classical Inquiries.* https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/percy-jacksons-visit-to-lotus-hotel-viewed-through-a-homeric-lens.
Nickel, R. (1972). Der Zwang der Kalypso (Odyssee 5,151–155). *Philologus*, 116, 137–138.
Paglia, C. (1997). Homer on Film: A Voyage Through *The Odyssey*, *Ulysses*, *Helen of Troy*, and *Contempt*. *Arion*, 5(2), 166–197.
Peradotto, J. (1990). *Man in the Middle Voice: Name and Narration in the Odyssey.* Princeton University Press.
Peterli, G. (1976/77). Bildbetrachtung: Telemach auf der Insel der Kalypso von

Angelica Kauffmann. *Bündner Schulblatt*, 36, 206–211.
Pontani, F. (2013). Speaking and concealing – Calypso in the eyes of some (ancient) interpreters. *Symbolae Osloenses*, 87, 30–60.
Radermacher, L. (1915). *Die Erzählungen der Odyssee.* Alfred Hölder.
Rafn, B. (1990). Kalypso. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, V.1, 945–948.
Reinhardt, K. (1948). Die Abenteuer der Odyssee. In H. Küpper (Ed.), *Von Werken und Formen: Vorträge und Aufsätze.* Küpper. 52–162. Quoted after the reprint in: Becker, C. (Ed.). 1960. *Tradition und Geist: Gesammelte Essays zur Dichtung.* Vandenhoeck & Ruprecht. 47–124.
Riordan, R. (2008). *Percy Jackson: The Battle of the Labyrinth.* Miramax Books.
Schulze, H. (2022). Kalypso, Kirke und die Sirenen: Motive der Odyssee bei Max Beckmann und seinem Meisterschüler Ottokar Gräbner. In K. Dolle & S.A. Dreiling (Eds.), *Space Oddities: Die homerische Irrfahrt in Bildkünsten und Populärkultur 1800–2021 (Europa–USA–Südamerika).* ART-Books. 461–483.
Scully, S. (1987). Doubling in the Tale of Odysseus. *The Classical World*, 80, 401–417.
Small, S.G.P. (1949). On Allegory in Homer. *The Classical Journal*, 44, 423–430.
Thornton, A. (1970). *People and Themes in Homer's Odyssey.* Routledge.
von Wilamowitz-Moellendorff, U. (1884). *Homerische Untersuchungen.* Weidmann.
von Wilamowitz-Moellendorff, U. (1927). *Die Heimkehr des Odysseus: Neue homerische Untersuchungen.* Weidmann.
Wehrli, W. (1928). *Zur Geschichte der allegorischen Deutung Homers im Altertum.* Noske.
West, D.T. (2020). Shipwrecked Spouses: Leukothea's Veil and Marital Reunion in The *Odyssey*. *New England Classical Journal*, 47(2), 1–14.
West, E.B. (2004). *The Hero's Handmaid: Female Helpers in the Homeric Epics and the Mahabharata* (PhD Thesis). The University of Minnesota.
West, M.L. (1966). *Hesiod: Theogony. Edited with Prolegomena and Commentary.* Clarendon.
Woodhouse, W.J. (1930). *The Composition of Homer's Odyssey.* Clarendon Press.
Zusanek, H. (1996). *Kalypso: Untersuchungen zum dios-Begriff 1.* Peter Lang.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

ANAERKİL YAPIDAN ATAERKİL TOPLUMA DÖNÜŞÜMDE YAZININ ROLÜ

The Role of Writing in the Transformation from a Matriarchal Structure to a Patriarchal Society

Övün Selim MARTİN[*]

ÖZET

Homo Sapiens'e kadar cinsiyetlerin rolüne dair çok az şey biliyoruz. Aşk, sevgi, cinsellik gibi bireysel roller de milyonlarca yıl süresince bilinmez durumdadır. Homo Sapiens'in Asya ve Avrupa'ya yayılması ile birlikte, bugün Ana Tanrıça (Venüs) adı verdiğimiz heykelcikler ortaya çıkar. Büyük ihtimalle, "kadının doğurabilmesinin" bir mucize olarak görülmesi, Üst Paleolitik dönemden Kalkolitik Çağ'a kadar Ana Tanrıça heykelciklerinin baskın rolünün devam etmesini sağlar. Ritüel ve inançlardaki baskın kadın figürünün toplumu da yansıttığı düşünülürse, bahsi geçen zaman dilimlerinde Anaerkil bir toplum yapısının olduğunu söylemek yerinde olur. Kalkolitik Çağ'da ortaya çıkan Erkek Tanrı heykellerinin toplum yapısını nasıl değiştirdiğini, ya da tersinden düşünürsek, değişen toplumun inanç sistemine nasıl yansıdığını bilemesek de değişimin sonuçlarını tam olarak bir sonraki çağda, yazılı metinlerde görebiliyoruz. Tunç Çağı'nda Mezopotamya'daki insanların, Ataerkil bir yapıya yavaş yavaş dönüşümü, yazılı metinler aracılığıyla nasıl hızlandırmaya çalıştığını anlayabiliyoruz. Arkeolojik verilerden erkeklerin baskın olmaya başladıklarını görsek de belki de milyon yıldan fazla süren Anaerkil yapı kolay değişemiyor. Bu değişimin hızlanması için en etkili yol olarak yazı kullanılıyor. Yeraltı Ülkesinin Tanrıçası Ereşkigal'in Nergal'e eş olup iktidarını ona bırakması gibi mitlerdeki güçlü kadın karakterler, yerini yavaş yavaş erkeklere bırakmaya başlıyor. İnanna mitlerindeki gibi kadınlara kimsenin güvenmemesi gerektiğini öğütleyen öyküler çeşitlenerek artıyor. Bunlarla birlikte Uruinimgina Reformları gibi çıkan yeni yasalar; kadınların egemenliğini kırabilmek için erkeklere şiddet kullanma ve bunu sergileme izni veriyor. İşte, özellikle mitler, dini metinler ve yasalar gibi bu yazılı metinler aracılığıyla toplumun değişen yapısını – hiçbir şüpheye yer olmadan –ilk ağızdan öğrenmeye, yazı ile birlikte Tunç Çağı'nda başlıyoruz.

Anahtar Kelimeler: Anaerkil, Ataerkil, Cinsiyet, Tunç Çağı, Yazı, Mezopotamya, Mitoloji.

ABSTRACT

Until Homo Sapiens, we know very little about the role of the sexes. Individual roles such as love, affection and sexuality are also unknown for millions of years. With the spread of Homo Sapiens to Asia and Europe, figurines that we today call the Mother Goddess (Venus) appear. Presumably, the fact that "women can give birth" is seen as a miracle ensures that the dominant role of Mother Goddess figurines continues from the Upper Paleolithic to the Chalcolithic Age. Considering that the dominant female figure in rituals and beliefs also reflects the society, it would be appropriate to say that there was a matriarchal social structure in the mentioned time periods. Although we do not know how the male god statues that emerged in the Chalcolithic Age changed the social structure, or, if we think the other way around, how the changed society was reflected in the belief system, we can see the results of the change in the written texts in the next era. We can understand how the people in Mesopotamia in the Bronze Age tried to accelerate the gradual transformation to a patriarchal structure through written texts. Although we see from the archaeological data that men are beginning to dominate, perhaps the matriarchal structure, which lasted more than a million years, does not change easily. "Writing" is used as the most effective way to accelerate this change. Just as Ereshkigal, the Goddess of the Underworld, became the wife of Nergal and left her power to him, the strong female characters in the myths are slowly starting to leave their place to the men. As in the Inanna myths, the stories advising that no one should trust women are multiplying. Along with these, new laws such as the Uruinimgina Reforms; It allows men to use and display violence in order to break the dominance of women. Here, we begin to learn first-hand the changing structure of society – without any doubt – through these written texts, especially myths, religious texts and laws, in the Bronze Age with writing.

Keywords: Matriarchy, Patriarchy, Gender, Bronze Age, Writing, Mesopotamia, Mythology.

[*] Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, selim.martin@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2323-0592.

Martin, Ö. S. (2023). "Anaerkil Yapıdan Ataerkil Topluma Dönüşümde Yazının Rolü", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 15-36.

Giriş

İlk üretilen aletten, Homo Sapiens'in tarih sahnesine çıktığı güne kadar çok sayıda farklı Homo türünü; yaşadığı coğrafya, alet teknolojisi, beslenme alışkanlıkları gibi başlıklardan biliyoruz ancak Homo Sapiens'e kadar cinsiyetlerin rolüne dair bilgimiz yok denecek kadar azdır.

Temmuz 2011'de Afrika'da Kenya Turkana yakınlarında Lomekwi bölgesinde bulunan ve bugün adına Lomekwian (**Resim 1**) dediğimiz taş aletlerin keşfi ile insanlık tarihinin başlangıcı, bilinenden 700.000 yıl kadar geriye çekilmiş oldu. Büyük ihtimalle bir iklim değişikliği sonucunda ortaya çıkan yüksek otlar, dört ayak üzerinde hareket eden Homininlerin, öncelikle güvenlik ve sonrasında bu yeni dünyada besin bulmaya devam edebilme ihtiyacı gibi çeşitli nedenlerle, iki ayak üzerine dikelerek yaşamını sürdürmesine, bu da boşa çıkan ellerin başta alet yapmak üzere çeşitli amaçlarla kullanılmasına yol açtı. 3.3 milyon yıl önce bilinçli olarak üretilen ilk alet ile birlikte Homo türlerinin yükselişi, Arkeolojik olarak söylemek gerekirse de Paleolitik Çağ başlamış oldu (Harmand, Lewis, vd. 2015, ss. 310-326).

Sık hata yapan, yavaş, karmaşık davranış kalıplarını öğrenmekte zorlanan "genel zekâ" (Mithen, 1999, s. 78) sahibi Hominilerin Homo'ya evrilmesi için gerekli olan "teknik zekâ" gelişiminin ilk adımları bipedalizm sayesinde atılmıştır. Bununla birlikte iki ayak üzerine dikelme, ilk Homo türlerinin dişileri için pelvis bölgesinde fiziksel değişime neden olmuş (Mithen, 1999, s. 220) ve bu değişikliğe, yer kabuğuna göre dik durmak nedeniyle yer çekiminin etkisinin artması da eklenince, doğumlar, dört ayak üzerinde hareket eden türlere göre daha erken olmaya başlamıştır. Erken doğum; iki yaşına kadar kendisi beslenemeyen ve en az 12-14 yıl kendi besinini elde edemeyen, kısacası uzun yıllar boyunca bakıma ciddi şekilde muhtaç bireyleri ortaya çıkarmıştır. Türün devamını sağlamak için zorunlu olan beslenme ve barınma faaliyetlerine bir de yıllar boyu süren kontrollü çocuk bakımı eklenince tür, gruplar halinde birbirine bağlanmak zorunda kalmış ve bugün "sosyal zekâ" adını verdiğimiz zekâ türünün gelişimi hızlanmıştır. Kesin bir cinsiyet ayrımından söz etmek mümkün olmasa da ilk defa toplumsal roller bu zamanda ortaya çıkmaya başlamıştır. Avcılık ve toplayıcılık yanına bakıcılık işini de eklemiş ve grup, iş bölümünü bu faaliyetlere göre belirlemek zorunda kalmıştır.

Afrika kıtasında ortaya çıkıp orada yok olan ikonik türlerin (Habilis, Ergaster vb.) geliştirdikleri alet teknolojisi ve buna bağlı olarak değişen beslenme alışkanlıkları ile fiziksel görünümleri hakkında çok sayıda bilgiye sahibiz (Lumley & Barsky & Cauche, 2009, ss. 55-92). Aynı zamanda Afrika'dan ayrılan Erektus ile Afrika dışında evrimleşen Heidelbergensis, Neanderthalensis gibi türlerin ve Denisova insanlarının da alet teknolojileri, beslenme alışkanlıkları, fiziksel gelişimleri, yayılım alanları, konuşma yetenekleri gibi temel özellikleri bilimsel olarak anlaşılabilmiştir (Şimşek, 2017, ss. 66-85; Vandermeersch & Bar-Yosef, 2019, ss. 256-275). Hatta Neandertaller için bunların yanına, ölü gömme adetleri hakkında çok sayıda bilgi ile genetik haritalarının çıkarılması çalışmalarını da eklemeyi başardık sayılır (Arensburg & Tillier & Vandermeersch, *et al.*, 1989, ss. 758–760; Vernot & Tucci & Kelso, at al., 2016, ss. 235-239). Fakat iş, bu türlerin sosyal yaşamındaki bireysel rollerine gelince tıkanır. Kadın, erkek, aşk, sevgi, cinsellik gibi bireysel roller birkaç milyon yıl boyunca bilinmez durumdadır.

Homo türleri hakkında çalışılan birçok alan içerisinden sadece birinde, beslenme ekonomisi hakkında yapılan çalışmalarda, küçük de olsa bireysel faaliyetler ya da cinsiyetler arasında farklı iş bölümü üzerine değerlendirmeler yapılabilmektedir. Grupların beslenme için yaptıkları faaliyetlerin yüzde yirmisini avcılık, yüzde seksenini de toplayıcılığın oluşturduğu bilinmektedir. Özellikle cinsiyetlerin vücut ölçüleri ve fiziksel güçleri dikkate alınarak, avcılık faaliyetlerini büyük oranda grup içindeki erkeklerin yaptığını, toplayıcılığın ise kadın ve çocuklar tarafından sürdürüldüğü düşünülmektedir (Darga & Aydıngün, 2013, s. 44).

Homo Sapiens'in Afrika'da baskın bir tür olarak ortaya çıkması ve başta Asya ve Avrupa olmak üzere yavaş yavaş tüm dünyaya yayılmasıyla birlikte elimizde, kişilerin toplumsal rolleriyle alakalı çok daha fazla kanıt birikmeye başlamıştır. Kesin bir biçimde bir dil konuşabilen ve iletişim becerisi kuvvetli Homo Sapiens; büyük beyin hacmi ve soyut düşünme kabiliyeti sayesinde önceki türlere göre çok daha başarılı bir adaptasyon süreci yaşamıştır. Bu üstün özellikleri ona beslenme ve barınma gibi temel problemleri daha kısa sürede çözme imkânı tanımış ve yaşamsal anlamda önemli bir ihtiyaç olmayan konularda da başarılı olmasına yol açmıştır. Doğada hiçbir canlı türünde olmayan: ölüsünü gömme işlemi; müzik, resim, heykel ve kabartma gibi sanat üretimi ve çok az canlıda görülebilen süsleme ve süslenme uygulamaları, Sapiens'in, yaşamını sürdürmek için gerçekten ihtiyacı olmadığı halde vakit ayırdığı işlerden en çarpıcı olanlarıdır (Şimşek, 2017, ss. 79-81) (**Resim 2**).

Sapiens ile birlikte Üst Paleolitik dönemden itibaren görülmeye başlayan yeni işler ve ürünler, toplumsal roller için en önemli göstergelerin başında gelmektedir. Örneğin, yapılması günler belki de haftalar süren bir mağara resminin, ressamın ve yardımcılarının günlük ihtiyaçları ilgili grup tarafından karşılanmadan bitirilmesinin söz konusu olmadığı düşünülürse; bu durumun, cinsiyet ayrımına dair bir fikir vermese de, en azından toplumsal iş bölümüne yeni bir iş tanımı eklediği açıktır. Bir mağaranın en kuytu, en karanlık yerine, sadece önemli kişilerin belirli zamanlarda girip görebileceği resimler yapabilen bir kişinin, bu faaliyeti avdan arta kalan zamanlarda bitirmesi beklenemez. Avcılık, toplayıcılık ve çocuk bakımı gibi yaşamsal önem taşıyan işlere bir de onlar gibi temel bir ihtiyaca yönelik olmayan ama en az onlar kadar kıymet verildiği açık olan sanat üretimi de eklenmiş görünmektedir (Yücel, 2018, ss. 232-234). Göçebe toplumların, sabit bir yerde, kalıcı eser bırakmalarının garipliğinin üstüne bir de yanımızda gezdirebildiğimiz (yanımızdan ayırmadığımız da söylenebilir) heykel ve kabartmaları üretmeyi ve tüm Homo türleri tarafından milyonlarca yıldır gözlenip kabul edilen doğanın döngüsünün aksine, ölülerimizi bu döngüye teslim etmeyip bir toprağın altına ya da bir kayanın içine koyma çabamız da aynı şekilde farklılık göstermektedir. Aynı zamanda ilk başlarda, avlanması zor hayvanların diş ve boynuzlarından, bizi, aynı o hayvanlar gibi güçlü ve başarılı göstermesi adına yaptığımız takılar, deniz kabuğundan hayvan kemiklerine, tatlı su yumuşakçalarından akrep kabuklarına kadar çok çeşitli hammaddelerden ürettiğimiz kolye, gerdanlık, bilezik gibi süs eşyalarına dönüşür. Bunlarla birlikte ister canlı ister ölü olalım, bedenlerimizi çeşitli boyalarla renklendirip, doğanın bize biçtiği rolden ne kadar farklı olduğumuzu ilan etmemiz de Sapiens'in garipliklerinden bir diğeridir (Yalçınkaya, 2009, ss. 29-35). Farklılaştırmayı öğrenmek, doğada var olan her şeyin en azından görünüşünü değiştirebilmeyi başarmak, geri dönülmez bir eşik olmuştur. Sapiens isterse, artık beyaz bir deniz kabuğu da kırmızı olabilir (**Resim 3**), bir fildişi de siyaha dönüşebilir (Stiner, 2003, ss. 49-59).

Bu zaman diliminde, dünya üzerindeki diğer homo türlerinin de bir şekilde sonunu getirmiş olan, soyut düşünme kabiliyetinin tesiri altındaki Sapiens, yavaş yavaş adaptasyon sürecine müdahale etmeye başarmış, süreci tersine çevirmek için hazır görünmektedir. Doğal yaşantının ve temel ihtiyaçların dışında kalan bu tür uygulamaların hem o güne kadar tüm Homo türlerinin bıraktığından daha fazla arkeolojik kalıntı bıraktığını hem de bu kalıntıların özellikle toplumsal iş bölümü, cinsiyet ayrımı gibi roller hakkında çok daha fazla şey öğrenmemize yol açtığı söylenebilir. Avcılık ve toplayıcılık faaliyetlerine katılmayan ressam, mağara duvarına gölgesini düşürerek ritüelleri yöneten şaman, kadın heykelcikleri (**Resim 4**), boyalı takılar, erkek ve kadın cinsel organlarını betimleyen kabartmalar, aşı boyalı çocuk iskeletleri bu döneme ait toplumsal rolleri gösterebilecek önemli kalıntıların en bilinenleridir (Atalay & Süle, 2019, ss. 737-743).

Üst Paleolitik dönemi sona erdiren, günümüzden yaklaşık 26.000 – 23.000 yıl önceki Son Buzul Doruğu ile birlikte yavaş yavaş değişen iklimin, dünyanın farklı yerlerinde yaşayan insanlar üzerinde çok farklı etkileri olmuştur. İçinde

bulunduğumuz Yakındoğu ve alt bölgeleri olarak tanımlanabilen Mezopotamya ve Levant, görece fazla sıcaklığı nedeniyle dışarıda bir yaşam kurmayı herkesten önce deneyen insan topluluklarına ev sahipliği yapmıştır. Buzulların erime süreci, dünyada Mezolitik denilen yeni bir çağı başlatmış ancak Yakındoğu coğrafyası hem ısınma sürecinin erken başlaması hem yavaş sürmesi hem de buna rağmen her yerden önce sona ermesi nedeniyle bugün adına Epipaleolitik denilen bir geçiş dönemi yaşamıştır (Doğan, 2021, ss. 22-29). Ortalama olarak bakıldığında gittikçe ısınan hava, insan topluluklarını kaya sığınakları ve mağaralardan dışarı itmiş ancak bununla birlikte havanın tutarsızlığı da dışarıda yaşamaya çalışan insanların gelişiminde önemli bir yer tutmuştur (Goring-Morris & Belfer-Cohen, 2003, ss. 65-81).

Epipaleolitik dönemde Yakındoğu insanları, bugün Kebaran, Natufian ve Zarzian gibi isimlerle adlandırılan, döneme adını verecek kadar tutarlı ve baskın kültürleri, dışarıda kurdukları hayat üzerinden oluşturmuşlardır, (Bar-Yosef, 1990, ss. 433-436; Bar-Yosef, 1998, ss. 159-177). Açık havada kurulan yerleşim yerlerinde gittikçe daha uzun süre konaklayan insan grupları artık avcı-toplayıcı ve yarı yerleşik olarak tarif edilmektedir. Basit şekilde ahşap, dal ve yapraklardan oluşan çukur barınaklar, ilk sıraları taştan olan yapılara evirilmiş, ölülerin barınakların altına gömülmesi standartlaşmış, taşla kaplanan-yeri yurdu artık belli- mezarlar oluşmuştur. Aynı yerde çoğunlukla bir, bazen iki mevsim geçiren insanlar; barınakları belli bir düzene göre inşa etmeye başlamış zamanla ocakları da evlerin içlerine taşımıştır (Goring-Morris & Belfer-Cohen, 2003, ss. 65-81). Hiyerarşi ve özel mülkiyet kavramlarının belki de ilk örneklerini gösteren bu uygulamalar, Epipaleolitik döneme ait toplumsal rollerin en önemli kalıntılarıdır. Bir yerde uzun süre konaklanması katmanlaşmayı arttırmış, arkeolojik açıdan çok sayıda kalıntıyı belirli bir kronolojik süreç ile araştırabilmenin önünü açmıştır (Prausnıtz, 1966, ss. 220-230).

İklim değişikliğinin tamamlanması jeolojik olarak Pleistosen Çağ'ın kapanması ve Holosen Çağ'ın başlaması ile olmuştur. Küresel ısınmanın getirdiği yağış ve bolluk, Epipaleolitik dönemde yavaş yavaş geliştirilen dışarıda yaşam tecrübesi ile birleşince, insan grupları evlerinden çok uzaklaşmadan besin ekonomilerini yönetmeyi başaracak yeni bir süreci başlatmıştır (Çıvgın, 2019, ss. 17-32; Doğan, 2021, ss. 22-29, ss. 93-94). Neolitik devrim, önce avcı-toplayıcı grupların tam yerleşik hayata geçmesiyle başlamış, zamanla hayvanların evcilleştirilmesi ve bitkilerin kültüre alınması ile üretimci toplum yapısına dönüşmüştür (Çıvgın, 2019, ss. 51-152). Tam yerleşik insan, her türlü malzemeden kalıcı barınağını inşa etmiş (**Resim 5**), depo yapılarından toplanma alanı meydanlara, kamusal yapılardan düzenli ticarete, seramiğin icadından maden kullanımına kadar önemli keşifleri birbiri ardına gerçekleştirmiştir (Schmidt, 2007, ss. 34-82). Üst Paleolitik dönemde Homo Sapiens'in başlattığı tersine adaptasyon süreci, Neolitik Çağ ile son bulmuştur. İnsanın en önemli problemleri olan beslenme ve barınma artık doğanın insafına bırakılmayacaktır. İnsan artık, kalıcı ve korunaklı konut mimarisi ile iklim koşullarına dayanıklı barınağını (kendi mağarasını) yapar, besin üretimi ile doğanın tüm sürprizlerine rahatlıkla karşı koyabilir. Düzenli mimari, ritüel mekanları, standart kült nesneleri, üretimdeki iş bölümü, yerleşimlerin birbirleriyle ilişkileri gibi örneklerin ışığında, Neolitik yerleşimler başta hiyerarşi olmak üzere hem toplumsal rollere hem de cinsiyet ayrımına dair birçok yeni bilgi ortaya koyar (Çıvgın, 2019, ss. 58-63). Çağın sonlarına doğru ortaya çıkan savunma mimarisi yeni bir toplumsal dönüşümün habercisidir. Sapiens artık doğa ile mücadele etmeyi bırakıp birbiri ile mücadele etmeye başlayacaktır.

Neolitik Çağ'ın ardından gelen Kalkolitik Çağ, ileri üretim dönemi olarak adlandırılan maden çağlarının ilkidir. Mezopotamya yerleşimlerinin öncülük ettiği, seramikte merkezi üretim ile başlayan bu çağ, şeflik gibi yeni bir hiyerarşik süreci ortaya çıkaracaktır (Öztan, 2009, s. 2). Daha sonra sulamalı tarımın icat edilmesi ile dünyayı geri dönülmez bir biçimde değiştiren "artı ürün" elde edilecektir. Başta çıkar bölgelerinin oluşması, güvenlikten planlamaya yeni tam zamanlı iş kollarının

ortaya çıkması, büyük hacimli ticaret ile başlayan küreselleşme, birikim yapan sınıfların yükselişi, köyden kente doğru gelişen yerleşimler, anıtsal mimari, artan nüfusu yönetecek bürokrasinin oluşması ve kayıt yapma ihtiyacı sonucu çizgisel/resimsel yazının icadı, bu çağda sosyal sınıfların, yeni toplumsal rollerin ve cinsiyet ayrımının en önemli delillerini karşımıza çıkaracaktır. Özellikle değişen ölü gömme adetleri, cinsiyet ve yaş ayrımını keskin bir biçimde betimler. Bunlarla birlikte, Kalkolitik Çağ'a kadar varlığı tartışılan inanç/din kavramı, artık kendine ait mekânı ve standart heykelleri ile görünür olacaktır. Henüz adından ve görevinden emin olamasak da erkek bir tanrı Mezopotamya yerleşimlerinde kendini göstermeye bu çağda başlayacaktır (Campbell, 2000, ss. 1-40) (**Resim 6**).

Maden çağlarının ikincisi, bakırın içine arsenik veya kalay eklenerek üretilen Tunç (Bronz) alaşımından adını alır. Örgütlü toplumların dönemi olarak adlandırılan Tunç Çağ'ında, hızlı dönen çarkın, mozaik ve kakma sanatlarının, tekerleğin, yelkenin, tek elden yönetilen toplumsal ekonominin, devletin ve matematikten fala, tıptan büyüye, mitolojiden dini metinlere bir toplumun tüm yaşantısını bugünlere aktaran çivi yazısının ortaya çıkması, insan yaşantısının değişimini tüm yönleriyle anlamamıza olanak sağlamıştır. Bu kadar büyük ölçüde yaşanan değişimin tüm toplumsal rollere, özellikle de cinsiyetlere biçilen tanım ve görevlere etkisi de aynı büyüklükte olacaktır. Özellikle yazılı metinler, Paleolitik Çağ'dan beri kimi zaman açıkça kimi zaman da belli belirsiz süren, kadın odaklı toplumsal yapının değişmeye başladığını hatta yeni erk tarafından toplumun bu değişime zorlandığını tartışmasız bir biçimde ortaya koymaktadır.

Bahsedilen tüm bu sürecin ışığında, bu çalışmada, öncelikle Paleolitik Çağ'dan başlayarak toplumsal rollerin içerisinde kadının baskın olduğunu öne süren veya gösteren arkeolojik veriler derlenerek çağlar boyunca devam eden Anaerkil toplum yapısının tarif edilmesi, sonrasında Tunç Çağı ile birlikte görülen yazılı veriler ışığında ataerkil bir topluma dönüşümün tarihsel sürecinin aktarılması ve nihayetinde mitolojik ve dini içerikli yazılı metinlerin ve yasaların bu süreci hızlandırıp, değişimin topluma kabul ettirilmesindeki rolünü ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır.

Taş Çağlarında Anaerkil Yapının Göstergeleri

Yukarıda, Homo türlerinin beslenme ekonomisi hakkında yapılan çalışmalar ile beslenmenin yüzde yirmisini avcılığın, yüzde seksenini de toplayıcılığın oluşturduğu ve cinsiyetlerin vücut ölçüleri ve fiziksel güçleri dikkate alınarak, avcılık işinin erkeklerin toplayıcılığın ise kadın ve çocukların rolü olarak tanımlandığından bahsedilmişti.

Sapiens öncesi homo türlerinde cinsiyetler ve onlara atfedilen rollere dair oldukça sınırlı olan bu tür değerlendirmeler, o dönemlerde, kadının toplumsal yaşamdaki rolü üzerine kesin bir çıkarım yapmayı engellese de toplam besinin yüzde seksenini elde eden cinsiyetin, grup içerisinde önemli bir yeri işgal edeceğini düşünmek olasıdır (Darga & Aydıngün, 2013, . 44). Aynı zamanda kadının, besin toplayıcılığını çocuklarla birlikte yaptığını dikkate alırsak, grup içerisinde çocuklarla erkeklerden daha fazla vakit geçirdiklerini, bu da yetişen yeni nesil üzerinde kadınların daha çok söz sahibi olabileceğini, besin ekonomisinde keskin bir değişiklik olmadığı takdirde, her yeni nesilde bu durumun gittikçe daha da belirginleşebileceğini iddia edebiliriz.

Bunların yanına, üremedeki rollerin, özellikle de erkeğin payının bilinmezliğini eklersek, kadının doğurabilmesi sayesinde toplumun var olmayı sürdürebildiğini aksi takdirde yok olacaklarını düşündüklerini, hatta bunu tecrübe etmiş grupların bile var olabileceğini söyleyebiliriz. Böle bir tecrübenin çok acı sonuçları olacağı aşikardır.

Besinin çoğunu getiren, çocukları yetiştiren ve yeni nesli şekillendiren kadın, bunların üstüne bir de adeta bir mucize yaratarak, bir erkeğin hiçbir koşulda yapamadığını yapar ve bedeninden yeni bir canlı üretir. Üstelik beslenmenin bu

kadar zor olduğu bir ortamda, göğüslerinden akan süt ile besin üretmesi ve bununla dünyaya getirdiği yavruyu besleyip büyütebilmesi mucizenin büyüklüğünü ortaya koymaktadır. "Çocuk doğumu daha küçük bir gizem değildir; anne sütünün gelmesi ve ayın hareketine uyum içinde adet görme daha küçük bir gizem değildir. Kadın gövdesinin yaratıcı büyüsü kendi başına merak konusudur" (Campbell, 1995, s. 439).

Tüm memeli canlılarda soyun devamını sağlamanın en az beslenme kadar önemli bir yer tuttuğu düşünüldüğünde, her ikisini birden yapabilen kadının bu durumunun, cinsiyetler arasında şaşmaz bir fark yaratacağı ortadadır. İşte elimizde az sayıda örnek olsa da, bu bilgilerin bir araya getirilmesi, kadının, grup içerisinde baskın cinsiyet olmasının anahtarını oluşturmaktadır.

Hayatta kalmak için sürekli doğa olaylarını takip eden, hayatın döngüsüne ayak uydurup yaşamını şekillendiren, doğum ile ölüm arasındaki farkı görebilen Sapiens erkeklerinin, kadının yukarıda sayılan özelliklerin yanında: bedeninin genişleyip tekrar küçülebilmesi, belirli dönemlerde kanayan bedeninin ölmemesi, aksine sürekli yenilenmesi gibi başka üstün özellikleri de düşünerek, başlangıçta kendi neslini yaratan olarak, en yakınındaki kadını kutsaması oldukça doğaldır (Darga & Aydıngün, 2013, s. 43).

Tüm bu bilgiler değerlendirildiğinde; sosyal olarak Anaerkil yapının ve ritüel bakımından Ana Tanrıça kültünün, Paleolitik Çağ'dan itibaren şekillenmeye başladığını söylemek doğru olacaktır. Bu yapının Epipelolitik dönemde gittikçe gelişip, Mezopotamya'da ve Levant'ta ortaya çıkan yarı yerleşik hayat ile birlikte görünür hale geldiği söylenebilir. Bir yerde uzun süre kalmak yerleşmelerde bir düzen oluşturur, zamanla ocağın hane içine taşınmasıyla da gurup olarak beslenme yerini ailesel/bireysel beslenmeye bırakır. Ayrıca, Homo Neanderthalensis ile başladığına inanılan ölü gömme uygulamaları (Uhri, 2021, s. 28) yarı yerleşik Sapiens ile birlikte hane içi-taban altı gömüye dönüşünce, toplumda; canlı ya da ölü, herkesin yeri aşağı yukarı belli olmaktadır. Hiyerarşinin ve daha belirgin toplumsal rollerin birer göstergesi olan bu durumlara ek olarak, çeşitli ritüellerin de sürekli aynı yerde tekrarlanması, törenler ile mekânın birbirinden ayrı düşünülememesine neden olur. Bir ritüel uygulamasının bir inanç sistemine dönüşmesinde, tekrarın olduğu kadar mekânın-özellikle de aidiyet yaratan mekanın-önemi açıktır (Çıvgın, 2019, s. 23). Bugün tek tanrılı dinlerden pagan inanışlara kadar her türlü inanç sisteminin kendine ait mekânının olması ve bu mekânların kutsal olarak görülmesi bu durumun en büyük delili olmaktadır (Lefebvre, 2014, s. 209, ss. 223-224).

Epipaleolitik dönemde, yarı yerleşik topluluklarda görülen bu yaklaşımlara, öncesinden bildiğimiz, cinsiyetlerin beslenme faaliyetlerindeki rolleri de eklenince, kadının–gittikçe artan- önemi ortaya çıkar. Sıcak hava ve bol yağışın, avlanacak hayvanlar ile toplanacak bitki ve meyveleri bollaştırdığı bilinmektedir (Çıvgın, 2019, ss. 41-48). Bu durum kadının, evden çok uzaklaşmadan, besin ekonomisini yavaş yavaş daha iyi yönetebileceğini gösterir. Artık göçebeliğin getirdiği zorluklardan kaynaklanan çocuk ve genç ölümleri gittikçe azalmaktadır ve kadın, grubu, daha çeşitli ve bol yiyecekle besleyebilmektedir. Ayrıca bitki ve meyvelerle, kesintisiz bir mevsim-bazen iki mevsim-geçirilince, hepsinin büyüme aşamalarından, hangisinin ne fayda sağlayacağına kadar elde edilecek çok çeşitli bilgilerin de kadının hanesine yazılacağı aşikardır. Elimizdeki bu yeni bilgiler değerlendirildiğinde, Paleolitik Çağ'da ortaya çıkan Anaerkil yapı ve Ana Tanrıça kültünün, Epipaleolitik dönemde daha belirginleştiği söylenebilir (**Resim 7-8)**.

Doğurganlık, ölümün karşısında durabilen tek güçtür. Bu yüzden kadın bedenine karşı duyulan itibar, Neolitik Çağ'a Anaerkil bir dünyadan miras olarak aktarılır (Çelebi, 2021, s. 94). İlk yerleşik avcı-toplayıcı topluluklarda bu mirasın nasıl yansıtıldığını tam olarak bilemesek de, yerleşik gurupların üretimciliğe geçmesiyle birlikte kadın tekrar görünür hale gelecektir. Milyonlarca yıldır göçebeyken yapılan toplayıcılık bir tarafa, yarı yerleşik hayatta bitki ve meyveler hakkında edinilen tecrübe, toplum tam yerleşik olunca büyük bir bilgi dağına dönüşecektir. Bitkisel

besin ihtiyacını sağlayan kadınlar, bitkileri incelerken tohumun varlığının süreklilik sağladığını da keşfetmişlerdir. Bu bilgiler sayesinde kadınlar; tarımsal üretimi başlatırken aynı zamanda bir bereket kültünün ortaya çıkmasına da yol açmış olabilirler. Zaten bitkilerin kendi tohumundan üremesi gibi, kadın da doğurup üremeyi sağlar (Darga & Aydıngün, 2013, s. 44). Doğuran ana artık bir yandan da üreten anadır.

Neolitik Çağ'da, şişman, iri göğüsleri-kalçaları ve cinsel organları vurgulanmış, güçlü betimlenmiş çok sayıda kadın heykelciği, üreticilikle beraber kadının saygınlığının artmasının en önemli arkeolojik kanıtlarını oluşturmaktadır. Her yaştan, çeşitli pozlar içinde (**Resim 9**), hayatın gençlik, çocuk doğurma ve yaşlılık evrelerini gösteren birçok formun yanında, iki parsı elleriyle tutarken bir yandan doğum yapan "Pothnia Theron" Ana Tanrıça (**Resim 10**), şişman karnına tohum tanesi saklanmış bereket ana, dolgun göğüsleri ile simgelenen olgunlukları sayesinde toplumsal rollerde önemli yer işgal eden yaşlı kadın betimleri gibi formlar; hangi açıdan bakarsanız bakın, kadının toplumdaki saygın ve önemli yerini, kısacası Anaerkil yapıyı belgelemektedir (Roller, 2004, ss. 52-56; Darga & Aydıngün, 2013, ss. 44).

Taş çağlarındaki Anaerkil düzenin bir başka önemli delili ise birbirine çok uzak coğrafyalarda bile kadın bedeninin simgelenmesindeki ortaklıktır. Adı geçen zaman dilimlerinde; Afrika, Asya ve Avrupa'da yaşayan topluluklar olasılıkla ortak bir din kavramını ilk kez kadının çıplak bedeni üzerinden şekillendirmiştir (**Resim 11- 12**). Bununla birlikte, Sapiens'in M.Ö. 10.000 civarından itibaren tüm dünyaya yayılmasıyla, yeni kıtalar da tarihöncesi çağlarını yaşamaya başlamış, buradaki kültürler de kadının doğurganlığı ve bereketi ile ilgili eserler üreterek bu cinsiyetin toplumdaki yerini vurgulamışlardır. Eski ve Yeni Dünya arasında, bunca zaman farkına rağmen ortaya çıkan bu ortaklık; birbirinden bağımsız toplulukların hepsinde, insanın kültürel gelişiminin belirli bir evresinde, kadından yüksek beklentileri olduğu düşüncesinin ispatıdır (Çelebi, 2021, s. 94).

Ataerkil Topluma Dönüşüm

Kalkolitik Çağ'la birlikte, özellikle Mezopotamya ve Anadolu'da, yerleşmelerin yapılarında çok büyük değişimler gözlenir. Neolitik köylerin artan nüfusu, çanak çömlek üretimindeki yenilikler, dokumacılık ve maden kullanımı gibi ileri üretim alanlardaki gelişmeler, Kalkolitik Çağ'ın başında, eski merkezlerin kasaba boyutuna dönüşmelerini sağlar ve çok sayıda yeni yerleşimin kurulmasını hızlandırır (Frangipane, 2002, ss. 88-90). Bu çaptaki bir değişim, bölgedeki yeni sosyal karışıklığın, eski yöntemlerle çözülmeye devam edemeyeceğini bize göstermektedir. Eski Neolitik yerleşimlerin; belli belirsiz hiyerarşisi ve Göbeklitepe gibi bağımsız ortak alanlar üzerinden geliştirdiği "yerleşimler arası ilişki" artık yeterli değildir. Çağın başında, baskı mühürleri (**Resim 13**) ve yönetim mekânı ile kendisini temsil eden Şef, bunların yerini alacaktır (Campbell, 2000, ss. 1-40).

Şeflik sisteminde, cinsiyetlerin rolü başlangıçta kesin olarak belli olmasa da çağın ilerleyen dönemlerinde şefin erkek olduğu, birkaç yerleşimde sözünün geçtiği ve yetkisini babadan oğula devrettiği anlaşılmaktadır. Erkeklerin yavaş yavaş öne çıktığını gösteren bir başka delil de Neolitik Çağ'da hane uğraşı olarak değerlendirilen ve kadın işi olarak düşünülen seramik üretiminin, Kalkolitik Çağ ile birlikte erkekler tarafından yapılan tam günlük işe dönüşmesi ve bununla birlikte merkezileşerek büyük bir ticaret hacmi yaratmasıdır (Stein, 1994, ss. 11-17).

Neolitik Çağ'da besin üretimindeki rolü ile topluluğun/yerleşimin geçim ekonomisi için ön planda olan kadın aynı zamanda hanenin kendine yetecek kadar kap kacağını da yapıyordu. Artık seramiği üreten erkek; hem yerleşim için önemli bir görevi kadının elinden almış hem de bunu bir kıymete çevirerek toplumun başka yerleşimlerden farklı ihtiyaçlarını temin etmesi için –değiş tokuşa yarayan- yeni bir

olanak yaratmış oldu. Bu durumun cinsiyetler arasındaki dengeyi değiştiren çok büyük bir başarı olduğunu söylemek doğru olacaktır.

Orta Kalkolitik dönem ile birlikte besin ekonomisinde bir yenilik görülür. Yağışlara ve taşkınlara bağlı üretim, yerini tarlaların bilinçli bir şekilde sulanmasına bırakır. Kalabalıklaşan nüfusu beslemek için yapılanlar, özellikle Güney Mezopotamya yerleşimlerinde yeni bir organizasyon ihtiyacı doğuracaktır. Öncelikle; geniş topraklara yapılan ekim ve Dicle ve Fırat'tan bu tarlalara su kanalları kazılması, tarımda yoğun bir işgücü ihtiyacı doğurur. Sonra sulamalı tarım sayesinde artı ürün ortaya çıkar (Stain, 2010, ss. 23-44). Artı ürünle birlikte; depolama ihtiyacı, depo yönetimi, ürünün korunması gibi faaliyet alanları baş gösterir. Bu yeni zenginliğe sahip "çıkar bölgeleri" ancak iyi bir organizasyon ile bu artı ürünü ve zenginliklerini koruyabileceklerdir. Üretimde, depolamada, ürünü korumada ve artan ticarette görev alan erkekler yavaş yavaş toplumsal rollerde dengeyi kendi lehlerine değiştirmeye başlarlar. Bu yeni iş kollarının liderleri, yerleşimi yöneten şefin yanında yer alan elit bir gruba dönüşürken, artı ürünün depolandığı mekanlar gittikçe büyüyerek anıtsal ve kutsal bir görünüme kavuşur. "Tapınakların varlığı, hem bu yapıların inşasında işgücünü harekete geçiren hem de artı ürün üzerinde kontrol sahibi olan liderlere işaret etmektedir" (Erarslan, 2008, s. 396).

Bunlarla birlikte çeşitli-cinsel organı vurgulanan veya giyimli- erkek heykelleri, kadın betimlerinin yanında yerini almaya başlar. İster toplayıcılık, isterse üreticilikle olsun, binlerce yıldır kadının elinde olan bitkisel beslenme artık tam zamanlı birçok iş kolu barındıran erkek görevine döner. Üstelik, erkekler bu işleri doğru yaptığı sürece, bolluk-bereket için -önceki devirlerdeki gibi- kadınlara ihtiyaç olmayacaktır.

Bu köklü yeniliklere rağmen, bu dönemde kadınların saygınlığını koruduğunu, anaerkil yapının bir şekilde devam ettiğini gösteren önemli bir delil, gömü adetleridir. Epipaleolitik dönemden beri kesintisiz devam eden hane içi-taban altı gömü geleneği Kalkolitik Çağ'ın ortalarında değişir. Bu değişimin sebebi, şehirleşmenin oluşum sürecinde çok önemli bir rol oynayan sosyal, ekonomik ve politik organizasyonlarla karakterize edilmiş yeniliklerdir (Erarslan, 2008, ss. 400-406). Köyden-kente doğru genişleyen yerleşimlerde, çekirdek aileye uygun-tek işlevli konut mimarisi, Tripartit adı verilen kalabalık aileler için tasarlanan, çok işlevli büyük konutlara dönüşür; eskinin ortak kamusal yapıları, hem ruhban sınıfın kontrolünde olan hem de artı ürün depolandığı için erişimi sınırlanan dini yapılara yerini bırakır. Yerleşimlerin merkezi, yeni yönetim şeklinin bürokrasisine ait mekanlara ve döküm tekniği ve çömlekçi çarkı gibi yeni teknolojileri kullanan atölyelere ev sahipliği yapar. Bu planlamayla beraber mezarlar yerleşimlerin dışına taşınır. Ancak; çocuklar ve nadiren de kadınlar, büyük çömleklerin içine konularak, eskisi gibi hane içine gömülürler. Çocuk ölümlerinin toplumu, özellikle de kadınları nasıl etkilediğini ortaya çıkaran bu uygulama aynı zamanda gömü adetleri gibi çok önemli bir geleneğin karar merciinde hala kadınların olduğunu göstermektedir.

Mezopotamya'da Kalkolitik Çağ'ın sonunda, çağ boyunca ortaya çıkan tüm yeniliklerin, gittikçe gelişerek, toplumun yerleşiminde ve yönetiminde köklü bir değişikliğe neden olduğu görülür. Bugün adına kent-devleti denilen bu yapıda, şefin yerini bir kral alır. Kralın yanında, başını ruhban sınıfının çektiği, coğrafi temelli ve politik olarak örgütlenmiş bir gurup yönetici bulunmaktadır. Kent-devletinin ekonomisini din adamları elinde tutmaktadır. Tapınak ekonomisi adı verilen bu sistemde; artı ürünün yanında, her türlü fikir, emek, tasarım ve araç tapınağa kaydedilir ve bunun karşılığı tapınaktan ödenirdi. Bugün adına kavramyazı-kavramçizi denilen ilkyazı uygulamaları, bu büyüklükte bir organizasyonun kayıt ihtiyacı sonucu ortaya çıkmıştır (Alparslan, 2009, ss. 53- 55). Tüm bu yeniliklere rağmen, kentlerde en önemli yeri işgal eden tapınaklarda; yaşamın, çoğalmanın ve bereketin koruyucusu olan bir Ana Tanrıça hala tapınım görmekte hatta tanrılar birliğinin en tepesindeki yerini korumaktadır. Bu dönemde,

Anaerkil bir yapıdan söz etmek pek gerçekçi görünmese de, kadının toplum üzerindeki gücü kutsallık şeklinde devam etmektedir.

Sonuç olarak Kalkolitik Çağ'da, inanç sisteminde, günlük yaşamda ve geleneksel yapıda kadın hala gücünü koruyor olsa da; üretimde, güvenlikte, yerleşimin yönetiminde ve en önemlisi besinin yönetiminde erkekler ön plana geçmiş görünmektedir.

Tunç Çağı ile birlikte iyi organize olmuş toplumların dönemi başlar. Neolitik devrimden sonra süregelen yenilikler, iki büyük gelişmeyle, insanlık tarihinin ikinci önemli değişim evresi olarak bu çağda karşımıza çıkar. Bunlardan ilki, yüksek ısı karşısında maden cevherinin biçim değiştirme özelliğinin anlaşılmasıdır. Neolitik Çağ'dan beri maden kullanımı bilinmesine rağmen bu yeni teknik sayesinde artık alaşım elde edilebilmektedir. Böylece insanlar, dayanıklı ve işlevsel aletler ile silahlar üretebilmiştir. Bu aletlerin büyük ihtimalle en önemlisi, tarımda verimin artmasına yol açan, Tunç Çağ'ında icat edilip sanayi devrimine kadar bütün dünyada kullanılmaya devam eden sabandır. Aynı zamanda, artı ürün sonrası ortaya çıkan "çıkar bölgelerini" ele geçirmek veya korumak için kullanılan savaş aletleri de dönemin toplumsal yapısının değişmesine neden olan bir diğer etkendir. Yerleşimlerin neredeyse tamamında ele geçen silahlar, Tunç Çağı'nda güvenliği sağlamanın ve/veya savaşmanın çok önemli olduğunu göstermektedir. Hem ağır tarım işleri hem de savaş tehdidi; erkeğin fiziksel gücünü toplumun devamı için bir gereksinim haline getirir. Kas gücü veya bu güce duyulan ihtiyaç; kamusal alanın erkeklere bırakılmasına, erkek işi kavramının ortaya çıkmasına, kültürel değerler sisteminin ve nihayetinde aile yapısının değişimine neden olacaktır (Darga & Aydıngün, 2013, ss. 53-54). Bu değişimin ilk göstergeleri söylencelerde ve dinde karşımıza çıkar. Toplum, yeni kahramanını "cinsiyeti" üzerinden tanımlar. Erkek kahramanların başarıları –önceden kadınlara ait olan- bilgelik, bereket ve çoğalma öyküleriyle vurgulanır. Ana Tanrıçanın önemi gittikçe azalır, yanındaki erkek eş yavaşça egemenliği ele geçirir.

Tunç Çağ'ında görülen ikinci büyük gelişme, Kalkolitik Çağ'ın sonunda ortaya çıkan kavramçizinin, zamanla sesleşme (fonetizasyon) aşaması ile gelişerek yazıya dönüşmesidir (Alparslan, 2009, s. 55). Bu sayede soyut kavramlar, özel isimler ve zaman çekimleri kullanılır hale gelmiş, binlerce yıldır aktarılan sözlü anlatım ile yeni öğrenilen bilgiler; tıptan fala, matematikten büyüye, mitolojiden dine, yasalardan devlet metinlerine kadar her şey yazıya dökülebilmiştir.

Kalkolitik Çağ'ın başından yazının icadına kadar geçen süreçte kadınlar, siyasi üstünlüğü erkeklere kaptırmış, basit hiyerarşiden mutlak hâkim krala giden yolda erkekler, birkaç bin yıldır toplumu fiilen yönetir hale gelmişlerdi. Toplumsal iş bölümünde; seramik, maden işleme gibi başat alanlarda erkekler hem üretimi ele geçirmiş hem de bunu ticari bir kıymete dönüştürerek ürünün ve kendilerinin topluma faydasını arttırmışlardı. Beslenmede; hem ağır tarım işleri hem de elde edilen artı ürünü yönetme görevi erkeklere terk edilmişti. Toplumun güvenliği artık tamamen bir erkek işi haline dönüşmüştü. Kamusal alanların, özellikle dini ve ekonomiyi elinde tutan tapınakların yönetimi erkeklerin elindeydi. Bütün bu gelişmeleri birlikte değerlendirdiğimizde, din, ordu ve siyasetin, en azından bunların bürokrasisinin, kadını dışarıda bıraktığını söyleyebiliriz (Duby & Perrot, 2005, c. I, s. 19). Fakat bunlarla birlikte belki de milyon yıldan fazla süredir topluma yerleşmiş olan kadın otoritesinin bir anda ortadan kaybolması beklenemez. Cinsiyetlerin toplumsal rolü ve geçmişten gelen alışkanlıklar hala yerleşim için kritik noktalarda kadın saygınlığının ve öneminin devam etmesini sağlıyordu. Yaşam da ölüm de hala tanrıçalar üzerinden simgeleniyordu. Soyun devamında erkeğin rolü çok uzun zamandır bilinir olmasına rağmen, kadın bedeni hala yaradılışından kaynaklanan üstünlüğünü koruyordu. Bereket ve üreme de hala bir tanrıça tarafından korunup kutsanıyordu.

Zamanla; kent-devlet sisteminin ve tapınak ekonomisinin kurumsallaşması, savaşların sürekliliği, erkeklerin ele geçirdikleri alanlardaki hakimiyetini

perçinlemesi gibi sebeplerle, M.Ö 3. binyıldan itibaren kadınların tamamıyla sistem dışına itilmeye çalışıldığı görülmeye başlanır. Ele geçirdiği tüm güce rağmen, Anaerkil yapıyı kesin olarak sonlandıramayan erk, bu gücü, yeni bir silah olan yazı vasıtasıyla, resmi hafızanın değiştirilip düzenlenmesi için kullanmaya başlar. Artık mitolojik ve dini metinler, bunları yazıya döken erkeklerin süzgecinden geçecektir. Bunların yeterli olmadığı zamanlarda da yazılı kanunlar devreye girecektir.

İlk önemli değişiklik yaratılış efsanelerindeki Ana Tanrıçanın yerini erkek bir tanrının almasıdır. Sözlü anlatım yazıya dökülürken; Eskinin yaşam kaynağı Ana Tanrıçanın artık tek başına yeterli olmadığı, ancak genç bir erkek tanrı ile evlenirse (Kutsal evlilik) üremenin devamını sağlayacağı anlatılır. Fırtına ya da yıldırımla temsil edilen bir erkek tanrı zamanla yaratıcı tanrıya dönüşüp tanrılar birliğinin başına geçer (Çelebi, 2021, s. 98). Bu durum sanki yeryüzündeki kralın iktidarı ele geçirmesinin inanç sistemine yansıması gibi görünmektedir. Bu konuda Samuel N. Kramer, başlangıçta ilkel olan dinin siyasal olarak ikincil bir düzenleme geçirdiğinden şöyle bahseder: "Kralın kendi erkanı ile birlikte kendi sarayında yaşaması gibi kendi tapınağında yaşayan baba da hükümdarın ta kendisiydi" (Kramer & Bottero, 2006, s. 64).

İkinci önemli değişiklik besinlerin bolluğu adına yapılan törenlerin düzeninin bozulmasıdır. Kutsal fahişelik, toprak ana kültünün bir uzantısı olarak görülür ve yılın bereketli geçmesi, tanrıçanın memnun edilmesine bağlıdır. Bolluk ve bereketin devamı için, tapınaklarda bedenlerini tanrıça İnanna'ya adayan kadınlar, kutsal bir yerde erkeklerle birleşirlerdi. Başlangıçta erkek ve kadın için bir saygınlık göstergesi olan bu uygulama hem ülkede bolluğun güvenliğini sağlar hem de tapınaklara gelir getirirdi (Çelebi, 2021, s. 99). Yazıyla birlikte, İnanna öykülerinde görülen değişiklikler, bu saygınlığın yıkılmasına neden olacaktır. İnanna'nın sevgilisi Dumuzi/Tammuz'u kendi yerine ölüler dünyasına teslim etmesi; Gılgameş'in İnanna'nın aşk teklifini, tanrıçanın eski aşıklarına yaptıklarını ve kötü özelliklerini vurgulayarak reddetmesi gibi öyküler, İnanna'nın artık düşüncesiz ve bencil olarak betimlendiği yazılı örneklerdir (**Resim 14**). Bir başka önemli örnek ise "İnanna ve Şukaletuda" mitidir. Bahçıvan tarafından tecavüz edilen tanrıçanın öfkesinin anlatıldığı bu mitin yeni versiyonunda (İşullanu), bu sefer tecavüze kalkışan İnanna'dır. İlk öyküde, İnanna tecavüze uğradığında öfkesinden ülkeye üç büyük yıkım gönderir, öykünün yeni versiyonunda hem tecavüze kendisi yeltenecek hem de reddedilince bahçıvanı kurbağaya çevirecektir (Kramer & Bottero, 2006, ss. 290-310). Düzen koruyan tanrıçanın düzen bozucuya dönüştüğü ve artık korkutuculuğunun kalmadığı vurgulanarak yapılan bu oynamalar, kadın saygınlığın yazı eliyle nasıl yıkılmaya çalışıldığını net bir biçimde göstermektedir. Bu öyküleri yazılı olarak görenler için İnanna; hafifmeşrep, sadakatsiz, kötü ve güvenilmezdir ve artık eskisi kadar güçlü değildir. Bundan sonra tapınak fahişeliği kutsallığını yitirecek, alelade bir mesleğe dönüşerek tapınaklardan şehir merkezine taşınacaktır (Çelebi, 2021, s. 100).

Üçüncü önemli değişiklik ise öteki dünyanın el değiştirmesidir. Bir toplum için ölüm de en az üreme-çoğalma ile bolluk-bereket kavramları kadar önemlidir. Mezopotamya Pantheonunda yaşam gibi ölüm de bir tanrıçanın kontrolündeyken, yazı ile birlikte ölüler ülkesinin yönetiminin -kurallar değişmeden- erkeklerin eline geçmesi; toplumdaki cinsiyet rollerinde görülen değişimin, kısacası Ataerkil yapının yerleşmesinin en büyük delillerinden birisidir. Öykü; Ölüler Ülkesinin tanrıçası Ereşkigal'in, tanrıların arasındaki ilişkiyi pekiştirmek için her ayın son günü düzenlenen yemeğe (Kispu) kendi yerine bir vekil göndermesi ve tanrılardan Nergal'in vekile gereken saygıyı göstermemesi üzerine şekillenir. Bu saygısızlığın cezası, yapan bir tanrı olsa bile, bir daha geri dönmemek üzere yer altına gönderilmektir. Öykünün devamında, Nergal'in korkusunun ve tanınmamak için kılık değiştirmesinin anlatıldığı bölümler, açıkça geçmişten gelen toplumsal kuralların ve güçlü kadın olgusunun dini metinlere yansımasıdır. Ancak artık yapı değişmiştir ve bu değişimin herkes tarafından açıkça bilinmesi gereklidir. Öykünün son bölümünde, tanrıçanın baskısından kaçacak yeri kalmayan Nergal; ateş, iltihap,

nefes darlığı, baş dönmesi ve havale gibi karakterleri yanına alarak yeraltına iner, Ereşkigal'i yakalayıp öldürmek üzereyken tanrıçanın ona yatağını ve hakimiyetini paylaşmak için yalvarmasıyla vaz geçer. Ereşkigal ile evlenir ve Ölüler Ülkesinin baş tanrısı olur (Kramer &Bottero, 2006, ss. 495-527). Görüldüğü üzere bu değişimin aktarıldığı mit, her bir ayrıntısının titizlikle işlendiği, toplumun tamamına yeni mesajı net bir şekilde vermeyi hedefleyen bir kurgu içermektedir. Öyküyü yazılı olarak görenler; artık hâkim tarafın erkekler olduğunu, kadınların sadece saygılı bir eş olmaları gerektiğini ve bunun tersine bir davranışın hastalıklı, korkutucu bir ölümle cezalandırılacağını anlamış olmalılar.

Yaşamın, üremenin, beslenmenin ve ölümün, şüpheye yer bırakmayacak şekilde erkeklere teslim edildiğini gösteren bu yazılı dini metinler, toplumun Ataerkil bir yapıya dönüştüğünün önemli kanıtlarıdır. Ancak tüm bu dinsel baskıya rağmen günlük yaşamda da, kadının geçmişten gelen rolünün sınırlandırılması gerekmektedir. Bu sınırlama; tersine davranışların simgesel olarak değil, bizzat toplumu yöneten erkekler tarafından fiilen cezalandırılacağını vurgulayan yazılı yasa ve kanunlar aracılığı ile sağlanacaktır.

Bu konuda elimizdeki en önemli kaynak Urukagina (Uruinimgina) Reformları (yak. M.Ö. 2350) olarak bilinen, aynı zamanda yazılı ilk yasa olarak kabul edilen metindir (**Resim 15**). Lagaş valisiyken kent yönetimini ele geçirip krallığını ilan eden Urukagina, resmi görevliler ile din adamlarında görülen yozlaşmayı ortadan kaldırmak ve toplumda huzur sağlamak adına bir dizi kural koyacaktır. Ağırlıklı olarak ücretler ve borçlardan bahsedilen metinde, Anaerkil yapının son kalan izlerini yok edecek iki önemli madde de yer almaktadır. Maddelerden bir tanesi; kadınların önceden birden fazla erkekle evlenebildiğini, bundan böyle bu suçu işleyemeyeceklerini vurgular. Böyle bir suçun cezası suya atılmak olarak belirlenmiştir (Memiş, 2015, ss. 176-177). İkinci madde ise cinsiyetler arası hiyerarşiyi çok daha keskin bir yolla yeniden düzenlemenin peşindedir. Yasaya göre, bir kadın, erkeğine saygısızlık içeren ifadelerle konuşursa, ağzına pişmiş tuğlayla vurulacak, sonra da herkesin görmesi için bu tuğla kent kapısına asılacaktır (Tetlow, 2004, ss. 8-10; French, 2008, s. 100). Hem kadına yönelik ağır şiddet içermesi hem de bunun belgelenerek, diğer kadınlara ibret olarak sergilenmesi oldukça dikkat çekicidir. Böylece bu ceza; sadece bir kadına uygulansa bile, o kentteki tüm kadınlar, erkeklerden daha aşağıda olduklarını, onların sözüne asla karşı gelmemeleri gerektiğini açık ve net bir şekilde göreceklerdir. Bu kanunlarla birlikte, Ataerkil toplum yapısı, artık kendini yasa ile korumaya almış görünmektedir. Anaerkil yapı bir daha eski gücüne kavuşamayacaktır.

Tunç Çağ'ı boyunca Mezopotamya'da; Urukagina'dan sonra, Gudea Fermanı, Ur-Nammu Kanunu, Anna-İttuşu Kanunu, Lipit-İştar Kanunu gibi Sümer kökenli ve Eşnunna Kanunu, Hammurabi Kanunu, Orta Assur Kanunu gibi Akkad/Sami kökenli çok sayıda reform, ferman ve yasa; Anadolu'da ise Hitit Kanun ve yasaları, aynı düşünceyle hazırlanmış ve uygulanmış ve bunlarda yazan kuralların birçoğu, çeşitli materyaller aracılığı ile günümüze kadar ulaşmıştır (Çelebi, 2021, ss. 12-13). Elimizdeki ilk örnek olan Urukagina Reformlarında olduğu gibi, diğerlerinde de Ataerkil toplum yapısını net bir şekilde görebiliriz. Kadının yaşamın her alanında ikinci plana itilmesi, bu yazılı kurallar nedeniyle, zaman içerisinde daha ağır bir görünüme bürünmüştür. Kadınlar gittikçe; yaş, ekonomik durum, medeni durum gibi özellikleri üzerinden alt guruplara ayrılmış; mevcut kanunlara bu guruplara göre farklılık gösteren kurallar ve cezalar eklenmiştir. (Memiş, 2015, ss. 173-185; Erdemir, 2018, ss. 17-24, ss. 53-58).

Sonuç

İlk üretilen alet ile başlayan insanın tarihinde, tabiatları gereği zayıflıklarını örtmek için bir araya gelen insan grupları; genel, sosyal, teknik, doğal tarih zekâsı ve dilsel zekâlarını sürekli geliştirerek, hem birlikte hem de doğaya karşı yaşamayı başarmışlardır. Genel zekâ, çağdaş akılda sınırlı bir rolü olan, ancak Paleolitik insanda öğrenme ve karar vermeye yönelik bir dizi genel amaçlı kuralla

çerçevelenmiş, oldukça yavaş ve hata yapmaya müsaitken; özellikle doğumun anatomik kusurları, grupları bir arada yaşamaya iterek, canlılarda gözlemlenebilen ve ilişkileri düzenleyen sosyal zekânın gelişiminin önünü açmıştır. Başlarda, taşın kırılma dinamiğini anlayarak alet üretmek yetisi ile tarif edilen teknik zekâ, gittikçe farklı hammaddelerden, farklı amaçlara yönelik, basit, bileşik ve yaratıcı aletler yapılmasına yol açmıştır. Doğal tarih zekâsı, doğada gerçekleşen; kuşların göçü, yağmur, mevsimsel değişiklikler, gün doğumu ve batımı, bitkilerin büyümesi, sulak alanlar gibi bilgilerin kayıt altına alındığı zekâ olarak tanımlanır ve özellikle iletişimi sağlayan dilsel zekânın gelişmesiyle, öğretilebilir, aktarılabilir hale gelip insan türünün diğer tüm canlılardan daha hızlı gelişmesinin önünü açmıştır. Birlikte hareket eden diğer canlı guruplarının aksine, insanlarda cinsiyetler arası hiyerarşi sabit değildir. Büyük beyinleri, adaptasyon yetenekleri ve öğrenme kabiliyetleri nedeniyle, iklimin, coğrafyanın ve zamanın etkisinde kalarak, aralarındaki hiyerarşiyi kültürel olarak oluşturmuşlardır.

Homo Sapiens türünün tarih sahnesine çıkması ve tüm dünyaya yayılması ile birlikte cinsiyetlerin toplumsal rollerinin materyal kalıntıları bulunabilir hale gelmiştir. Özellikle Üst Paleolitik dönemden Kalkolitik Çağ'a kadar, çok geniş coğrafyalarda görülen kadın heykelcikleri bu kalıntıların en önemli örneklerini oluşturmaktadır. Doğaya-hayvanlara hükmeden, doğurgan, üretken gibi özel tip betimlemelerin yanında, farklı yaşlarda ve günlük yaşamdan formların da bu heykelciklerin repertuvarında olması, kadının ritüellerden sosyal hayata birçok alanda ön planda olduğunu göstermektedir.

Taş çağlarında; kadının beslenmedeki görevi toplayıcılık olarak tanımlanır ve insan topluluklarının elde ettiği besinin çoğu bu yolla sağlanır. Epipaleolitik dönem ile birlikte değişen ilkim koşullarının yarattığı bolluk ve yarı yerleşik yaşamın; toplayıcılık yapan kadının, hem daha çok besin elde etmesine hem de bitki ve meyvelerle birden fazla mevsim geçirerek onlar hakkında daha çok bilgi edinmesine yol açtığını düşündürür. Bu durum hem yeni iklim koşullarının ortaya çıkardığı –yenilebilir veya sağaltıcı- besinleri yönetmeye hem de bir sonraki üretim aşamasını doğuran bilgi birikimine yön vermiş olmalıdır. Zira tam yerleşik hayatla birlikte kurulan ilk avcı-toplayıcı köylerde görülen yoğun bitki toplayıcılığı, bir süre sonra evcilleştirme denemelerine daha sonra da üreticiliğe dönüşmüştür. Bu dönüşümün; beslenmedeki geleneksel rolünün üzerine eklediği yeni bilgileri kullanan kadınlar tarafından yönlendirildiği düşünülmektedir.

Erkeğin üremedeki rolünün tam olarak bilinmediği çağlar boyunca, doğurabildiği için, kadın soyun devamını sağlayan yegâne cinsiyet olarak görülmüştür. Aynı zamanda kendi vücudunda süt üreterek doğan çocukları besleyebilmesi, insan topluluklarının devamı için kadını çok önemli bir yere koymuş olmalıdır.

Seramiğin icadıyla birlikte, hane içinde kap kacak üreterek, toplumun önemli bir ihtiyacını kadınların karşıladığı düşünülmektedir. Bunların yanına, çocuklarla daha çok vakit geçiren kadının, yeni neslin yetişmesi üzerindeki hakimiyetini de ekleyince, cinsiyetler arasında kadının daha ön planda olduğu söylemek mantıklı olacaktır. Kadının taş çağlarındaki bu mucizevi rolleri ve ritüellerdeki yeri bir arada düşünüldüğünde, bu zaman diliminde Anaerkil bir toplum yapısının olduğu öngörülmektedir.

İleri üretim dönemleri (Maden Çağları) birlikte önce seramik üretimindeki merkezileşme ve sonra bu alanda görülen yeni teknikler sayesinde, seramiği hane içi uğraştan, üretim mekânı olan bir işe dönüştüren erkeklerin, toplumda yavaş yavaş öne çıkmaya başladığı görülür. Neolitik Çağ'da başlayan maden kullanımı, yeni çağla birlikte gittikçe artmış, yeni teknikler daha işlevsel ve daha sağlam ürünlerin yapılmasını sağlamıştır. Seramik ve maden alanlarında görülen bu gelişmeler, yeni ticaret imkânı sağlamış, bunlara artan nüfus da eklenince, önceki dönemlere nazaran büyüyen yerleşimlerde, erkekler üzerinden tanımlanan, bugün adına şeflik sistemi denilen bir yönetim biçimi ortaya çıkmıştır.

Kalkolitik Çağ'ın ortalarında icat edilen sulamalı tarım, toplumsal yapının değişmesindeki önemli dönemeçlerden birisi olarak düşünülmektedir. Daha geniş topraklarda üretim yapılması, tarlaların sulanması için nehirlerden kanal açılması, ürün hasadı gibi aşamalar, bu dönemde ağır iş kollarının ortaya çıkmasına yol açar. Bunlar aynı zamanda ihtiyaçtan daha fazla ürün elde edilmesine neden olacaktır. Artı ürünün depolanması ve yönetilmesi için geliştirilen mimari ve görevli ağının yanına, bu ürünlerin korunması ihtiyacı da eklenince, bunlarda görev alan erkeklerin, toplumun geçim ekonomisi şekillendirildiği düşünülebilir. Bu iş kollarının öncülerinin birer yönetici olarak şefin etrafında toplanmaya başlaması da bu süreçte başlamış olmalıdır. Yine bu zamanda erkek heykellerin çeşitlenmesi ve sayıca artması, aynı zamanda depolama için de kullanılan dini yapıların gelişmesi; toplumda bir "erkek tanrı" kavramının şekillenmeye başladığı fikrini akla getirir. Bu bilgiler bir arada değerlendirildiğinde yönetimde, geçim ekonomisinde ve dinde erkeklerin söz sahibi olduğu bir toplum yapısı karşımıza çıkar.

Kent-devletleri ile birlikte artık birer çıkar bölgesine dönüşen yerleşimlerde; kalabalık nüfusun kontrol edilmesi, beslenmesi ve korunması, daha büyük bir organizasyon ihtiyacını doğurmuştur. Önceki dönemlerden gelen gücü ve tecrübesi ile bu yapıyı erkeklerin şekillendireceğini; bu sayede siyaseti, ekonomiyi ve inanç sitemini tamamen yöneteceklerini düşünmek doğru olacaktır. Kral ve çevresinde şekillenen bürokraside, ruhban sınıfında ve ticarette erkek egemen bir yapı karşımıza çıkmaktadır. Bu zamanda otoriteleri azalmış görünse de kadınlar, inanç sisteminde, üremede, bolluk ve bereket ritüellerindeki yerleriyle, hala önemli toplumsal rollere sahiplerdir.

Tunç Çağı'nın başında, uzun süredir toplumda görülen değişikliklere rağmen hala saygınlığını koruyan kadınlar; yazının ortaya çıkmasıyla, dini, mitolojik ve hukuksal metinler aracılığıyla bastırılmış, ikinci plana itilmişlerdir. Yazılı metinlerde, önceki dönemlerde yaratıcı rolüyle bilinen Ana Tanrıça, yerini bir erkek tanrıya bırakır. Bereket için yapılan ritüellerde başı çeken tanrıça İnanna, öyküler yazıya geçirildiğinde gözden düşer. Toplum inancına göre insanların öldükten sonra gideceği ölüler ülkesinin tanrıçasının, haklı olmasına ve inanç sistemindeki tüm kurallara uymasına rağmen, bir erkek tanrı tarafından nasıl yenildiği yeni metinlerde detaylı şekilde anlatılır. Bu sayede yeni dini metinler aracılığı ile toplumdaki dönüşüm sağlanmaya çalışılmış olmalıdır.

Bunlarla birlikte, toplum yaşantısını düzenleyen reform metinleri ve yasalar da dini metinlerdeki yeniliklerle paralellik göstermektedir. Cinsiyetler arasındaki ilişkinin, erkeğin lehine olacak şekilde değiştirilmesi amacıyla koyulan kurallar, hem kadının geçmişten gelen üstünlüğünü kırmış hem de zaman içerisinde Ataerkil bir yapının oluşturulmasına katkı sağlamış görünmektedir. Tunç Çağı'nda; kadınlara çokeşliliğinin yasaklanmasıyla ve erkeğin kadına şiddet uygulamasına izin veren hatta teşvik eden kurallarla başlayan bu metinler, zamanla erkek egemenliğini pekiştirecek çok sayıda reform ve yasa ile çeşitlenerek gelişmiştir.

Çalışma boyunca değinilen gelişmeler değerlendirildiğinde, belki de milyon yıldan fazla süren Anaerkil yapının, Kalkolitik Çağ'da başlayan yeniliklerle değişmeye başladığını ve Tunç Çağı ile birlikte ortaya çıkan yazılı metinlerin ardından yıkılıp, yerini Ataerkil toplumun aldığını söylemek doğru olacaktır.

Yazının; söze nazaran, daha etkili ve kalıcı olduğu dikkate alındığında, Tunç Çağı sonrasındaki toplumların, bu siyasi, dini ve hukuki metinleri, yaşadıkları topluma ve zamana uyarlayarak, çağlar boyu kullanmaya devam ettikleri, böylece Ataerkil toplum yapısının bir kültürden diğerine aktarılarak sürdürüldüğü görülebilir.

Buna rağmen, yukarıda bahsedildiği üzere, diğer canlıların aksine, insanlarda cinsiyetler arası hiyerarşi sabit değildir. Anadolu'nun Kybele'si, Ephesos'un Artemis'i, Kıta Yunanistan'ın Demeter'i, Roma'nın Magna Mater'i, Hristiyanların Meryem Anası gibi çağlar boyu sayılabilecek birçok örnek, Anaerkil yapının da, diğeri kadar baskın ve görünür olmasa da, bir şekilde sürdürüldüğünü,

belki de zaman içerisinde toplum yapısının tekrar değişebileceğini gösteriyor olabilir.

KAYNAKÇA

Alparslan, M. (2009). *Hititolojiye Giriş*. Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü.

Arensburg, B., & Tillier, A., & Vandermeersch, B., *et al.* (1989). A Middle Palaeolithic human hyoid bone. *Nature* 338**,** 758–760.

Atalay, C. M., & Süle, E. (2019). Paleolitik Dönem ve Chauvet Mağarası'nın Son Odasındaki Aslan Panelinin Estetik Yapısına Dair Bir İnceleme. *Ulakbilge*, 41, 737-743.

Bar-Yosef, O. (1998). The Natufian culture in the Levant, threshold to the origins of agriculture. *Evolutionary Anthropology,* 6, 159-177.

Bar-Yosef, O., & Valla, F. (1990). The Natufian Culture and the Origin of the Neolithic in the Levant. *Current Anthropology* , 31/4, 433-436.

Campbell, J. (1995). *Tanrıların Maskeleri-Batı Mitolojisi* (K. Emiroğlu, Çev.) İmge Kitabevi

Campbell, S. (2000). The Burnt House at Arpachiyah: A Reexamination. *Bulletin of The American Schools of Oriental Research*, 318, 1-40.

Çelebi, B. (2021). *Toprak Altındaki Kadının Sessiz Çığlığı: Eskiçağ'da Kadın*. Urzeni Yayınevi

Çıvgın, İ. (2019), *Yakın Doğu'da Besin Üretiminin Doğuşu ve Yayılışı: İklim, Doğal Kaynaklar, Yerleşiklik, Çiftçilik, Çobanlık, Erken Ticaret, Kültürel Karşılaşmalar (MÖ. 12.500-5.500)*. Doruk Yayımcılık.

Darga, A. M., & Aydıngün, Ş. (2013). *Anadolu'da Kadın: On Bin Yıldır Eş, Anne, Tüccar, Kraliçe*. YKY.

Doğan, H. M. (2021). *Anadolu Neolitik Mutfak Kültüründe Kaşıklar*. Sakin Kitap

Duby, G., & Perrot, M. (2005). *Kadınların Tarihi I-V* (A. Fethi, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Erarslan, A. (2008). The Ubaid Period In The Urbanisation Process; The Birth Of Urbanism In The Near East (5500-3800 B.C.), *Belleten*, 264, 395-415.

Erdemir, H.P. (2018). *Eskiçağda Cinsiyet ve Kadın*. Serencam Akademi Yayınevi.

Frangipane, M. (2002). *Yakın Doğu'da Devletin Doğuşu* (Z.Z İlkgelen, Çev). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

French, M. (2008). *From Eve to Dawn A History of Women Volume 1: Origins*. The Feminist Press at The City University of New York.

Goring-Morris, N., &Belfer-Cohen, A. (2003). *Structures and Dwellings in The Upper and Epi-Palaeolithic (ca 42-10k BP) Levant: Profane and Symbolic Uses*. XIVth UISPP Conference sunulan bildiri, University of Liege, Belgium. Erişim adresi: t.ly/uKwl.

Grosman, L., Munro,N.D. vd. (2008). A 12,000-Year-Old Shaman Burial From the Southern Levant (Israel). *PNAS*, 105, 17665-17669.

Harmand, S., Lewis J. E. vd. (2015). 3.3-million-year-old stone tools from Lomekwi 3, West Turkana, Kenya. *Nature*, 521, 310-326.

Kulaçoğlu, B. (1992). *Anadolu Medeniyetleri Müzesi: Tanrılar ve Tanrıçalar*. T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi* (I. Ergüden, Çev.) Sel Yayıncılık.

Lumley, D. H., & Barsky. D., & Cauche. D. (2009). Archaic Stone İndustries From East Africa and Southern Europe Pre-Oldowan and Oldowan. K. Shick & N. Toth (Ed). *Stone Age İnstitute Publication Series Number 3: The Cutting Edge* içinde, C.4, 55-92.

Memiş, E. (2015). *Eskiçağda Mezopotamya: En Eski Çağlardan Asur İmparatorluğu'nun Yıkılışına Kadar*. Ekin Yayınevi.

Mithen, S. (1999). *Aklın Tarihöncesi* (İ.Kutluk, Çev.) Dost Kitabevi.

Nowell, A. & Chang, L. M. (2014) Science, the Media, and Interpretations of Upper Paleolithic. *American Anthropologist*, 116/3, 562–577.

Oates, J. (1996). The Baked Clay Figurines from Tell es-Sawwan. *Iraq*,28, 146-153.

Özkaya, V. & Sarı, O. (2007). Körtik Tepe: Bulgular Işığında Kültürel Doku Üzerine İlk Gözlemler. M. Özdoğan & N. Başgelen (Ed.). *Türkiye'de Neolotik Dönem Anadolu'da Uygarlığın Doğuşu ve Avrupa'ya Yayılımı Yeni Kazılar -Yeni Bulgular (2 Cilt, Metinler &Levhalar)* içinde. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Öztan, A. (2009). *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Eski Anadolu Uygarlıkları Kalkolitik Çağ (Taş – Maden Çağı).* T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi.

Prausnıtz, W.M. (1966). A Study in Terminology: The Kebaran, the Natufian and the Tahunian. *Israel Exploration Journal*, 16/4, 220-230

Roller, E. L. (2004). *Ana Tanrıça'nın İzinde: Anadolu Kybele Kültü* (B. Avunç, Çev.) Homer Kitabevi.

Schmidt, K. (2007). *Taş Çağı Avcılarının Gizemli Kutsal Alanı Göbekli Tepe En Eski Tapınağı Yapanlar.* Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Stain, J. G. (2010). Local İdentities and İnteraction Spheres: Modeling Regional Variation in The Ubaid Horizon. *Studies in Ancient Oriental Civilization*, 63, 23-44.

Stein, G. (1994) The Orginizational Dynamics of Complexity. G Stain & M.S. Rothman (Ed.) *Chiefdoms And Early States in The Near East*. Monographs İn World Archaeology No.18, Prehistory Press, 11-22.

Stiner, C. M. (2003). "Standardization" in Upper Palaeolithic Ornaments and the Coastal Sites of Riparo Mochi and Ucagizli Cave. J Zilhão & F D'Errico (Ed.) *The Chronology of the Aurignacian and of the Transitional Technocomplexes. Dating, Stratigraphies, Cultural Implications.* Instituto Português de Arqueologia.

Stiner, C. M. & Kuhn, L.S. & Güleç, E. (2013). Early Upper Paleolithic Shell Beads at Üçagızlı Cave I (Turkey): Technology and the Socioeconomic Context of Ornament Life-Histories. *Journal of Human Evolution*, 64, 380-398

Şimşek, F. (2017). Paleolitik Dönemde İnsan Türleri. *Uluslararası Amisos Dergisi*, c.2/3, 66-85.

Tetlow, M.E (2004). *Women, Crime, and Punishment in Ancient Law and Society: Volume I-The Ancient Near East*. The Continiuum İnternational Publishing Group.

Uhri, A. (2021). *Anadolu'da Ölümün Tarihöncesi: Bir Geleneğin Oluşum Süreçleri*. Sakin Kitap Yayınları.

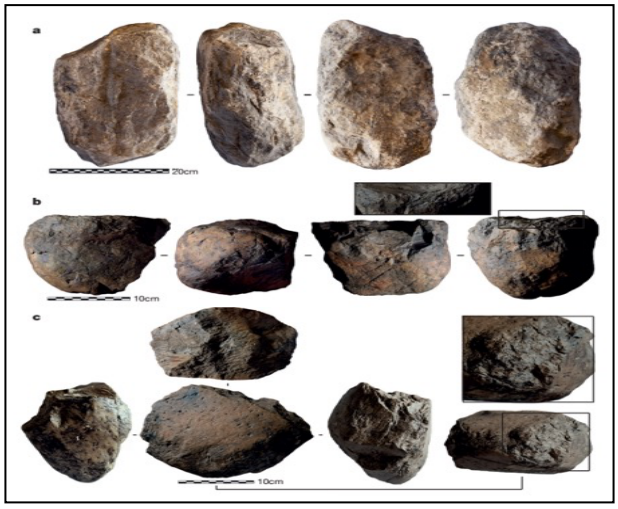
Vandermeersch, B., & Bar-Yosef, O. (2019). The Paleolithic Burials at Qafzeh Cave, İsrail. *Paleo*, 30, 256-275.

Vernot, B., & Tucci, S., & Kelso, J., at al. (2016). Excavating Neandertal and Denisovan DNA from the genomes of Melanesian individuals. *Science*, 352(6282), 235-239.

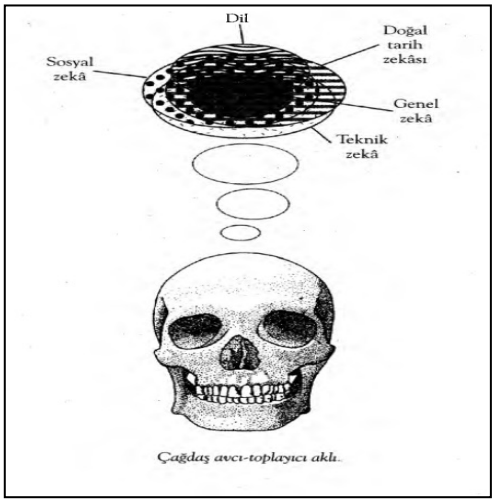
Yücel, Ç. (2018). Tarih Öncesi İnsan Biçimli Figürinler Hakkında Genel Bir Değerlendirme. *Düsbed*, 21, 228-239.

Yalçınkaya, I. (2009). *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Eski Anadolu Uygarlıkları Paleolitik Çağ (Eski Taş Çağı / Yontma Taş Çağı).* T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi.

RESİMLER



Resim 1. Lomekwian Aletler. (Harmand & Lewis vd., 2015, s. 314)



Resim 2. Çağdaş Avcı Toplayıcı Aklı. (Mithen, 1999, s. 176)



Resim 3. Kırmızı Aşı Boyalı Kabuklar -Üçağızlı Mağarası. (Stiner & Kuhn & Güleç, 2013, s. 393)



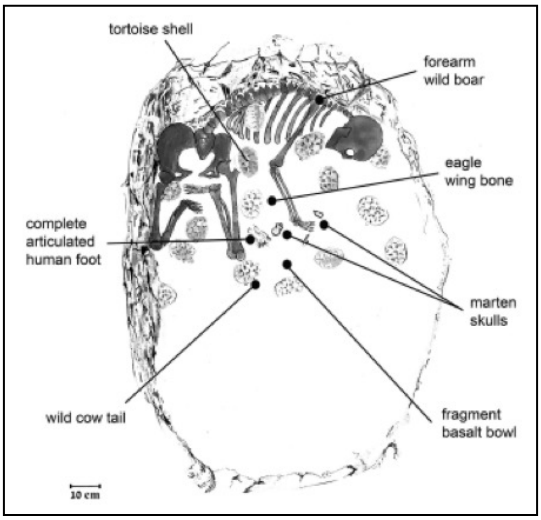
Resim 4. Hohle Fels Venüsü. (Nowell. & Chang, 2014, s. 564)



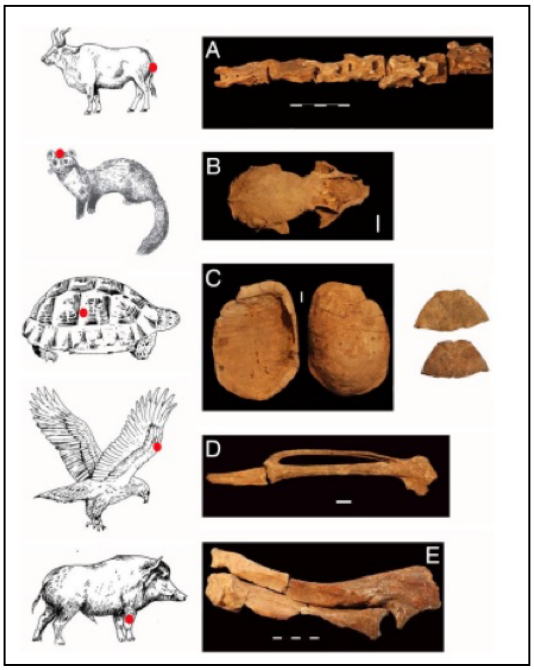
Resim 5. PPN Oval Ev - Körtiktepe. (Özkaya & Sarı, 2007, S. 16



Resim 6. Erkek Heykelciği -Pişmiş Toprak, Tell es Sawwan. (Oates, 1996, s. 148).



Resim 7. Epipaleolitik Kadın Şaman Mezarı, İsrail. (Grosman, & Munro vd. 2008, s. 17667)



Resim 8. Şaman Mezarından Çıkan Hayvan Kemikleri. (Grosman, & Munro vd. 2008, s. 17667)



Resim 9. Leoparlı Tanrıça Heykelciği- Mavi Kireçtaşı, Çatalhöyük. (Kulaçoğlu,1992, s. 27)



Resim 10. Ana Tanrıça Heykelciği - Pişmiş Toprak, Çatalhöyük. (Kulaçoğlu,1992, s. 40)



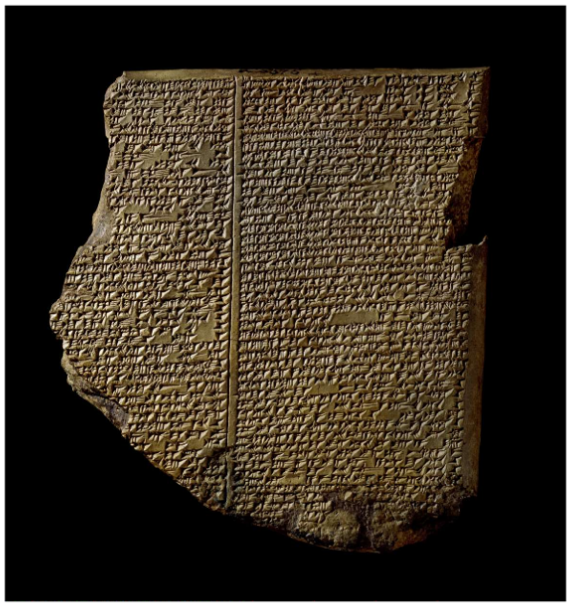
Resim 11. Berakhat Ram Venüsü - Volkanik Skorya, Kudüs İsrail Müzesi.
(https://www.bradshawfoundation.com/sculpture/berekhat_ram.php – 26.12.2022)



Resim 12. Tan Tan Venüsü - Kuvarsit, Fas.
(https://www.bradshawfoundation.com/sculpture/tan_tan.php - 26.12.2022)



Resim 13. Mühür Baskılı Kil Topaklar– Arpachiyah.
(https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1934-0210-385- 26.12.2022)



Resim 14. Gılgameş Destanı - Kil Tablet, Ashurbanipal Kütüphanesi.
(https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_K-3375 - 26.12.2022)



Resim 15. Urukagina Reformları -Kil Koni - Louvre Müzesi.
(https://cdli.ox.ac.uk/wiki/doku.php?id=reforms_of_urukagina – 26. 12. 2022)

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

BATI FELSEFESİNE METAFORİK YAKLAŞIM: TARİH, YAZI VE MİT İLİŞKİSİ

Metaphorical Approach to Western Philosophy: The Relation of History, Writing, and Myth

Cemre UĞURAL YAMUÇ*

ÖZET

Bu çalışma hakikatin tarih, mit ve yazı ilişkisi aracılığıyla kurgulandığı varsayımından hareket etmektedir. Bu varsayıma göre tarih hakikat üreten söylem alanıdır. Söylem alanı olarak tarih, hakikat kavramına atfettiğimiz evrenselliğin geçmişten günümüze gelen bir miras olduğunu göstermektedir. Bu miras *logos*'la kurulan ilişki sonucunda şekillenmiş felsefi geleneğin ürünüdür. Dolayısıyla *logos*'a duyulan inanç rasyonelliğin ölçütü haline gelen Batılı tarihsel söylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Hakikat ve mit ilişkisi bu yönüyle incelendiğinde anlamın dille birlikte nasıl yer değiştirdiğini/aktarıldığını belirleyen bir stratejiye ihtiyaç vardır. Bu strateji yazıdır. Tarih ve mit bağlantısını geçmiş ve şimdinin diyalektiğinde yapıbozuma uğratan yazı, mutlak anlamın çeşitli dilsel figürler veya mecazlarla sürekli parçalandığını göstermekte ve bu yolla *logos*'un gölgesindeki mitosları aydınlatmaktadır. Bu bağlamda çalışma, hakikat söylemlerinin yazıyla olan tarihsel birlikteliğini incelemektedir. Rasyonel tarih disiplininin söz gelimi Napolyon'un eylemlerini, Aristoteles'in töz anlayışını, Newton'ın "serbest düşme" kavrayışını hakikat olarak sunmasının aksine yazı, Napolyon çağının isimsiz kahramanlarının, Newton fiziğinin belirlediği söylem düzeninin dışındaki ifadelerin "doğruluk" kaygısıyla tarih boyunca nasıl göz ardı edildiğine dair deliller sunmaktadır. Söylemsel tarihin mit alanıyla kesişimi rasyonalitenin sınırındaki "öteki" anlam ve ifadeleri, kısacası metaforları gün yüzüne çıkarmaktadır. Bu yaklaşım logosantrik düşüncenin eleştirisinde de vardır. Söz konusu eleştiri, *logos*'a yüklenen mutlak anlamın gerçekte metaforların silinmesiyle oluştuğu fikrine dayanır. Böylece yazı, köken fikrini tarihsel bir metafora, yani mite dönüştürmektedir. Bu durumda yazının olanaklarına açılan Batı merkezli aşkınsallık ideali metafor olarak kabul edilebileceği gibi hakikat de çift yönlü bir madalyona benzetilebilir.

Anahtar Kelimeler: Metafor, tarih, yazı, mit, hakikat.

ABSTRACT

This paper starts from the assumption that the truth is constructed by the relation of history, myth, and writing. According to this idea, history is not solely an objective discipline, but also it is an area of discourse that creates the truth. History as a discoursive area demonstrates that the universality attributed to the notion of truth is a heritage stretch from past to present. This legacy is the product of the philosophical tradition formed as a result of the relationship with *logos*. Therefore, the belief in *logos* emerges as a historical Western discourse that has become the criterion of rationality over time. When the relation between truth and myth is examined in this context, there should be a necessity for a strategy to show how the meaning can be transferred or changed alongside the language. This strategy is the writing itself. By deconstructing the connection of history and myth in the dialectic of past and future, the writing indicates how literal meaning is split by linguistic figures or tropes, and in this way, it illuminates the mythos in the shadow of *logos*. In this sense, the study examines the association between history and writing. Unlike the objective history discipline's representation of Newton's "free fall" or Aristotle's understanding of substance as the truth, the writing sets out the evidence as to how unnamed heroes in the Napoleonic era and the expressions outside the discourse order determined by Newtonian physics have been ignored with the concern of truth throughout history. The intersection between myth and discoursive history unveils the "other" meanings and expressions, namely metaphors in the margins of rationality. This approach exists in the critique of logocentric thought in Western philosophy as well. The mentioned criticism is based on the idea that literal meaning associated with *logos* is formed by the deletion of metaphors indeed. Thus, writing transforms the idea of origin into a historical metaphor, that is, a myth. In such a case, the West-centered transcendental idea which is opened up to the possibilities of writing can be accepted as a metaphor as well as that the truth can resemble the double-sided coin.

Keywords: Metaphor, history, writing, myth, truth

* Dr., cugural@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-2461-7131.

Uğural Yamuç, C. (2023). "Batı Felsefesine Metaforik Yaklaşım: Tarih, Yazı ve Mit İlişkisi", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 37-47.

Giriş

Tarih söyleminin durumu önemli bir felsefi sorunu gündeme getirmektedir. Tarihsel bilginin gerçekliği ve evrenselliği hakkındaki felsefi tartışmalar, tarih söylemine ilişkin yeni bir perspektif açarak tarihsel bilginin sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde olduğunu belirtmektedir. Sürekli yenilenen ve değişen bilgi pratiğinde evrensellik tarihsel bilgiyi anlamak ve açıklamak için yeterli midir? Elbette bu soruya verilecek yanıt, tarihin felsefe karşısında nasıl konumlandırıldığına bağlı olarak değişir. Örneğin Ranciére'ye göre tarih, bilim olmanın ötesinde bir söylemdir. Tarih söylemi kendi nesnesini üreten ve bu nesne hakkında konuşmayı sağlayan başka söylemleri üreten bir anlatıdır. Ranciére tarafından "bilgi poetikası" şeklinde adlandırılan anlatı alanı (2019a, ss. 10-11) kurgu (fiction), yani hakikat-olmayan ile hakikat arasındaki eşik olarak değerlendirilmektedir (Bon Hoa, 2019, s. 162). Bu eşiği oluşturan yazıdır. Yazı bir edimdir ve bu edimde tarihsel söylemin doğup, kurgudan ayrılıp ve sonrasında bilimselliğe ulaşıncaya kadar geçirdiği tüm aşamalar poetik bilgi alanına karşılık gelmektedir. Bu bakımdan yazının poetikası tarih söyleminin oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Ne var ki geleneksel açıdan tarih disiplininin oluşabilmesi için kurgunun ya da anlatının terk edilmesi gerektiği düşünülmüştür. Geleneksel tarihyazımının evrensellik talebi, anlatı alanını hakikat dışına itmiştir. Fakat tarih kurgusal bir söylem olarak düşünüldüğünde tarihsel bilginin hakikati, dili kullanma şekline göre değişmektedir. Bu durumda söyleme bağlı tarih bilinci herhangi bir ilke ya da *logos*'a bağlanmaksızın bilginin başka şekilde kullanımına ve ifade edilmesine dayanmaktadır (Ranciére, 2019b, s. 136). Ancak bunun, tarihin edebileştirilmesi anlamına gelmediği eklenmelidir; bu yalnızca bilginin bağlı olduğu söylem koşullarının zamansal olarak değiştiğinin ve bu nedenle tarihin mutlak olmayan söylem çeşitliliğine ev sahipliği yaptığının göstergesidir (Ranciére, 2019a, s. 34). Felsefeye gelince, onun bu çeşitliliği inceleme konusunda geç kaldığı görülmektedir. Felsefe tarihi, kurgusal ya da söylemsel alanın oluşumunu kesinlik anlayışı yüzünden göz ardı ettiğinden dilsel miras felsefeye uzun süre kapalı tutulmuştur (Van Damme, 2018, s. 8).

Buna göre bu çalışmada tarih söyleminin oluşumu ve niteliği hakkındaki argümanlar, felsefenin yeni tarihyazımının koşullarına ilişkin tartışmaları da kapsayacak şekilde yapı sonrası düşünürlerin görüşleriyle değerlendirilmeye ve bu şekilde tarihsel söylem(ler)in hakikatle olan yakın ilişkisi ortaya konmaya çalışılacaktır. Anlatısal söylemin felsefeye açıldığı yazı alanını ele alan düşünürlerin başında Derrida gelmektedir. Derrida'ya göre dil ve yazı doğrudan anlatısal alana karşılık geldiği gibi metafizik ve mitoloji de bu alanın içindedir. Lévi-Strauss için de (2003, s. 53) insan düşüncesinin kategorileri mantık, mitsel düşünce ve dilsel yaşantıdan oluşmaktadır. Bu bakımdan mit (*mythos*) ile bilim (*logos*) arasında da herhangi bir fark yoktur. Anlamlandırma edimi insanlığın temel düşünce mirasında bu kategorilerin daima bir arada olduğunu göstererek hepsini eşit statüye yerleştirmektedir (2003, s. 70) Buna göre tarihsel söylem dilsel ve mitsel alanla birlikteliğinden dolayı sembolik nitelik kazanmaktadır. Yazıya bağlı olarak tarih söyleminin retoriği geçmiş ve şimdi arasında sürekli hareket etmektedir. Bu bakımdan yazı, tarihsel söylemi şimdiki zamanda görünmez kılan yapıbozumsal bir strateji olarak karşımıza çıkmaktadır.

Öte yandan söylem nesnesinin var olabilmesi onun hakkında konuşulmasını sağlayan başka nesnelerle olan benzerlikleri, farklılıkları, uzaklıkları veya dönüşümü içeren tarihsel şartlara bağlıdır. Tarihsel şartlar belirli bir düzen içinde oluşmaktadır. Nesneye ait bu düzen, bir yandan zihinsel işlemlerin rasyonel ve homojen yapılarını belirlemekte diğer yandan da tarihsel söylemin sürekliliğinde parçalanmaktadır. Dolayısıyla bu düzen mutlak verili bir sistem değildir. Foucault'nun belirttiği gibi düzenin sabit olmayışı kavramların tarihsel olarak birbiriyle sürekli yer değiştirerek dönüşmesine yol açmaktadır (2014, ss. 13-15). Yine Foucault'nun aynı eserinde ifade ettiğine göre (2014), örneğin XIX. yüzyılda tıp bilimi ile uygulamalarını yönlendiren çeşitli araştırma ve belgelerden oluşan söylem

düzeni, XVIII. yüzyıldaki bitkisel uygulamaların terk edilmesi ölçüsünde hastanelerin ön plana çıkmasıyla ve hastalık kayıtlarının gelişmesiyle sistematik olarak yeniden düzenlendi. Bu nedenle tıbbın gündelik yaşama dair uygulamaları fizik, kimya ve biyoloji alanlarında ortaya çıkan yeni bilgilerle laboratuvar ortamına taşınabildi. Dolayısıyla XIX. yüzyılın tıp söylemi, başka teorik alanlarla ve diğer söylemlerle yeniden tanımlandı (2014, ss. 68-69).

Tarih bilimini de bu yönde söylemin zamansal dönüşümleriyle incelemek felsefenin "kelime ve şeyler" arasındaki derin problemine temas etmektedir. Geleneksel açıdan kelime ve şeyler arasındaki ilişki veya nesnenin adlandırılması meselesi, felsefi kesinliğe bağlı mutlak bir bağlantıya sıkıştırılmıştır. Nesnenin özsel yanı onu ifade eden tek ve mutlak bir sözcüğe aittir. Oysa tarih söyleminin değişkenliği, bu bağı gevşetmekle kalmayıp tarih, dil ve yazı ilişkisine yönelik yeni bir tarih bilincinin de yolunu açmıştır. Bu tarih bilincinde "sözcük tıpkı bir tanrı ya da daimon gibi insanın karşısına kendisine ait bir yaratım olarak değil, kendinde ve kendisi sayesinde var olan nesnel bir gerçeklik olarak çıkan" özsel dünyanın tasviridir (Cassirer, 2018a, ss. 45). Bu, doğrudan nesneyle kurulan ilişkinin kültürel boyutlarını ön plana çıkarmaktır. Bu noktada felsefenin başarısı da De Sade'e göre (2008), gerçekte kurtarıcının aydınlattığı yolun insanoğlu tarafından amaç edinmesinin dışında kurtarıcının kararlarını yorumlayabilme biçimini öğreten, kısacası anlatmaya dayalı bir plana sahiptir. Nitekim felsefenin işi sadece nesnenin oluşum koşullarıyla ilgilenmek değildir, (aynı zamanda) nesne hakkında konuşmak ve bu konuşmalardan elde edilen bilgileri muhafaza etmektir. Felsefenin kapalı tutulduğu alan da tam olarak budur. Mitosu *logos'*tan ayırarak teori kavramını genişleten felsefi düşünce geleneği, kendisini mitosun üzerinde konumlandırdığından (Cassirer, 2018b, ss. 34) felsefenin hakikati arama yolundaki başarısı anlatının unutturulup tarihin bilim olma öyküsüyle ilişkilendirilmiştir.

Tarih söyleminin başarısı ise öznenin dış dünyayla kurduğu ilişkide anlatılanları "doğru-yanlış" şeklinde yargılamaktan kaçınmasıdır. Tarihe "ufuk çizgisi"nin dışından bakmayı öneren bu anlayışa göre tarih bakış açısını mutlak varlıktan (*logos*) söylemlerin çokluğuna yöneltmelidir. Tarihin nesnesi bu durumda, sıradan hayatın sıradan insanları; krallar yerine ötekiler (yoksullar, kadınlar vb.) olacaktır (Ranciére, 2019a, ss. 18). Yeni tarih bilinci bilginin doğruluğunun ve yanlışlığının kendi kuralları ve dönemi içinde kültürel olarak incelenmesini ve bunun için de metne bakılmasını önermektedir. Yapı ve sonrasındaki tartışmalarda dikkatleri çeken metinsellik teması, dil ve anlam sorununa yönelik olduğu kadar tarihyazımını, tarihselci yaklaşımı ve tarihçi kimdir, filozofun görevi nedir gibi soruları da kapsamaktadır.

Bu noktada metinsellik hakikatin tümcelerle ilgisini ön plana çıkararak tarihsel hakikatin anlatı özelliğini ortaya koymaktadır. Metin *episteme'*nin dışarıdan müdahaleye kapalı mutlak bütünlüğünü dile açarak tarihsel anlatı alanının, *episteme*'nin yapı haline gelmesinde, diğer deyişle logosantrik düşüncenin oluşmasında önemli bir paya sahip olduğunu vurgulamaktadır. Aslında bu, felsefenin *logos'*la bütünleşmesinin de hakiki köken fikrinin de kurgusal bir söylem olduğu anlamına gelmektedir. Dolayısıyla tarihsel bilginin koşulu olan rasyonalite de anlatısal alanın bir parçasıdır.

Tam da bu noktada Morrison'ın *Ötekilerin Kökeni* adlı çalışmasında "felsefenin aidiyet miti" haline gelen koşulsuz rasyonaliteyi "ötekini kontrol altına alma girişimi" şeklinde betimlemesi dikkat çekicidir.[1] Burada belirtildiğine göre, ırkçı yaklaşımda olduğu gibi rasyonalitenin dışında kalan her şey "öteki" durumundadır ve ötekinin varlığı aynılığın devamı açısından gereklidir. Bu nedenle

[1] Morrison bu duruma şu çarpıcı örneği vermektedir: Samuel Cortwright isimli doktorun "Zenci Irkta Görülen Hastalıklar ve Bu Irkın Kendine Has Fiziksel Özellikleri Üzerine Bir Rapor" çalışmasında zenci kölelerin özgürlük arzusuna yol açan akıl hastalığından (drapetomania) söz etmiş ve zencilere sersemlik, tembellik gibi nitelikler yüklerken beyazlara rasyonel bir ahlâk tanımlamıştır (2019, s. 21). Dolayısıyla egemen bilimsel söylemin nesnesi haline gelen zenci köleler bu söylem tarafından düzenlenerek aslında rasyonalitenin dışına itilmiştir.

Morrison edebiyatta, dilde, bilimde, politikada ve felsefedeki ötekileştirme için esas olanın kendini tanımlamaya yarayan bir anomali keşfetmek olduğunu ifade etmektedir (2019, ss. 18-19). Felsefenin tarihyazımına da bu açıdan bakılırsa metinde gizli kalmış pek çok "öteki"ye rastlamak mümkündür.

Bu anlamda tarihin yeniden yazılmasının politik bir yönü de vardır. Yazının politikası tarih veya bilim ayırt etmeksizin söylemlerin çeşitliliğini görmeye olanak tanır. Burada felsefenin "yurtsuzlaştırma" projesinden de söz etmek gerekecektir.[2] Çünkü Yunan köklerinden bağımsız bir felsefenin mümkün olup olmadığı sorusu, filozofu ve tarihçiyi tarihsel bilginin nesnesi hakkında olduğu kadar doğduğu yer ve konumu hakkında da yeniden düşünmeye sevk eder. Bu aynı zamanda Avrupa merkezli felsefenin sorgulanmasıdır da. Avrupalı felsefenin eleştirisinde gerçekliğin farklı bir formu olan *mitos,* en az *logos* kadar hakikidir. Bu nedenle tarihi, kültürlerin zaferi veya doğrudan ilerlemenin tarihi olarak okumak yerine onu insanlığın kavramsallaştırma gücünün ortak bir sonucu olarak yorumlamalıdır.

Tarih söylemi Avrupa merkezinden çıkarıldığında logosantrizmden farklı bir tarih okuması yapılabilir. Kültürel tarih araştırmasında "küçük bir hercai menekşe" bile anlamlıdır (Demir, 2013, s. 8). Bu sebeple kültürel unsurlara dilsel göstergeler olarak bakılmalıdır. Çünkü dil demek insan demektir ve ancak dilsel göstergelerin izleri takip edildiğinde tarih insan zihninin bir ürünü olarak görülebilir. Bu ise felsefe, dil, mit ve hatta bilim alanının ortak imgesel birleştirici bir güç olduğunun da kanıtıdır (Lévi-Strauss, 2013, s. 24). Dolayısıyla dilin doğasındaki tinsel güç insan zihninin gerçeklikle kurduğu ilişkide önemli bir role sahiptir ve kültürel izlerden biri olan mitos alanı tıpkı bilim ve felsefe etkinliğinde olduğu gibi sözün gerçekliği nasıl inşa ettiğine dair ipucu vermektedir (Cassirer, 2018b, s. 75). İnsan zihnine ait bu iki tip kavramsallaştırma (*logos* ve *mythos*) tarihte insan anlığına dair önemli bir tespiti ortaya koymaktadır: "Geçmişte anlamsız ve saçma diye ıskalamaya meyilli olduğumuz mitsel düşünme mevcut birçok şeyi anlamamıza imkân verir" ve dahası tarih ve mit ilişkisinde esas olarak bilim tarihçilerinin sorması gereken şu önemli soruyu hatırlatır: "Bilimsel tarih yapmaya çalıştığımızda gerçekten bilimsel bir şey mi yapıyoruz yoksa pür tarih kılmaya çalışarak kendi mitolojimizin içinde mi sıkışıp kalıyoruz?" (Lévi-Straus, 2013, s. 50).

Bu soru özelinde şunu belirtmek gerekir ki tarihin bilim olma yolculuğunda teorileşmenin mitsel düşüncenin yerini alması, insan düşüncesinin kavramsal köklerini birbirinden tamamen ayırmıştır.[3] Oysa mit ve tarih arasındaki gedik mitolojinin yerini devrettiği bilimsel tarihçiliğin onun bir devamı şeklinde düşünülmesiyle kapatılabilir. Şu durumda Batı düşüncesinin kökeninin bir mit olduğunu düşünmek, Batı felsefesini *logos*'un veya ideaların mitolojisi gibi tasavvur etmek mümkündür. Bu aynı zamanda "mitoloji nerede biter, tarih nerede başlar" sorusunun da cevabı olabilir. Elbette yazılı arşivin olmadığı bir zamanda tarih yalnızca sözlü gelenekten ibaret olacaktır. Ancak sözlü geleneğin doğuşuyla farklılığa ilişkin kaynakların tamamı tarihçinin aynı tip tarihyazımında erimiştir. Bu nedenle farklı geleneğe ve entelektüel birikime sahip iki tarihçinin söz gelimi Fransız Devrimi gibi bir olayı tamamen aynı şekilde anlatmaması şaşırtıcı olmaz. Sonuçta tarihyazımına kaynaklık eden sözlü geleneğin kendisi de aslen mitsel unsurlara sahiptir (Lévi-Strauss, 2013, ss. 70-73).

Bütün bunlar bir arada düşünüldüğünde tarih, hakikat ve mit arasında dışarıdan kurulan metodolojik bir ilişkinin olmadığı, bilakis aralarında içkin bir bağ olduğu görülür. Bu çalışma da bu bağlantıdan yola çıkarak insan anlığından çıkan felsefi, bilimsel veya edebi her türlü kavramsallaştırmanın temelinde bu birlikteliğin izleri olduğunu savunmaktadır. Bu doğrultuda Batı felsefesinin ilerleme, aşkınsallık

[2] Deleuze & Guattari'nin "geofelsefe" başlığı altında incelediği bu tartışmalar aynı zamanda felsefenin Avrupa merkezinden çıkmasının felsefeyi yeniden yurtlandırabileceğinden bahseder (2020, s. 103-104).

[3] Mitsel düşünce ile bilim arasındaki boşluk XVII. ve XVIII. yüzyıllarda bilimin duyular dünyasına sırt çevirmesiyle başlamıştır. Gerçek dünyaya matematik niteliklerin dünyası olarak duyusal dünyadan farklı olmalıdır, şeklinde bakılmıştır. Fakat çağdaş bilim, bu boşluğu doldurmaktadır. Örneğin kokular dünyası bugün kimya biliminin incelediği bir alandır (Lévi-Strauss, 2013, ss. 39-40).

ve mutlak hakikat savlarının bu birliktelikten doğduğunu ve aynı şekilde Batı'ya ait kavramsallaştırmanın metaforlarla bir arada düşünülebileceğini öne sürmektedir. Böylece hakikatin tarihsel bir söylem olduğu savunulabildiği gibi hakikate yüklenen aşkınsallık idealinin dilsel kaynaklara bağlı olduğu da ortaya konabilir. Bu ise doğrudan felsefe tarihinin yeniden yazımını ifade eder. Aynı zamanda felsefi söyleme ait evrensel tarih bilincinin sorgulanması gerektiğini de vurgular.

Felsefenin Yeni Tarihyazımı

Rorty'ye göre (1984, s. 49) felsefe tarihi analitik filozofların tarih okumalarındaki geçmiş felsefelere yönelik bir "rasyonelleştirme"; -geçmişin rasyonel olarak yeniden inşa edilmesi- üzerine kurulmuştur. Bunun değişmesi ve felsefede yeni tip bir merkezleştirme (yurtlandırma) yapılması artık kaçınılmaz bir hal almıştır. Çünkü Avrupa bilinci tüm kaynaklarıyla krizin eşiğine gelmiştir. Benzer açıdan merkezsizleştirme işlemi altındaki yeniden konumlandırma "Avrupa merkezinin tarihini ve coğrafyasını meşru kılmak adına referans çerçevelerinin nasıl kullanıldığına" göz atılması gerektiğine ve hatta "felsefe tarihine yelken açmanın vakti"nin geldiğine dikkat çekmektedir. Felsefenin merkezsizleştirilmesi, filozofun olduğu kadar tarihçinin bakış açısını da Avrupa bilincinin dışına taşımaktadır (Van Damme, 2018, ss. 18-22).

Derrida'nın *Gramatoloji*'de ele aldığı benzer bir merkezsizleştirme projesi, logosantrik düşüncenin eleştirisi olarak karşımıza çıkmakta ve bu işlem doğrudan söz-yazı ilişkisine bağlanmaktadır (2014, s. 10). Derrida için yapıbozuma bağlı olan merkezsizleştirme işlemi, köken söz konusu olduğunda söz-yazı karşıtlığının yazısal bir hareketle tersine çevrilebildiğini göstermektedir. Kökende meydana gelen bu radikal olay, sözün yazı tarafından katledilişini gözler önüne serer. O halde sözü öldüren yazı, sözden de önce gelmektedir. *Gramatoloji*'de doğrudan Batı metafiziğinin "*logos*-luk" olma ölçütünün sözde değil, yazıda bulunduğu anlatılır. *Logos'*un tahakkümü yazının yeni bir bilim alanı açmasıyla sonlanabilir. Yazı biliminde tüm metafizik ve tarih-dışı (a-historical) belirlenimlerin dışında, *episteme'*den de önce gelen yazısal dile gereksinim vardır. Yazının bilimi, yani gramatoloji için bu ihtiyacı *différance* karşılar. *Différance* dili yazıya, yazıyı ise dile indirgeyerek *logos* yerine *gramma* formunu kullanan tarih felsefesinin veya felsefe tarihinin önünü açar. *Différance* bunu söylemin geçmişten geleceğe taşınarak muhafaza edildiği *aufhebung*[4] hareketiyle yapar (2014: 28, ss. 40-45). *Aufhebung* tinin tarihindeki taşıyıcı ilkedir. Tarihselciliği başlatan da *aufhebung*'tur (Dunstall, 2015, s. 24).

Bu durumda yazının hareketi tarihte yazılmayan "öteki"ye yönelmektedir. Tarih söyleminin konusu ötekiliğe ait üçüncü alandır.[5] Bu bakımdan "tarihte öteki denen şey, hiyerarşik olarak tertip edilmiş bir ilişkinin içindeki ötekidir." (Young, 2000, s. 13). Bu nedenle hiyerarşinin devam etmesi için ötekiliğe ihtiyaç vardır. Tarih denen şey mitsel bir inşadır ve ancak özdeşliğin kuruluşuna bağlı bir geçmişe gönderme yapar. Batı tarihinin durumu, çoğunlukla varlığın öteki aracılığıyla kendisini geçmişte tanımlamasına bağlıdır. Dolayısıyla hem tarih söylemi hem de mit eş zamanlı olarak varlığın özdeşlik söylemini içerir ve bu durumda nesnel tarih de kendilik bilincine göre üretilmektedir. Geleneksel tarihyazımının terk edilmesi, ötekinin temsili etrafında dönen kendilik bilincinin inşasını gerektirmektedir. Kurulan ötekilik bilinci mitoloji, edebiyat veya bilimin sınırlarında gezinir. Bu ortak alanı incelemek aynı zamanda kökenin üçüncü boyutuna, metaforik kaynaklara

[4] Bu noktada açıklamakta fayda vardır ki Derrida bu kavramı *relevé,* (ing. *relive)* yani canlandırma veya yeniden yaşamak bağlamında ele almaktadır. Hegelci *aufhebung* metafiziğin canlanmasını (kötü bir anı ya da düşüncenin zihinde tekrar yaşanması anlamında) ifade eder. Şu durumda *aufhebung* metaforun canlanması da demektir. Çünkü Derrida için metafizik de bir metafordur. Eğer bu kavram, canlandırma ve canlandırılan şeklinde iki yönlü kullanılırsa ilkinde metafiziğin ya da metaforun canlanması ikincisinde ise metafiziğin metafordan türemesi anlaşılmalıdır. Aynı zamanda Derrida, Hegel'in bu kavramı kâr-zarar ilişkisini ifade eden bir metaforun, felsefi kavram biçiminde kullandığını gözler önüne serer (1982, ss. 212-254).

[5] Derrida'da ötekilik veya başkalığı içeren üçüncü tür varlık alanı *khora* olarak adlandırılır. Derrida'nın *Khora* metninde (2008, s. 14) belirtiğine göre üçüncü alan, yeni anlamların türediği metaforik çağrışıma da sahiptir.

ulaşmaya çalışmaktır. Ancak söz konusu metaforlar olduğunda bu, felsefe için her zaman tartışmaya açıktır (Van Damme, 2018, s. 31). Kökenin metaforik yönü tarihsel söylemin çeşitliliğini, yeni bağlamlara açık olmasını ifade etmektedir. Bağlamların yeniden üretilebiliyor olması, nesne hakkında konuşma şeklinin sürekli değiştiğini ve böylece tarih söyleminin de durmadan güncellendiğini ifade eder. Tarih söylemindeki bu hareketlilik metaforların "dünyanın normal düzeninin kelimeler ile şeyler arasındaki ilişkilere uyumlu ya da uyumsuz tasvirler üretmesi"ne bağlıdır (Ranciére, 2019b, ss. 24-25). Şu durumda tarih söylemi; nesnenin düzeni, metinler, toplumsal faaliyetler ve paradigmalar aracılığıyla inşa edilmiş metaforlar tarihinin parçalarıdır (Van Damme, 2018, s. 280).

Bu anlamda felsefenin yeni tarihyazımı Rorty için düşünce tarihini de hesaba katan öz-farkındalık işidir. Felsefe tarihine paradigmalarla baktığımızda geçmişte hakiki kabul edilen kavram ve bilgilerin metaforik kaynaklardan oluştuğu fark edilir. Rorty, antik dünya ile çağımız arasındaki farkın değişen metaforlar veya tercih edilen sözcük dağarları olduğuna dikkat çekmektedir. Metaforlar, birer tarihsel söylem niteliğinde, geçmiş ve geleceğin diyalektiğinde sürekli dönüşüme uğramaktadır. Ona göre mesela, Platon'un *Sofist* diyaloğunda konuşulanlar günümüzde astrofizikçiler için bilinmeyen birer metafordur (1984, s. 51). Ancak bunun tam olarak fark edilmesi geçmiş ve gelecek arasındaki diyalog ile mümkündür. Bunun sağlanabilmesi için de aşina olmadığımız terimlere, metaforlara bakmak gerekir.

Ne var ki felsefe tarihi söylemlerin metaforik hareketini görme konusuna pek açık değildir. Çünkü geleneksel felsefe tarihi önceden belirlenmiş mutlak bir dilbilim tarafından şekillenmiştir (Derrida, 2014, s. 37). Bu yüzden felsefe tarihini yabancı terimlerle düşünmek olanaksız görünmektedir. Fakat Rorty'nin öne sürdüğü üzere (1995, ss. 42-43) "DNA'dan ya da Big Bang'den konuşulmasını sağlayan nedensel güçler yığışımını, "sekülerleşme"den ya da "geç kapitalizmden" konuşulmasını sağlayan nedensel güçler yığışımıyla aynı düzeyde görmemiz gerekir." Tam da bu açıdan aynı olguyu farklı sözcüklerle düşünme işi literal ile metaforik olan arasındaki ayrımı; aşina olunan ve aşina olunmayan terimlerin ilişkisini düşünmeye yol açar. Bu da Borges'in düşünce tarihini metaforların tarihi olarak görmesiyle aynı kapıya çıkar; ona göre düşünce tarihini anlamak için metaforların tarihine bakmalıdır (2018, ss. 90-91). Rorty için de Batı metafiziğinin dilbilimsel kavrayışına alternatif olan metaforlara bakılırsa örneğin Platon metinleri Whitehead felsefesince yorumlanabildiği gibi, Aristoteles mantığı da Frege mantığıyla incelenebilir. Bu durum çağdaş filozofları "büyük ölü filozoflar"ın problemlerini düşünmeye sevk ederek onların problemlerini kendi çağları içinde yeni bir bağlamda tartışmaya neden olur (1984, ss. 55-68). Felsefenin tarihyazımına ilişkin en önemli nokta metnin sunduğu bağlamların yeniden yorumlanmasıdır.[6] Bu da göstermektedir ki aslında Aristoteles istemsizce aşağı yöndeki düşmeyi tarif ederken "yerçekiminin etkisi"ni tanımlamıştır. Öyleyse kavramsal düşüncenin gelişimi, epistemolojik delillerin dışında sözcük tercihinin değişmesine bağlıdır. Bu ise Marquez'in "düşünceler kimseye ait değildir" sözünü çağrıştırır. Gerçekten de metnin sunduğu anlam evreninde felsefi hakikat ne Platon'a ne de Heidegger'e aittir; onlar yalnızca tarihin söylemlerini aktarmaktadır. Söylemler ise metin içinde birden çok anlama sahiptir. Bu açıdan metaforlar, anlamın kazanılıp kaybedilmesiyle açıklanabilir.

Batı Felsefesinin Metaforik Yönü

Tarih söyleminin yazıyla ilişkisi edebiyatın, bilimin, felsefenin ve kültürün iç içe olduğu anlatısal alanın kendine has rasyonalitesini oluşturmaktadır. Bu bağlantı, sıradan hayatın iki gerçeğini göstermektedir: Unutma ve hatırlama.

[6] Rorty'ye göre bu konuda dikkatli olmak gerekir. Geçmişin yorumlanması analitik tarihçiler tarafından ikileme neden olmuştur. Onlar anakronizm (zamansal çarpıtma) üreterek Aristoteles ya da Kant'ı güncel tartışmalara sıkıştırırlar. Tarihçi çağının sözcük ve problemlerini geçmişle diyalog kurmak adına "ölü filozoflara" atfeder. Bunu yaparken de geçmişi yargılayıp daha az ilginç göstermek için eski filozofları kendi zamanlarına taşırlar. Fakat felsefe tarihine bilim tarihine bakıldığı gibi yaklaşılırsa Aristoteles veya Kant'ın farklı tarihsel paradigmalara mensup oldukları anlaşılacaktır (1984, ss. 49-50).

Yazının *différance* hareketi, unutulanı hatırlatmakta ve geçmişi şimdinin terimlerinde canlandırmaktadır. Kısacası yazı, nostaljik şekilde geçmişi yâd etmektedir (Ranciére, 2019b, ss. 15-25). Onun etkisi hatırlama olgusunda açığa çıkmaktadır.[7]

Hatırlama felsefenin tarihyazımındaki iki temel unsurla da sıkı sıkıya bağlıdır: Metin ve bağlam. Düşünce tarihi bu iki ana kaynağın sunduğu kavramsal geçiş pratiğine sahiptir. "Ölülerle oynanan bir oyun" olarak tarih, hakikate gitmek (hatırlamak) için bir türlü ulaşılamayan mutlak anlamın izini sürmektedir. Bu noktada yolu metaforlarla kesişmektedir. Felsefe tarihinde yapılan en büyük hata da varlığın metaforik yönünü hiçe sayarak ona sabit, değişmez bir değer atfetmektir (Skinner, 1969, ss. 13-37). Oysaki hakikat zamansız değildir. Hakikat tek bir anlama sığamayacak kadar dilsel eklenti içermektedir.

Bununla birlikte geleneksel hakikat anlayışını sekteye uğratan metin ve bağlam ikilisi, *différance* ve *iz* gibi kavramlarla metafizikten tamamen kopar. Derrida için Avrupa kültürünü ve tarihini yerinden eden bu kopuş anı, Batı metafiziğiyle hesaplaşmanın sonucudur. Bu yüzleşme hakkında Derrida şunları söylemektedir:

> [...] Yapı kavramının bütün tarihi, bahsettiğimiz kopuşun öncesinde, merkezlerin art arda birbirinin yerini aldığı bir dizi veya merkezin belirlenimlerinin birbirini takip ettiği bir zincir gibi düşünülmelidir. Merkez, art arda ve düzenli bir şekilde, farklı biçimler ya da adlar alır. Bu durumda metafizik tarihi, tıpkı Batı'nın tarihi gibi, bu metafor ve metonimilerin tarihidir. Bunun matris biçimi varlığın kelimenin her anlamıyla *mevcudiyet* olarak belirlenimidir. Temelin, kaynağın veya merkezin aldığı tüm adların (*eidos, arkhé, telos, energeia, ousia* [öz, varoluş, töz, özne], aletheia aşkınsallık, bilinç, Tanrı, insan, vs.) her zaman değişmez bir mevcudiyeti ifade edegeldiğini göstermek mümkündür (2020, s. 368).

Aynı şekilde tarih metaforlara atfedilirse Avrupa dışındakilerin Avrupalılaştırılmasını içeren evrensel tarih bilincinin, metafiziğe ait bir belirlenim olduğu anlaşılır. Avrupalı evrensel tarih, esasında olumsallıkların tarihidir (Van Damme, 2018, s. 203). Öyleyse filozof ya da tarihçinin yapması gereken metaforları takip etmek ve hakikate ilişkin kendinden önceki olumsal yargıları askıya almaktır. Derrida, *Heidegger: the Question of Being and History* yazısında (2016, s. 278) yargısızlık (epoche) durumunun temelinde metafor denen yazısal izlerin ancak başka metaforların yardımıyla yok edebileceğini kavrayan bir düşüncenin yattığını dile getirmektedir. Tarih kendisini metaforların eklentiyle düzenlemesinden oluşturur. Yazı ise düşünce tarihindeki eklentileri kaydetmektedir. Bu şekilde tarihsel söylemi oluşturmaktadır. Hakikat de metinde üretilip yine metinde sonlanan (Derrida'nın "metnin dışında hiçbir şey yoktur" sözü hatırlanacak olursa) tarihsel bir söylem halini alır. Ancak burada hakikat tam anlamıyla metne indirgenmiş değildir. Bilakis metnin sunduğu bağlamlar hakikatin *logos* biçimine sıkışıp kalmasının ötesinde onu yazısal *izlere* dönüşmektedir.

Différance hareketinin bu izler boyunca gerçekleşmesi, felsefenin sınır noktasında gerçekleşmektedir. Sınır deneyimi sunan böylesi bir felsefi okuma, tarihi yazının tarihine dönüştürür (Dunstall, 2015, ss. 24-25). Ancak yazının "kötücül" yanı geçmişteki tüm eklentileri unutturur. Unutulan *iz* ya da metaforun hatırlanması öteki hakkında düşünmenin ve dilin başlangıcıdır. Yazılan şey aslında gösterge olarak ölmüştür, fakat aynı zamanda dili de doğurmuştur (Derrida, 2020, s. 21).

Batı metafiziğindeki metaforik yönü görebilmek için "yalnızca kendi çağımızın bilgilerini ve terimlerini doğru olarak kabul etme eğilimimize rağmen atalarımızı (büyük ölü filozoflar) eşit ve adil olarak yargılamak adına var olan terimlerin dışına çıkmak" gerekmektedir. Ancak bu, geçmişe göre "yeni" şimdiye göre ise "eski" kabul edilen sözcüklerle mümkündür. Bu anlamda farklı sözcükler kullanmak metnin yazıldığı çağın tinini ve sözcük dağarlarını terk etmek demektir

[7] Fakat Derrida'nın *Platon'un Eczanesi*'nde (2016, ss. 102-103) incelediği *mnémé* ile *hypomnesis* arasındaki ayrıma bakılacak olursa yazının hem iyicil hem de kötücül hatırlamaya yol açtığı görülür. Burada bahsi geçen hatırlama Platon için hakikati taklit eden kötücül bir hatırlama olacaktır.

(Rorty, 1984, ss. 49-50). Peki, ama bu nasıl mümkün olabilir?

Metaforlar "yeni dilsel araçlar"[8] olmak bakımından gerçekliği yeniden düşünüp betimler. Daha önce duyulmayan veya bilinmeyen terimlerin varlığı ise yazının geçmiş ve gelecek arasında açtığı pencerelerde saklıdır. Yazının sözün yerine geçmesi tarihsel bir eklenti olarak tarihe farklı bakış açıları sunar ve bu şekilde içerideki hakikati dışarıyla buluşturur. Derrida'ya göre iç-dış diyalektiği yazı aracılığıyla dengede kaldığı gibi çoğu zaman iç ve dışın birbirine geçtiği kaosla da sonuçlanır. İç bendir, dışarısı ise ötekidir. Fakat bu ayrım özdeşliğin yanılsamasıdır. Başkalığı aynının dilinde söyleme zorunluluğu felsefenin doğasında hep vardır. Oysaki iç-dış dilin kendisidir. Bu durum mutlak sözün (*logos*'un) parçalanabilir olduğunu, dolayısıyla söze yüklediğimiz aşkınsallığın büyük bir paradoks içerdiğini göstermez mi? İç ve dış arasındaki mekânsal ayrım düz anlam (literal) ve metaforun bir arada olması sebebiyle hakikatin de aynı şekilde çift yönlü olduğunu gösterir. Dolayısıyla hakikatin iki farklı değeri olan rasyonalite ve kurgusallık aynı noktada buluşur. Leibniz'in dünyaya açılan pencerelerle (*monad*larla) ulaşmaya çalıştığı hakikat, Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzi*'nde kahramanların gerçeği pencereden görüp öğrenmesinden pek farklı değildir. Hakikate açılan pencereler ister felsefi ister edebi dilde olsun esas olarak görmeyi sağlar. Görmek ise bilmek, düşünmek demektir (Ranciére, 2019b, s. 85). Bu nedenle yazının hakikatle ilişkisi iç ve dış arasındaki bilme paradoksunu barındıran kırılgan bir karaktere sahiptir. Batı metafiziği miti işte bu türden bilme sorunuyla başlar ve temelde söz-yazı, hakikat ve metafor karşıtlığıyla gelişir. Öyleyse Batılı geleneksel anlatının yazının gerçekliğini gizlemesine karşın, yazı deneyimi bu tarz ikili karşıtlıkları gün yüzüne çıkarmaktadır. Burada mutlak olan söz olmadığı gibi, söz de mutlak değildir, çokluktur. Dolayısıyla sözün çokluğunda hakikat de tek ve mutlak kalamaz. Bu düşünce *mythopraxis* kavramıyla ele alınır. Mitik ya da mitsel edim şeklinde tercüme edilebilen bu kavram, "gerçeklikte mitin etki alanı"nı ya da "mitsel gerçekliğin tarihsel metaforlar olarak hakikati etkilemesi"ni ifade etmektedir. Bu kavramdan yola çıkıldığında tarih söyleminin geçmişte egemen olan kategorik şemaların aktarılması veya yer değiştirmesiyle oluştuğu iddia edilmektedir. Bu, mitlere gerçeklik kazandırılması pratiğinden çok tarihi mitselleştirme eylemidir. Tarih söyleminin kültürel boyutu ancak böyle bir mitselleştirme edimine bağlı dilsel organizasyonla mümkündür (Friedman, 1992, s. 196).

Bu dilsel organizasyonun anlaşılması ise köken dile dönmekle mümkündür (Cassirer, 2018b, ss. 52-53). Ancak köken-dil sürekli unutulduğundan ulaşılamazdır. Bu nedenle kökene dair zamansal geri gidiş olanaklı değildir. O, yalnızca unutulan bir iz, bir metafordur. Unutulan sözü hatırlamak ise başlangıçta yazının varlığını kabul etmektir. Bu noktada Batılı logosantrik düşüncenin sorgulanması, hakikat sisteminin parçalama tehlikesini de beraberinde getirecektir. Bu risk rasyonalitenin iptaline kadar uzanarak yapıbozuma dayanır (Sean Gaston, 2019). Dildeki bağlamları görmek ve yapısal dilin içerdiği karşıtlıkları keşfetmek rasyonaliteyi

[8] Rorty'ye göre dile tanımlanan bir amaç yoktur. Örneğin Galileo ve Hegel gibi düşünürler görüşlerini ifade edecek söz dağarları icat etmediler, aksine tercih ettikleri sözcükler düşüncelerine ayna oldu. Dolayısıyla dünyaya ilişkin yeni sözcük dağarları üretmek olanaklıdır. Edebiyat, sanat, felsefe ve hatta bilim tarihi literalleşen metaforların tarihidir. Nitekim "Dünya Güneş etrafında döner" ifadesi kullanıldıkları dönemde hakikat değil, metafor işlevi görüyorlardı. Ancak belli bir zaman sonra bu ve bunun gibi ifadeler hakikat (literal) haline geldiler (akt. Günsoy Kaya, 2004, xlıı). Fakat Rorty, bu ifadelerin de "literal konuşma paradigması"na göre değerlendirildiğini savunmaktadır (1995, s. 31). Sonuçta ortada Foucault'nun *Söylemin Düzeni*'nde zikrettiği "ucube söylemler" vardır. Bunlar tıpkı Mendel'in XIX. yüzyıl biyoloji bilimine yönelik çalışmalarında kullandığı terimler gibi çağın tinine yabancıdır (1987, s. 40). Aynı şekilde bilim tarihinde de Arşimet kanunlarının filojiston kuramıyla yer değiştirmesi literal-metafor arasındaki geçişe örnektir. Bu durumda metaforu, Derrida'nın *White Mythology*'de dile getirdiği gibi paradigmayla değiştirmek yerinde olacaktır. Tabi bu durum Platonculuğa dayalı mevcut metodolojik gerekçelendirmenin örtük olarak felsefe tarihinde asla sorgulanmayan otoritesinin de tesiri altında kalmaktadır. Platoncu otorite, metaforu yalnızca kendine özgü tarihi olmayan ideyle sınırlandırmaktadır: "Sanki bütün bir metaforik veya daha genel biçimde trop (mecaz) sistemi, tarihin içinde hiç iz bırakmamış gibi!" Fakat sembolik ve mitsel ifadede olduğu kadar metafizik bir tümcede de mit bulmak olanaklıdır. Bu bakımdan Derrida için mit, metafor ve metafiziği eş anlamlı görmek mümkündür (1982, s. 213).

dilin sınırlarına yaklaştırarak geçmiş ve gelecek arasındaki paradoksal ilişki oluşturur. Bu ilişki Derrida tarafından *Signature, Event, Context*'teki (1977, s. 21) *iterability* (repetation/tekrar) kavramıyla incelenir. *Iterability* geçmişe, tarihe ve de en önemlisi "öteki"ye sürekli bağlanmayı sağlar. Dolayısıyla yapıbozum tarafından anlamın her seferinde çözülüp yeniden inşa edilmesiyle unutulan köken-dil hatırlanır ve Batılı *logos*'un mutlak olmadığı bir kez daha anlaşılır.

Bu noktada Batılı kimliğinden arındırılmış felsefe tarihi araştırmasının mümkün olup olmadığı da sorulmalıdır. Dilin kaynaklarına yönelik bu sorgulama yeni tarih bilincinin postmodernizm ile temas ettiği yerlerden biridir (Berktay, 2003, s. 29). Bu alan geleneğin eleştiri oklarını üzerine çektiği yeni bir tarihsel bilgi projesini kapsamaktadır. Bu yaklaşımda hem felsefenin dış dünya ile kurduğu epistemolojik bağlantının sekülerleşmesi hem de otorite yerine yeniliğin geçtiği başka bir düzen hakimdir (Van Damme, 2018, s. 128). Batı metafiziği adı verilen mevcutların düzenine Derrida, "beyaz mitoloji" demektedir. Derrida bu kavramla, Batılı düşünce sisteminin gerçekte akıl (reason) altında toplanan, yani *logos* haline getirilen mitoslardan oluştuğunu kastetmektedir (1982, s. 213). Dolayısıyla metafizik, Batı düşüncesini tasvir eden bir metafordur. Felsefe tarihinin yeniden yazımı da bu metaforu anlamakla başlayacaktır.

Ayrıca felsefenin tarihyazımı Batı metafiziğinin yapıbozumunu gerektirmekte ve çoğunlukla Rorty ile özdeşleştirilen dilsel dönüş (linguistic turn) temasını çağrıştırmaktadır. Dilsel dönüş fikri, metin ve bağlam etrafında düşünce tarihinin yeniden okumasını sunmakta ve aşılmaz mutlak soruların birer tarihsel söylem olduğunu öne sürmektedir. Neticede metnin olduğu yerde metaforlar, bunların olduğu yerde de metin vardır.

Kavramsal açıdan metafor metnin "bitimsiz tüketilişi", metindeki "düzenli bir semantik kayıp" ve dildeki "aşamalı bir erozyon"dur (Derrida, 1982, s. 215). Gerçekte, kullanılan her türlü kavram ve tarihsel söylem metaforlaşmış sözcüklerin geçmişinden izler taşır. "Beyaz Mitoloji"ye göre, Batı felsefesi de metaforlaşmadan kaçamamıştır. Mitoloji ve metafor arasında kurulan bağ, Batı düşüncesini doğrudan metafor olarak kabul etmeye yetecek argümanlara sahiptir. Mit, mitoloji, metafor ve metafizik kavramlarının birlikteliği Batı felsefesinin mitos alanıyla daima iç içe olduğunu anlatmaktadır. Son tahlilde *logos*'un evrensel tarihinde metafor olarak felsefeye, felsefe olarak da metaforlara rastlarız.[9] Bu durumda felsefenin yeniden tarihyazımı tarihte izi silinen metaforları açığa çıkarmakla başlayabilir.

Şüphesiz bugün bile yazı metafor üretmektedir. Çünkü Cassirer'in belirtmiş olduğu üzere insanlık her zaman mitoloji içindedir, ancak bunu henüz görememektedir. Tıpkı mitoloji gibi metin de her yerdedir ve metnin uzamı ancak yazıldıktan sonra hakikat kazanmak üzere tarihe ihtiyaç duymaktadır. İnsan zihninin geçirdiği her evre (dolayısıyla ideanın yolculuğu) dil ve metaforun, bilim ve mitolojinin birlikteliğine dayanır. İnsan anlığının imgesel gücü iki alanı da ustaca kullanmaktan ibarettir. Dolayısıyla kurmacanın kendine özgü rasyonalitesinde dil, düşünce ve tarih birbirine bağlı zincirlerdir. Yazı deneyimi bu birlikteliği görmek ve hakikatin unutulan anlatısal yönünü açığa çıkarmakla ilgilenmektedir. İşte bu, ister istemez felsefe ve retoriği birbirine yaklaştıran ve Derrida'nın "felsefi metindeki metaforların, metaforun içindeki felsefi metinden daha az" dediği (1982, s. 258) durumu görmektir. İnsan mitsel düşünce şemaları olmaksızın dünyayı kavrayamaz. Kültürdeki çeşitliliğin mantıksal düşüncenin ötesinde yerel mitosların dile eklenmesiyle orantılı bir şekilde genişlediğini idrak etmek yeni bir tarih bilinci geliştirmek açısından önemlidir (Campbell, 1992, s. 12).

Sonuç

Tüm bunlar ışığında tarih, hakikat ve felsefe birlikteliğinin, rasyonalitenin söylemsel yönüne işaret eden farklı bir bağlama sahip olduğu söylenebilir. Buna göre tarihsel bilginin hakikati ile felsefenin öz, varlık, töz gibi aşkınsal belirlenimleri

[9] Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için *Metaforlarla Düşünmek Rorty ve Derrida'nın Batı Felsefesi Eleştirilerine Bakış* isimli kitabım incelenebilir.

anlatılardan türetilmiş zamansal ifadeler olarak görülebilir. Diğer deyişle, bu kavramlar kendi çağları içinde çağın tinini kuşatan düşünce yapılarının tezahürleri olabilirler. Yapı sonrasındaki felsefi atmosferde sıklıkla ele alınan bu argümanlar, Batı felsefesinin söylem alanının logosantrik kuşatma altındaki durumuna ve bu durumun dil aracılığıyla aksi yönde nasıl şekillenebileceğine dikkat çekmektedir. Kavramsal açıdan mit, mitoloji ve metafor özdeşliği, dil ve mit arasındaki bağı da hangisinin birbirinden daha üstün olduğunu anlayamayacak kadar güçlendirir. Tarihsel söylemin sürekli değişimi, düşüncenin dilsel ve mitsel alanın içsel bağlantıya sahip olması gerçekliği bu iki kavramsallaştırma çatısı altında birleştirmektedir.

Felsefenin yeni tarihyazımına vurgu yapan bu yaklaşım; dil, tarihsel söylem, yazı, metin, hakikat, metafor veya mecazların felsefe ve retoriğin birbirine yaklaştığı zemin içinde bir arada yer alabileceğine dair kanıt sunabilirken aynı zamanda mutlak hakikat alanının beşerî kavramsallaştırmaya tabi olarak metafor/mecazlardan oluşabileceği düşüncesini de ön plana çıkarır.

Bu başka açısının başka bir boyutu da tarihsel bilgiyi, doğrudan anlatı alanına taşımakla ilgilidir. Nitekim tarihsel söylemin bir anlatı veya kurgu olduğunu düşünmek, söylemin geniş bir mitolojiye dayandığını kabul etmektir. Çağdaş düşüncede metin, bağlam ve yorum kavramlarıyla gündeme gelen metaforik (mitolojik) görüş dilin olumsallığının sözün gerçekliğini inşa ettiği fikriyle bütündür. Öyleyse dil, düşünce ve tarih ekseninde yer alan metaforlar/mecazlar herhangi bir olguyu, düşünceyi veya doğrudan hakikati etkileyerek yeni tip tarihyazımının koşullarını oluştururlar.

Felsefenin yeni tarihyazımında metaforların etkisi gerçekliği farklı biçimde kavrayabilme ve ifade edebilme açısından önemli görünmektedir. Metaforlar, tarihsel gerçekliğin geçmiş ve gelecekteki konumunu görebilmemizi sağlayan kavramlar olarak hakikatin gizli tarihine ışık tutmakta ve onu her defasında yeniden yorumlamaya olanak vermektedir. Ancak bu, metnin sınırlarında gerçekleştiğinden söz konusu yorumlama doğrudan metinsel, yani yazının bir edimidir. Dolayısıyla bu çalışmada ortaya konmaya çalışıldığı üzere; dil, metafor, mit veya mitoloji tarihsel bilginin gerçekliğini ve içeriğini farklı şekilde kurgulayabilen yazısal araçlardır. Bu durumda tarihin koşulu yazı, yazının koşulu ise metindeki anlamlardır. Bu bağlantı, tarihsel bilgiyi kurgusal bir söyleme dönüştürmekle Batı metafiziğini de söylemsel şekilde konumlandırmaktadır.

Dolayısıyla bu konumlandırmada Derrida'da karşımıza çıkan Batı tarzında düşünme ve söyleme biçimine bağlı olarak gelişen dilsel bir olgu olarak "şiddet" de bertaraf edilebilir. Mutlak hakikat perspektifinin "hasıraltı" ettiği farklı anlamlar ve düşüncenin kökeninde yer alan metaforlar yazı aracılığıyla gün yüzüne çıkarılarak "metafizik şiddet"in biçimlendirdiği tarihsel söylem yapıbozuma uğratılır. Rorty'ye göre bu doğrudan "büyük ölü filozofları konuşturma" işiyle özdeşleşen geleneği de aşma çabasıdır (1984, ss. 61-62).

Sonuçta düşünce tarihini etkisi altına alan yeni tür tarihyazımı teması dil, kültür, tarih ve felsefi hakikati kuşatan çok yönlü bir faaliyettir. Her çeşit bilginin oluşumunda kendisini gösteren söylemler tarihsel gerçekliğin inşasından geleneksel Batı felsefesinin temel kavramlarına kadar hemen her alandaki dilsel etkinliğe ve rasyonalitenin metaforik/mitsel/mecazi düşünce ve kavramlara olan içkinliğine atıf yapmaktadır. Bu bakımdan metin ve yazı bu bütünlüğü ortaya çıkaran dilsel araçlar olarak söylemlerin tarihte ve felsefedeki kurucu rolüne ışık tutmaktadır.

KAYNAKÇA

Berktay, F. (2003), *Tarihin Cinsiyeti*. Metis.

Bon Hoa, J. H. (2019). Ghosts, Fictions, and the Rule of Chance: Ranciére on Derrida's *Dissemination*. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, *52*(4), 149-170.

Borges, J. L. (2018). *Sonsuzluğun Tarihi* (Saliha Nilüfer, Çev.). İletişim.

Campbell, J. (1992). *İlkel Mitoloji Tanrının Maskeleri* (Kudret Emiroğlu, Çev.). İmge.

Cassirer, E. (2018a). *Dil ve Mit* (Onur Kuzgun, Çev.). Pinhan.

Cassirer, E. (2018b*). Sembolik Formlar Felsefesi-III Bilginin Fenomenolojisi* (M. Köktürk, Çev.). Hece.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2020). *Felsefe Nedir?* (Turhan Ilgaz, Çev.). YKY.
Demir, G. Y. (2013). Önsöz. *Mit ve Anlam* içinde. (Gökhan Yavuz Demir, Çev.). İthaki.
Derrida, J. (1977). "Signature, Event Context" *Limited Inc.* (Samuel Weber, Çev.). Northwestern University Press, 1-23.
Derrida, J. (1982). White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy (Alan Bass, Çev.). *Margins of Philosophy.* University of Chicago Press, 207-271.
Derrida, J. (2008). *Khora* (Didem Eryar, Çev.). Kabalcı.
Derrida, J. (2014). *Gramatoloji* (İsmet Birkan, Çev.). BilgeSu.
Derrida, J. (2016). *Platon'un Eczanesi* (Zeynep Direk, Çev.). Alfa.
Derrida, J. (2020). *Yazı ve Fark* (P. Burcu Yalım, Çev.). Metis.
De Sade, M. (2008). *Erdemle Kırbaçlanan Kadın* (Yaşar İlksavaş, Çev.). Oğlak.
Dunstall, A. (2015). The Impossible Diagram of History: 'History' in Derrida's Of Grammatology. *Derrida Today, 8*(2), 193-214.
Friedman, J. (1992). Myth, History, and Political Identity. *Cultural Anthropology, 7*(2), 194-210.
Foucault, M. (1987). *Söylemin Düzeni* (Turhan Ilgaz, Çev.). Hil.
Foucault, M. (2014). *Bilginin Arkeolojisi* (Veli Urhan, Çev.). Ayrıntı.
Gaston, S. (2022, Haziran 10). There are Contexts: Derrida and the Challenge of History. *Rowman & Littlefield International.* https://medium.com/colloquium/there-are-contexts-6e617d6be0ce
Günsoy Kaya, F. (2006). Richard Rorty'ye Giriş. *Felsefe ve Doğanın Aynası* içinde. (Funda Günsoy Kaya, Çev.). Paradigma, xvıı-xlvıı.
Lévi-Strauss, C. (2013). *Mit ve Anlam* (Gökhan Yavuz Demir, Çev.). İthaki.
Marquez, G. G., (2020). *Aşk ve Öbür Cinler* (İnci Kut, Çev.). Can.
Morrison, T. (2019). *Ötekilerin Kökeni* (Ceren Demirdöğdü, Çev.). Sel.
Ranciére, J. (2019a). *Tarihin Adları Bilgi Poetikası Alanında Bir Deneme* (Cemal Yıldırım, Çev.). Metis.
Ranciére, J. (2019b). *Kurmacanın Kıyıları.* (Yunus Çetin, Çev.). Metis.
Rorty, R. (1984). The Historiography of Philosophy: Four Genres (Jerome B. Scheewind & Quentin Skinner Ed.). Cambridge, 48-72.
Rorty, R. (1995). *Olumsallık, İroni ve Dayanışma*. (Mehmet Küçük-Alev Türker, Çev.). Ayrıntı.
Skinner, Q. (1969). Meaning and Understanding in the History of Ideas, *History, and Theory, 8*(1), 3-53. https://doi.org/10.2307/2504188
Van Damme, S. (2018). *Hakikate Yelken Açmak Aydınlanma Dönemi Felsefesinin Öteki Tarihi.* (Âdem Beyaz, Çev.). YKY.
Young, R. (2000). *Beyaz Mitolojiler Tarih Yazımı ve Batı* (Can Yıldız, Çev.). Bağlam.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

KIRGIZLARDA DAĞ KEÇİLERİNİN KORUYUCU İYESİ "KAYBEREN"

"Kayberen" As The Protective Keeper Of Kyrgyzs Mountain Coats

Mayramgül DIYKANBAY[•]

ÖZET

Türk boylarının sözlü edebiyatında Kayberen'e koruyucu bir kült olarak geniş bir şekilde yer verilmiştir. Dolayısıyla Kayberen kültü en eski zamanlardan başlayıp neolitik ve sonraki dönemlerde de karşımıza çıkar. Eski Kırgızlar Güney Sibirya'da yaşadığı dönemden itibaren dağ keçilerini bir kült olarak gördükleri anlaşılmaktadır. Bugu (Maral) ana ile ilgili de çokça totemik anlatılar vardır. Genelde bu anlatılar urukların ortaya çıkmasıyla ilgilidir. Kısaca Türk boyları doğanın dışında da güçlerin olduğuna, ona zarar verirlerse cezalanacaklarını düşünmüş ve korkmuşlardır. Dolayısıyla Türk boylarından biri olan Kırgızlar da her canlının koruyucu iyesi olduğuna inanırlar. Bu nedenle Kırgız mitolojisinde çok fazla koruyucu iye vardır. Kırgızların inanışlarına göre koruyucu iyeler; merhametli (zararsız) ve merhametsiz (zararlı) olmak üzere ikiye ayrılırlar. Merhametli iyeler kimseye zarar vermezken, merhametsiz iyeler ise tüm canlı ve cansız varlıklara kötülük yapabileceklerdir. Kırgızların anlayışlarına göre Dağ keçilerinin koruyucu iyesi Kayberen, bembeyaz tenli kadın kılığında bir iyedir ve insanoğlunun ulaşamayacağı tepelerde bulunan mağaralarda yaşar. Onun görevi dağ keçilerini yani neslini kötülüklerden korumaktır. Ancak Kayberen merhametli iye olmasına rağmen neslini fazlasıyla tüketen avcılara beddua eder ve kötülük yapar. Kayberen'in bedduasına kalan avcının başına mutlaka bir felaket gelir. Bunun aksine Kayberen bazı avcıların karşısına çıkarak dağ keçisinin toynağına doldurulmuş ayran ikram eder ve neslini tüketmemesi için ricada bulunur. Kırgızlar arasındaki bu günümüzde de doğayı koruma, ona zarar vermeme gibi tüm dünya insanını ilgilendiren global meselelerden biri haline gelmiştir. Bu çalışmamızda dağ keçilerinin koruyucu iyesi Kayberen ile ilgili inanışlara yer verilir. Ayrıca dağ keçileri ile ilgili mitolojik unsurların destanlardaki yerinden bahsedilir.

Anahtar Kelimeler: Kırgızlar, Dağ keçileri, Kayberen, koruyucu iyeler, inanışlar.

ABSTRACT

Kayberen has been widely included as a protective cult in the oral literature of Turkish tribes. Therefore, the cult of the Loser starts from the earliest times and appears in the neolithic and later periods as well. We learn that the ancient Kyrgyz saw mountain goats as a cult from the time they lived in southern Siberia. There are also many totemic narratives about the mother Bugu (Maral) ana. In short, Turkish tribes thought that there were forces outside of nature. Also they imagined that if they damage it they would be punished and they were afraid. Therefore, the Kyrgyz, one of the Turkish tribes, believe that every living thing has a protective keeper. Kayberen, the protector of mountain goats, is dressed as a white-skinned woman and lives in caves on the hills beyond human reach. He is also considered a compassionate owner. Its mission is to protect the mountain goats, that is, their generation from evil. However, even though Kayberen is merciful, he curses and does evil to predators who have consumed extensively. A catastrophe will come to the hunter who remains in the curse of Kayberen. On the contrary, Kayberen comes across some hunters and serves buttermilk filled with mountain goat's toe and asks him not to consume his generation. In this study, beliefs about Kayberen, the protector of mountain goats, are included. In addition, the mythological elements of mountain goats are mentioned in the epics and are compared with the beliefs found in other Turkish tribes.

Keywords: Kyrgyz people, Mountain goats, Kayberen, protective keepers, beliefs.

[•] Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, mayramgul.diykanbayeva@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4990-6386.

Dıykanbay, M. (2023). "Kırgızlarda Dağ Keçilerinin Korucu İyesi "Kayberen"", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 48-54.

Giriş

Mit; geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren, tanrı, tanrıca, evrenin doğuşu ile ilgili hayal gücü etkisiyle hayalî, alegorik bir anlatım olan halk hikâyesi, mitos (TDK, 2009, s. 1403) olarak açıklanmıştır. Kırgız Dilinin Açıklamalı Sözlüğünde "mit' kavramı "Şöhret olmuş bahadırlar, Tanrı ve dünyanın yaratılışı hakkında söylenmiş eski halk anlatıları" (Abduldayev, İsayev, 1969, s. 431) olarak tarif edilmiştir. Manas Ansiklopedisinde "Tabiatta rastlanmayan ya da hayal ürünü olarak ortaya çıkan sırlı, gizemli canlılar, ilginç durumlar, değişimler ve vakalar hakkında anlatılan efsaneler, masallar olarak geçmektedir (1995, s. 106). Ansiklopedide mit kavramı tarif edilirken efsane ve masal kavramı üzerinden tarif yapıldığı, mitlerin efsaneler ve masallarla ilişkili olarak ele alındığını görülmektedir (Çeribaş, 2013, s. 174). 14 ciltten oluşan "Kırgızlar" adlı eserin 12. Cildinde mit kavramı, "gerçekle çok ilişkili olmayan; fakat felsefi ve edebî hatıraları içinde barındıran, eski insanların tabiatı tanıma esnasındaki masumane hayalleri (Cusupov, 2011, s. 447) şeklinde verilmiştir. Mitler başlangıçla ilgidir ve başlangıçta dünyanın, evrenin, insanların, bitkilerin ve hayvanların nasıl yaratıldığını ele alır; tanrı ve tanrıların yardımcılarından bahseder. Mitin ve mit kahramanlarının tarihini belirlemek imkânsızdır (Çeribaş, 2013, s. 173).

Kırgızlar çok eskiden beri her canlının bir koruyucu ruhu olduğuna inanmışlar ve evcil hayvanların koruyucu iyelerinin olduğuna inandıkları gibi dağ keçilerinin de koruyucusunun olduğuna inanmışlardır. Kırgızların anlayışına göre dağ keçilerinin koruyucu iyesi Kayberen, bembeyaz tenli kadın kılığındadır ve insanoğlunun ulaşamayacağı tepelerde bulunan mağaralarda yaşayan bir varlıktır. Kayberen, Manas Ansiklopedisinde gayıp, gayp, gayıp eren; 1. gevşeyen, yabanı hayvanların (dağ keçisi, karaca, maral, teke vs.) genel ismi; 2. mitolojide söz konusu hayvanların koruyucu ruhu; 3. insanları koruyan göze gözükmeyen bir keramet güç olarak açıklanmıştır (1995, s. 255). Bu söz Arapçadaki "kayp" göze görünmeyen, gizli; "yaran" ise arkadaş, yoldaş, dost sözünden geldiği düşünülmektedir. Ancak Manas Ansklopedisinde "gayıp" sözünün Kırgızların Araplarla kültür bağlantısı olmadan önce Kırgızların totem ve animist anlayışları sonucu ortaya çıktığı belirtilmiş ve aşağıdaki örnekler gösterilmiştir: Manas destanında yukarıdaki üç anlamda da kullanılır. Destanda gayıplar çeşitli ve karmaşık bir bir şekilde verilmiştir. Genelde Manas destanında geçen kızlar Aruuke, Ayçürök, Kökmonçok, Kuyalı'nın anası babası ve halkı kayıptan yaratılmışlardır. Örneğin Bayın'ın kızı Aruuke ile dağ keçilerinin koruyucu ruhu ve anası sayılan Sureçki'nin (kayberen) kızı Aşayran'ın ortak yönleri bulunmaktadır. Bu durum bize gayıpların anaerkil dönemde avcılık ile bağlantılı olarak ortaya çıktığını hatırlatır. Destanda Ayçürök de gayıp kızı olarak anılır. Destanda geçen gayıp kızları Aruuke ile Aycürök olağanüstü güçlere sahiptirler. Onlar istedikleri zaman kılık değiştirebilirler, isterlerse insanlarla isterlerse gayıplarla yaşayabilirler. Ayçürök isterse kuğu kılığına girer, düşmanı tarafından yaralanan ve ölüm döşeğinde yatan Semetey'ın üzerinden üç kere atlayarak iyileştirir. Destanda doğum esnasında, Manas'ın seferlerinde de gayıplar karşımıza çıkar. Manas öldüğünde oğlu Semetey'i Kanıkey Bukara'ya götürürken yolda onu Gayıp Akmaral emizdirir. Destanda "kayıptan akıl bulundu" sözleri sık sık geçer. Bu durum göze gözükmeden gelip insana akıl veren, yol gösteren olarak görülür. Destanda bazen insanlar da, hayvanlar da gayba dönüşür. Bakay, Kanıkey, Semetey, Külçoro, Aycürök, hayvanlardan Taybuurul, Akşumkar, Kumayık hayatlarının sonunda gayıp yani kayıp olurlar. İnanışlara göre onlar dünya gezerek aniden karşısına çıkan ve zorda olan insanlara yardım gösterirler (1995, s. 255, 256).

Türk boylarının sözlü kültüründe koruyucu kült olarak Kayberen geniş bir yere sahiptir. Kayberen kültü çok eski zamanlardan başlayıp sonraki dönemlere kadarki araştırmalarda karşımıza çıkar. Kırgızlar güney Sibirya'da yaşadığı dönemden itibaren dağ keçilerini bir totem olarak gördükleri de araştırmalarda anlatılır. Maral ana ile ilgili çok sayıdaki çalışma da buna bir örnektir. Bunlar genellikle kabilelerin ortaya çıkmasıyla ilişkilendirilir. Örneğin, Maral anadan insanoğlunun soyu çoğalmıştır inancından dolayı dağ keçilerine zarar vermekten

kaçınılmıştır. Ona karşı gelirlerse onlar tarafından cezalandırılacağından kormuşlardır.

Kırgızların inanışlarına göre merhametli bir iye olarak kabul görülen Kayberen'in görevi dağ keçilerini, yani neslini kötülüklerden korumaktır. Ancak Kayberen merhametli bir iye olmasına rağmen kendi çıkarları için kısaca neslini fazlasıyla tüketen avcılara beddua eder ve kötülük yapar. Kayberen tarafından lanetlenen avcının başına mutlaka bir felaket gelir. Bunun aksine Kayberen bazı avcıların karşısına çıkarak dağ keçisinin toynağına doldurulmuş ayran ikram eder ve neslini tüketmemesi için ricada bulunur. Kendisini dinleyen avcıları ödüllendirir.

Dağ Keçilerinin Koruyucusu "Kayberen"

Kült terimi, Sedat Veyis Örnek tarafından "Yüce ve kutsal olarak bilinen varlıklara karşı gösterilen saygı ve onlara tapınış. Bu saygı ve tapınış duayı, kurbanı, belli ritleri gerektirmektedir. Tapınaklar, toplantı evleri, kutsal olarak bilinen alanlar, tepeler, mağaralar, nehirler, kült yeri olarak kullanılır" (1971:148,149) olarak açıklanmıştır. Hayvan kültü ise hayvan ile insan arasındaki dinsel ve büyüsel bir ilişki içerisinde toplanmıştır. Dolayısıyla geçimini hayvancılıkla sağlayan Kırgızlarda hayvanın önemi büyük olmuş ve zaman geçtikçe kutsallık kazanmıştır. Diğer Türk boylarında olduğu gibi Kırgızlarda da çok eski avcılık devrinde ortaya çıkan totemlerden biri dağ keçileri, dolayısıyla onların koruyucusu Kayberendir. Kayberen dağ keçilerinin, tekelerin, maralların ve karacaların koruyucusudur. O aslında avcıların avlanmasına karşı değil. Ancak neslini aşırı tüketenleri önce uyarır, uymazsa cezalandırır (Baycigitov, 1985, s. 80). Ayrıca Kayberen annelik özelliğe sahiptir. O avcılarla dağ keçileri arasında bir bağlantı kurar, onların arasındaki iletişimi de düzene sokar. Dolayısıyla kutsaldır. Bundan dolayı Kırgızlar dağ keçilerinin eti şifa saymış, hastalara vermiş, deri ve boynuzunu nazardan korumak için kullanmışlardır. Mezarlıkların başına dağ keçilerinin boynuzlarının asılması da onun kutsal sayılmasından ve totem olmasındandır. Etnograf S. M. Abramzon da bu konuya değinmiş ve Kırgızlar arasında yaşayan "Müyüzdüü Ene" (Boynuzlu Ana) ile ilgili efsaneyi örnek göstermiştir. Söz konusu efsanelere bakıldığında Kırgızların Bugu kabilesinin ilk anası boynuzlu bir kadındır. O dağ keçilerinin kutsal iyesinin kızıdır. Kırgızlardaki Bugu kabilesinin totemik ilk anasının karakteri Sayan-Altay halklarındaki yabani boynuzlu hayvanlarla dağ keçileri ile ilgili inanışların sıkı bağlantılı olduğunu söyler (1971, s. 282). Ayrıca Abramzon eski Türk boylarında dağ keçilerinin önemli totemlerden olduğunu da belirtir.

Günümüzde de Kırgızlarda avcılık ile ilgili çeşitli uygulamalar ve yasaklar mevcuttur. Avcılar ava çıkmadan önce avının bol olması ve sağ salim geri dönmesi için dağ keçilerinin koruyucu ruhu Kayberen'e ve dağlara dua ederler, onlardan medet umarlar:

Kayberen ata çeberim,	Kayberen ata üstadım,
Sıyınamın men daga.	Sığınırım ben sana.
Menin colum kayıptan,	Benim yolum gaipten,
Caratkan özü buyurgan.	Yaradan kendi buyurmuş.
Too taşından taygıltpa,	Dağ, taşında kaydırma,
Kur kol kayra kelbeyin,	Eli boş geri dönmeyim.
Arkar, kulca aralaş,	Maral, karaca karışık,
Aldıma tuştaş kele kör,	Tam karşıma çıkıver,
Kayberen ata çeberim,	Kayberen baba üstadım,
Irıskı kolgo bere kör	Rızkımı elime veriver
Oomiyin!	Amin!

(Akmataliyev, (vd), 2004, s. 541).

Kırgızlar ayrıca av silahlarına da dikkatli davranmışlardır. Onları kutsal saymışlar. Örneğin tüfeğin üzerinden atlamak yasaklanmıştır. Teke avladıklarında kanını tüfeğe sürmüşlerdir. Bu durum büyük ihtimalle avın bol olması ve av yolunun açık olması dileğiyle ilgilidir. Ayrıca Kırgızların inanışlarına göre dağ keçilerinin koruyucu iyesi Kayberen'in elinden bir şey içen veya onun duasını alan

avcının yolu açık olur, çabuk zenginleşir ve nesli çoğalır. Bununla ilgili bir efsane şöyledir: Çok eskiden bir avcı yavrusu olan bir keçiyi yaralar, keçi ölmez, avcı bir kere daha vurmak ister. Ancak kurşunu biter. Aksayarak kaçan keçiyi sağ yakalamak için avcı peşine düşer, kovalar. Kaçan keçi bir mağaraya girer. Avcı mağaraya tam girmek üzereyken içeriden "keşke yavrunu vuraydın" diye bir söz duyar. Korkmasına rağmen mağaraya giren avcı içeride bir bembeyaz saçlı kadınla karşılaşır. Kadın bir kâseye ayran koyup avcıya uzatır ve bundan sonar yavrusu olan keçileri vurmaması gerektiğini, günah olacağını söyler. Aslında o yaşlı kadın dağ keçilerinin koruyucu iyesi Kayberen'dir. Avcı kâsedeki ayranı içmesine rağmen tüketemez (Akmataliyev (vd), 2004, s. 542). Anlaşıldığı üzere efsanede de Kayberen neslini korumaya almıştır.

Kırgızların inanışlarına göre dağ keçilerini acımasızca kıran, özellikle yavrulama döneminde avlayan avcılar dağ keçilerinin koruyucu ruhlarının gazabına uğrar. "Kococaş" destanında uyarılara rağmen avlanmaya devam eden avcı Kocacaş'a Sur eçki şu şekilde beddua eder:

Dalaydan beri Kococaş,	Uzun süredir Kocacaş,
Tartpadın menden çengeldi.	Çekmedin benden elini.
Taalayıña kur kılsın,	Şansına hep boş kalsın,
Uşu turgan cerlerdi.	Ayakaltındaki yerlerin.
Kayrılıp cüzün körböy kal,	Geri dönüp görmeyesin,
Kaygırgan kıtay elderdi.	Üzülen Kıtay halkını,
Mergen bolboy kurup kal,	Avcı olmayıp kahrol,
Askadan tüşpöy ulup kal.	Uçurumda uluyup kal.
Turup kal mergen askada,	İnemeyip kal avcı uçurumda
Tuuganga caman iş bolsun.	Akraban için kötü olsun,
Kalgın Mergen asakda,	Kalın avcı uçurumda,
Kara taştı kuçaktap	Kara taşa sarılıp

(Akmataliyev, 2007, s. 186).

Dağ keçilerinin bedduasına uğrayan avcının başına mutlaka bir kötülük gelir. Dolayısıyla bu kötülüğü Kayberen ve Sureçki gibi dağ keçilerinin koruyucu ruhları getirir. Kısaca o neslini acımasızca avlayanları cezalandırır. Bu tür konuşan geyikler Türk halk edebiyatında çok görülür.

Kırgızlar dağ keçilerinin koruyucu iyesinin iki şekilde olduğuna inanırlar. Biri bildiğimiz dağ keçisidir ve kulağında damgası vardır, biri ise beyaz saçlı kadındır. Aynı zamanda bunların bir kılıktan diğerine geçtiğini de düşünürler. Biz bunu "Kococaş" destanında, "Karagul Botom" manzumesinde geçen mitolojik olaylardan görebiliriz. Tumaş isimli bir avcı oñko turguzat[1] (Cusupov, 2011, s. 313). "Oñko turuu" da avcı için dağ keçilerini fazla vurduğunu, artık avcılığı bırakması gerektiğini anlatan bir uyarıdır. Bu uyarı bazen avcıya rüyası aracılığıyla da verilmiştir (Moldokulova, 2016, s. 108). Bu uyarıyı dikkate almayan Tumaş avcı bir gün av bulamayıp dönerken kendisini beklerken bir ağaç dibinde uyuyakalan, dağ keçisi postundan kürk giyen oğlunu dağ keçisi sanarak vurur. Böylece biricik oğlundan ayrılan avcı "Karagul Botom" diye ağlayıp kaygıyla gün geçirir. Bu mitolojik olay zaman geçtikçe gelişerek günümüzde "Karagul Botom" manzumesi ortaya çıkmış ve nesilden nesle aktarılmaktadır. "Kococas" destanında ise dağ keçilerinin koruyucu iyesi Sureçki neslini acımasızca kıran avcıyı yolundan şaşırtarak bir uçuruma götürüp ölüme terk eder:

Dalbastap kaçtı Sur eçki,	Telaşla kaçtı Sur keçi,
Dalay özön saylarga.	Birçok nehir, derelere.
Beş-Taştın toosun kırkalap,	Beş-Taş dağının tepesiyle
Kaçıp tüştü Sur eçki,	Kaçıp gitti Sur keçi.

[1] Kırgızların inanışına göre avcının vurduğu bininci geyik insan gibi arka ayaklarına üzerine durarak ve avcıya kayberenin neslini çok vurmamasını, olmazsa bir kötülük geleceğini söyleyip uyarıda bulunurmuş. Buna Kırgızlar oñko turguzuu derler.

Taldı-Bulak kaynarga.	Taldı-Bulak pınarına,
Barbagan ceri kalgan cok,	Gitmediği yer kalmadı,
Uçurap neçen caylarga.	Denk geldi birçok yerlere.
Taldı-Bulak kaynardan,	Taldı-Bulak yerlerden,
Talaasına tüştü emi.	Ovalara indi şimdi.
Biröö mergen, bir eçki,	Biri avcı, biri keçi,
Kıyın boldu işteri	Zor oldu onların işleri

(Akmataliyev, 2007, s. 154).

Destanın ana kahramanları avcı Kococaş ile Sureçkidir. Sureçki destanda olağanüstü güce sahiptir. Çünkü o neslini tüketen Kococaş'ı uçuruma götürüp bırakmıştır.

Kococaş destanında dağ keçilerinin koruyucusu Sureçki destana sonradan giren bir kahraman değildir. Sureçki destanın temelini oluşturur, o her ne kadar avcı Kococaş'a karşı gelen, zarar veren olumsuz mitolojik bir güç olarak görünse de, kendi neslini tükenmekten korumaktadır. Destanda Sureçki bir totemdir ve ayrıca destanın çok eski bir destan odluğunun göstergesidir. Eski insanların doğaya olan tavrı, davranışı destanın ana konularından biridir. Kayberen'in yani Süreçki'nin kutsallığına, onun insanoğlunun nesliyle olan ilişkisine inanmak destanda totemik unsurların olduğunu açıkça göstergesidir. Yukarıda verdiğimiz iki örnekte de dağ keçilerinin koruyucu iyesi Kayberen /Sureçki tarafından cezalandırılan avcıları görmekteyiz. Kayberen totemine olan saygı, ona olan inanış Kırgızlar arasında günümüzde de yaşamaktadır. Kısaca Kayberen'ın bedduasına uğrayan kişi biricik çocuğundan ayrılır, ömür boyunca ağlar. Aksine Kayberen'in hayırduasını alan avcı ise çabuk zenginleşir, nesli çoğalır.

Kırgızlarda avcılar ava çıktıklarında her zaman dağ keçilerinin koruyucu ruhu Kayberen'in kurallarına uymuşlardır. Mesela, av sırasında bir iki taneden fazla vurmama, hamile ve yavruladığı dönemlerde avlamama, diri yakalayıp eziyet etmeme vs. Kurallara uymayanlar Kayberen tarafından cezalandırılacaktır.

Dağ keçilerinin bir mitolojik varlık olarak uzun süredir yaşadığı arkeolojik kazılarda da anlaşılmıştır. Ayrıca çok eski dönemlere ait mezar taşlarına, kayalara çizilen dağ keçilerinin resimleri de onun çok eski bir totem olduğunun göstermektedir.

Eskiden Kırgız şamanları ritüel esnasında yardımcı ruhlarıyla beraber Kayberen'i, Maral Anayı da anmış ve yardıma çağırmışlardır:

Aylanayın Ak-Taylak![1]	Kurban olduğum Ak-Taylak!
Aydooçu bolson ayday kör,	Kovalayıcı ise kovalayıver,
Baylooçu bolsoñ baylay kör.	Bağlayıcı ise bağlayıver.
Kayberen menen kırk çilten[2]*,*	Kayberen ile kırk çilten
Kapaska salıp caylay kör.	Kafese koyup yok ediver.
Tee kara toonun boorunan,	Şuradaki dağın tepesinden,
Ak Maralım tez kelgin!	Ak Maral'ım çabuk gelin!

(Bayaliyeva, 1972, s. 137).

Bu durumu etnograf Bayaliyeva kabile totemi olan dağ keçisinin bireysel bir şamanın totemine dönüştüğünün göstergesidir diye değerlendirir. Ayrıca şamanlar maralı öylesine anmazlar, "ak maral benim anacağım" diyerek bir kadın olarak anarlar. Şamanların kullandıkları kamçı, bıçak gibi eşyalarının üzerine dağ keçilerinin resimleri çizilmiştir. Bu durum Altay şamanlarında da karşımıza çıkar. Altay şamanlarının yardımcı ruhlarının arasında da dağ keçilerinin önemli yeri vardır. Ögel "Türk Mitolojisi" adlı eserinde Kuzey-Batı Sibirya'daki Samoyedler arasında bu inanışı: *"Her şamanın bir ren geyiği vardır. Bunun, geyik şeklinde bir ruh olduğuna inanılır… Şaman ile birlikte, kavga eder. Ancak şaman ölünce geyik de ölür. Ölen şamanın oğlu babasının bir heykelini yaptırdı ve başına da, bir geyik boynuzu koydu"*

[1] Develerin koruyucu ruhudur.
[2] Destanlarda geçen göze gözükmeyen mitolojik varlıklar.

şeklinde açıklar (2014, s.136).

Kırgızlar dağ keçilerinin boynuzlarını nazardan ve kötülüklerden korunmak için evlerinin kapılarına asmışlar, ev eşyalarına dağ keçilerinin resimleri işlenmiştir. Günümüzde Kırgız sözlü kültüründe Maral Ana ile ilgili efsanenin damarındaki mitolojik anlayış işte bu inanışın sonucudur.

Kayberen, Maral Ana ile ilgili araştırmaları Abramzon, Bayaliyeva, Kebekova, Kıdırbayeva, Valihanov, Soltonoyev gibi araştırmacılar ele almışlardır. Halk bilimci Zakirov'un derlediği efsanede Bugu kabilesinin anası bir Kayberen'dir. Nitekim gaibin kızı insanoğluyla evlendiğinde de özelliklerini bırakmaz. Dolayısıyla Kayberen'in en önemli özelliklerinden biri hem insan hem de dağ keçisi kılığına girebilmesidir.

J. P. Roux bu durumu bu şekilde özetler: Göçebe çoban ya da ilkel avcı, sıradan olan ile olağanüstü olan arasına bir sınır koyamadığından, kampa bir düşman girdiğinde köpeğin havlamasını, devenin uzun süre susuz kalmasını, vahşi bir dişi hayvanın terk edilmiş çocuğu sütle beslemesini normal karşılar. Bu tür hizmetlerin anısına minnettarlığını sunduğu anda dinsel boyuta geçilir. Çünkü hizmet eden hayvan, boyun dayanışan üyesidir ve boy adına hareket eder (2005, s. 129).

Sonuç

Bilim insanlarının da işaret ettiği gibi dağ keçilerinin totem olduğuyla ilgili inanışlar sadece Kırgızlarda değil, eski Türk boylarıyla beraber başka milletlerde de karşımıza çıkar. Dağ keçilerinin koruyucu iyeleri anaerkil dönemde kadın kılığına girerek neslini koruma hizmetini etmişlerdir.

Kırgızlar karaca, maral gibi dağ keçilerini genel olarak geyik veya kayıp (gaip) diye adlandırmışlardır. Onlar dağ keçileri için Allah'ın hayvanı demişler ve kötülük yapmaktan korkmuşlardır. Halkın inanışına göre bir avcı bin tane geyik avladıktan sonra avcılığı bırakması gerekir. Bırakmazsa başına kötülük gelebilir. Bin olduğunu zaten vurulan bininci geyik vurulup düşerken iki ayağıyla dik durarak işaret eder, bazen de avcının rüyasına girerek işaret verir. Kırgız sözlü kültüründe "Karagul Botom" manzumesi ile "Kococaş" destanının ana unsurunu dağ keçilerinin koruyucusu Kayberen ile Sureçki oluşturur. Onlar dağ keçilerinin çoğalması için imkân sağlar, avcılardan onları tüketmemeleri için ricada bulunur.

Kayberen insanoğlunda sadece iyilik yapar, ana babası olmayan çocukları emzirir, besler. Kayberen hayvan biçiminden insan biçimine girme özelliğine sahiptir. Bundan dolayı onlar insanoğluyla aile kurma yetisine de sahiptirler. Bu durumu biz Kococaş'ın oğlu Moldocaş ile Sureçkinin kızının evliliğinde, ayrıca Maral ana efsanesinde görürüz. Ayrıca Manas destanında geçen Ayçürök başta olan gaibin kızları da buna bir örnektir.

Dağ keçisi yani Kayberen, insanın mitolojik inanışları, sosyal ekonomik durumu, kısaca Kırgızların avcılık döneminde şekillenen ilk dini anlayışlarının malzemesi, hayat tecrübesinin sonucudur. Ayrıca ilk kaynağı anaerkil yani avcılığı meslek edindiği dönemlerde ortaya çıktığı kesin muhtemeldir. Kococaş destanının ana teması, ideolojisi doğa ile insanın arasındaki ilişkiyi, uyumu anlatır. İnsan doğaya acımazsızca zarar verirse, doğa da onun intikamını alacaktır.

Kayberen'in uyarmasına rağmen onun neslini acımasızca avlayan mitolojik efsaneler sadece Kırgız sözlü kültüründe değil, Kazak, Altay boylarında da karşımıza çıktığını araştırmalar göstermiştir. Maral gibi dağ keçisinin bir kabilenin anası olmasına inanmalar bir bakımdan insan hayatını da kontrole almıştır. Onlar etnograf Bayaliyeva'nın da belirttiği gibi yarı insan, yarı hayvan şeklinde dağ keçilerinin anası, koruyucu ruhudur. Bunu biz "Kococaş" destanındaki keçilerin anası olan Sureçki'den anlayabiliyoruz

Sonuçta söz konusu tabular günümüzde doğayı koruma, ona zarar vermeme gibi küresel konuyla yerini değiştirmiş durumdadır.

KAYNAKÇA

Abduldayev, E; İsayev, D. (1969). *Kırgız Tilinin Tüşündürmö Sözdügü,* Frunze: Mektep Basması.
Abramzon, S. M. (1971). *Kirgizı i İh Enogenetiçeskie i İstoriko-Kulturnıe Svyazi.* Leningrad: Nauka.
Akmataliyev, A. (vd). (2004). *Kırgız Adabiyatının Tarıhı, C. 1.* Bişkek: Şam Basması.
Akmataliyev, A. (vd). (2007). Kococaş Destanı, Ankara: TDK Yayınları.
Bayaliyeva, T. D. (1972). Do İslamskiye Verovaniya i İh Perecitki u Kırgızov, Frunze: İlim Basması.
Baycigitov, K. (1985). Kirgiz Mifteri, Ulamıştarı cana Legandaları, Frunze: İlim Basması.
Cusupov, K. (2011). Anız, Mif. Kırgızdar C. 12. Bişkek: Biyiktik Basması.
Çeribaş, M. (2013). Kırgız Türklerini Mitlerinde ve Efsanelerinde. *Bengü Bitig* (Haz. B. G. Gökçe), s. 173-200, Ankara: Öncü Kitap.
Manas Ensklopediyası, (1995), *C. I.* Bişkek: Muras Basması.
Moldokulova, D. T. (2016). Kirgizdardin Salttık Cürüm Turumu, Frunze: Sarıbayev, T. T Basmasi.
Orozova, G. (2012). Karagul Botom, El Adabiyatı Seriyası, C. 31. Bişkek: Biyiktik Basması.
Ögel, B. (2014). Türk Mitolojisi, C. II, Ankara: TTK Yayınları.
Türkçe Sözlük. (2009). Ankara: TDK Yayınları.
Örnek, S. V. (1971). Etnoloji Sözlüğü, Ankara: A. Ü. DTCF Yayınları.
Roux, J. P. (2005). Orta Asya'da Kutsal Hayvanlar ve Bitkiler, İstambul: Kabalcı Yayınları.
https://ansya.ru/health/mif-oozeki-kara-szdn/pg-6.html

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

İRTİŞ NEHRİ İSMİ VE ORTAYA ÇIKIŞIYLA İLGİLİ EFSANELER
The Name Of The Irtysh River And The Legend Of Its Emergence

Moldir ILGISHEVA*

ÖZET

İrtiş, Kazakistan'da bulunan en büyük nehirlerden biridir. Moğolistan'da Qara İrtiş adıyla başlayan nehir, Kazakistan sınırlarından geçerek Sibirya'da bulunan Oba nehriyle birleşerek Arktik Okyanusu'na koyar. Bazı bilgilere göre İrtiş ismi, söz konusu nehrin kıyısında yaşayan Ural-Altay ve Türk-Moğol halklarının dil özelliklerine uygun olarak ortaya çıkmıştır. Bir diğer araştırmaya göre, İrtiş kelimesinin kökeni Moğolca "İrtsis"ten gelmektedir. İrtiş kelimesi Orhun ve Yenisey yazıtlarında da MÖ 4-5. yy. geçtiği bilgileri mevcuttur. Mahmud Kaşgarî da "Dîvânu Lugâti't-Türk" eserinde bu nehirden bahsetmiş ve İrtiş ismi ile ilgili şu bilgileri aktarır: "Artış-Yamak" bozkırındaki nehirdir. Çok dallı bu nehir bir göle dökülür. Nehir gerçek anlamıyla 'Artış suyu veya Ertiş suyu' olarak adlandırılır. Ayrıca "rekabet etmeye çalışmak" anlamına gelen 'ertişmek' fiilinden türetilmiştir". Bu isim eski Saka, Hun veya Üysin toplumlarının kullandığı dillerden türetilmiş olma olasılığı vardır. Günümüzde Türkçe İrtiş, Kazakça Ertis, Moğolca Irtsis (aslı Har Erçis Gol), Çince Ertsis şeklindedir. Efsanelere göre, İrtiş Nehri adının ortaya çıkması, Kıpçakların ortaya çıkmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Bir diğer anlatımda, Nogay Şehzadesinin karısı nehrin yanına gelen yabancı erkeklere, "Er, tüs!" (Yiğit atından in!) diyerek seslendiğinden dolayı bu nehre "Ertis" adı verildiği söylenir. En yaygın olan efsanede ise İmi, İmek, Tatar, Bayander, Kıpçak, Lanikaz ve Aclad isimli yedi gencin Türk boylarını oluşturup İrtiş'in kıyılarına yerleştiğidir. Bir diğer efsaneye göre İrtiş kelimesi Kerey ve Nayman kabilelerinin birbirlerinden ayrılmasıyla ilgilidir. Bu dönemlerde iki kardeş kabile "Ükili Xat" (pühü kuşu tüyü ile korunarak kutsanmış mektup) aracılığıyla düşmanın yaklaştığından haberdar olmasıdır. Mektuba "Ükili Xat"; ulağa ise Ertiş (Er-tis, yetiş); düşmanların saldırısına engel olan nehre de zamanla Ertis nehri denilmeye başlamıştır. Gördüğümüz gibi İrtiş'le ilgili farklı görüşler vardır. Hatta Kazak sözlü edebiyatında da "Ertis" nehrinin adı sıkça geçmektedir. Çalışmada Kazaklar için hayat kaynağı olan İrtiş nehrinin etimolojisi, nehirle ilgili mitolojik efsanelerle ilgili bilgiler verilmiştir.

Anahtar kelimeler: İrtiş, nehir, toponim, efsane, bilgi.

ABSTRACT

The length of the Irtysh is 4248 meters. It is the longest river in Kazakhstan. The river originates in Mongolia. Irtysh, passes through the territory of Kazakhstan. It joins the Oba River in Siberia and flows into the Arctic Ocean. The name Irtysh appeared according to the linguistic characteristics of the Ural-Altaic and Turko-Mongol peoples living on the banks of the great river. According to the origin of the Irtysh toponym derives from the Mongolian 'Irtsis'. Moreover, the Irtysh toponymy is also mentioned in the Orkhon-Yenisey inscriptions (4th-5th centuries BC). Mahmud Kasgarî mentioned the river in his 'Dîvânu Lugâti't-Türk' (Dictionary of Turkish Language) and he mentions the name Irtysh as follows: 'Artis-Yamak is the river in the steppe. This very branched river empties into a lake. The river is literally called 'Rise water- Ertiş water'. Also said that the name Irtish was derived from the infinitive "ertişmek", which means "trying to compete". This name is not derived from pure Turkish vocabulary, it is possible that it is derived from the languages used by the ancient Saka, Hun or Üysin societies. Today, it is Turkish Ertiş, Kazakh Ertis, Mongolian Irtsis (originally Har Erçis Gol), Chinese Ertsis. According to legends, the appearance of the name of the Irtysh River is directly related with the emergence of the Kipchaks. In another narration, it is said that this river was called 'Ertis' because the wife of the Nogai bey called out to the foreign men who came to the river by saying, 'Er, tüs!' (Get off your valiant horse!). The most interesting thing in the legends is that seven young people named Imi, İmek, Tatar, Bayander, Kipchak, Lanikaz and Aclad formed Turkish tribes and settled on the shores of Irtish. As we have seen, there are different views on the "Irtysh". According to another legend, the irtysh toponymy is related to the separation of the Kerey-Nayman tribes from each other. During this period, two brother tribes were aware of the approach of the enemy through the "Ukili Xat" (letter protected by a feather bird). The letter was called "Ukili Xat", the postman was called Ertiş (Er-tis), and the river, which represented an obstacle that slowed down the enemies on the way, started to be called the Ertiş river over time. As we have seen, there are different views on the 'Irtysh'. In fact, the name of the river "Ertiş" is frequently mentioned in Kazakh Oral Literature, especially in love epics. This article examines the source of life of Kazakhs, the emergence of the toponym of the river "Irtysh" against the background of mythological legends about "Irtysh".

Keywords: Irtysh, river, toponym, legend, knowledge.

* Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, molya_88_1@mail.ru. ORCID: 0000-0002-2317-7832.

Ilgısheva, M. (2023). "İrtiş Nehri İsmi ve Ortaya Çıkışıyla İlgili Efsaneler", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 55-60.

Giriş: İrtiş Nehri

Dünyada, yer-su adları dâhil olmak üzere birçok toponim vardır. Avrasya kıtasının geniş bir alanını kaplayan Kazakistan topraklarında bulunan dağlar, nehirler, göller, ormanlar vb. de diğerleri gibi çeşitli isimler almış ve zamanla değişikliklere uğramıştır. Kazakların etnik temelini oluşturan kabileler uçsuz bucaksız topraklarda hayvancılıkla uğraşmış, yazın yayla, kışın kışlaklara göç ederek hayatlarına devam etmişlerdir. Bundan dolayı bozkırın doğasının dilinden iyi anlayan Kazaklar, yaşadıkları yerlerin özelliklerine göre isim vermişlerdir. Bu durumu Saken Seyfullin "Dünyadaki her yerin bir adı vardır, onlara anlamlı bir isim verilir", Kazak yazarı Muhtar Avezov ise "Nereye giderseniz gidin, mekân, su, dağ, taş, pınar, nehir, göl vs. isimleri çözülememiş gizemler barındırırlar" (Saparov, 2010, s. 8) diyerek destekler.

16. yy'den başlayıp Çarlık Rusya, Kazakların yaşadıkları topraklara göz dikmeye başlamıştır. Çünkü Orta Asya ile Batı devletlerinin sınırında yaşayan Kazakların hâkimiyeti altındaki topraklarda büyük ticaret yolları geçmekteydi. Dolayısıyla Çin, Hindistan vd. ülkeler ile Batı ülkelerini bağlayan stratejik öneme sahip bu toprakların Çarlık Rus imparatorluğu egemenliği altına girmesi istenmiştir. 1682 yılından sonra I. Petr. Hazar denizinden başlayıp Türkistan'a kadarki bölgeyi hâkimiyeti altına almak için çok çabalamıştır. Aynı zamanda Kazakistan'ın doğusunu da fethetme planı gerçekleşmeye başlamış, İrtiş Kazaklar'ı[1] sınırlarda askeri görev yapmaya görevlendirilmiş, Sem'palat ile Ustkamenogorsk[2] gibi kaleler yapılmıştır. Bu durumdan dolayı Rusya hâkimiyeti altında kalan İrtiş nehri Ruslaştırılarak İrtiş (Иртыш) denilmeye başlamıştır. Ancak, Kazakistan'ın bağımsızlığından sonra nehir "Ertis" ismine kavuşmuştur (İteğulova, 2017, s. 7).

Kazakistan Cumhuriyeti topraklarında uzunluğu 1000 metreden fazla yedi tane büyük nehir olmak üzere 85 binden fazla büyük küçük nehirler mevcuttur. Ayrıca İrtiş nehri gibi Çin, Moğolistan ve Rusya gibi komşu ülkeleri bağlayan transit nehirler de vardır. Kazakistan sınırlarında 1700 metresi bulunan İrtiş nehrinin tam uzunluğu 4248 metreden oluşmaktadır (Rıl'skaya ve Tuxmetova, 2017, s. 4; İteğulova, 2016, s. 65). İrtiş nehri Moğolistan Altay'ının Haara-Ulus-Nor Gölü'nden ayrılarak Kazakistan'ın Kobda nehrine akar, sonra Çin Halk Cumhuriyeti topraklarına geçerek "Kara Ertis" adıyla geri Kazakistan'ın Zaysan Gölü'ne koyar. Sonra Semey, Pavlodar, Omsk şehrinden geçerek Tobol'a eklenir. Oradan, büyük Sibirya nehrinin Ob'a aktığı Khanty-Mansi Ulusal bölgesine, sonunda Arktik Okyanusu'na ulaşır (Janaydarov, 2014, s. 13).

İrtiş Adının Kökeni Üzerine

İrtiş adının kökeni ve verdiği anlamı üzerine birçok görüş vardır. İsmi ilk kez 7-8 yüzyıllara ait Türk yazıtlarında karşımıza çıkmaktadır. Tonyukuk ve Kül Tigin yazıtlarında Türklerin Altay Dağıları'na tırmanıp İrtiş nehrinden geçip Türgeç kabilesini nasıl kazandığı bilgisini vermişlerdir (Ahmetjanova, 2000, s. 14):

Sol jılı,
Türgeç tarap jaqqa
Altın jıştı
Ertis özenin
Omıravlap keşe jorttıq (Kül Tügün Destanı, XI).
Ol yılka

[1] Kazaklar (Rus Kazakları olarak da adlandırılırlar) Ukrayna ve Güney Rusya yerli halklarının karışımı ile 15. yy dolaylarında Don ve Dinyeper nehirleri civarında ortaya çıkan etnik topluluk.
[2] Çarlık Rus dönemlerinde Kazakistan'ın doğusunda icat edilmiş kaleler, günümüzde şehir statüsü almış durumdadır.

Türgiş tapa
Altun yışıg
Aşa Ertiş
Ügüzüg keçe yorıldım (Tekin, 2014, s. 60 (BK D27)

Mahmud Kaşkarlı'nın "Dîvânu Lugâti't-Türk" eserinde "1. Bir vadinin adı; 2. Yemek bozkırlarında bir suyun adı", olarak geçmesi de İrtiş adının çok eskilere dayandığını gösterir (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 643-644). Ahmetjanova, "Dîvânu Lugâti't-Türk"te geçen "Ertis" toponimi ile ilgili şu açıklamaları yapar: "Artış-Yamak bozkırındaki nehirdir. Çok dallı bu nehir bir göle dökülür. Nehir gerçek anlamıyla 'Artış suyu – Ertis suyu' olarak adlandırılır. Artılmak fiilinin kökeni 'Artiş- Ertuv'dur. Sudan geçmek için bahse girerek, hangimiz ilk geçeriz' anlamını vermektedir" (2000, s. 15). Bu isim, eski Saka, Hun veya Üysin toplumlarının kullandığı dillerinden türetilmiş olma olasılığı vardır. Örneğin, Moğolca- Irtsis, aslında Har Erçis Gol (Çince- Ertsis) Eski Türkçe Ertiş, Kazakça ise Ertis şeklindedir (Murzayev, 1974, s. 283, Januzak, 2010, s. 80).

İrtiş adı ile ilgili bilgiler Mahmud Kaşgarlı, P. P. Semenov, V. B. Bartol'd, Al-Gardizî, A. P. Dul'zon, E. M. Murzayev ve R. Ramsted gibi insanların çalışmalarında karşımıza çıkar. İrtiş toponimi ile ilgili görüşlere dikkat edersek, ilk kez İrtiş özel ismi hakkında fikir yürüten P. P. Semenov: "İrtış – Kazak (Kirgiz) dilinde ir – "jer", "tış" (t/diş) – "kazmak" kelimelerinin birleşimden ortaya çıkmış kanaatindedir (Janaydarov, 2014, s. 14). V. Bartold ise Gardizî'nin dediklerine katılarak, Artuş (Ertıyuş), halk etimolojisine uygun "Adam, tömen tüs" (insan, aşağı in) kelimesinin ses değişimine uğrayarak ortaya çıktığını öne sürer. A. P. Dul'zon ise farklı bir görüşe sahiptir ve "İrtiş" kelimesinin Ket dilinden geldiğini, "İr-ses" (özen, nehir) > İrçis kelimesinin değişmiş hâli olarak tanımlar (Januzak, 2010, s. 80-81). E. M. Murzayev, "İrtiş" adı kökeni Türk lehçelerine ait olduğu düşüncesindedir ve "Türkçe 'ır', 'ırmak', Özbekçe 'irmok' (nehrin başlangıcı) gibi örneklerle görüşünü desteklemeye çalışır. Bu durum kelimenin aynı kökten türediğini ve İrtiş toponimi ile ilgili olduğunu gösterir. Batı Sibirya'da yaygın olan Ket dilindeki 'ses, şeş' (nehir) sözcüğü Türkçe 'tiş', 'tsis' olarak değiştiği büyük ihtimaldir. Bu nedenle, Türkçedeki 'ir' kelimesi ile Ketçedeki 'tsis' sözcükleri birleşip, zamanla nehrin ismini oluşturmuştur" (Murzayev, 1984, s. 288)

R. Ramsted'e göre, İrtiş "sert, öfkeli, dalgalı nehirdir". A. Abdirahmanov'un fikrince ise: "İir', 'Iir' > 'Er' (Türkçe) + 'ses', 'şeş', 'tes', 'tış' (ketçe - nehir, su)> İrtiş. İsmin 'İir' kısmı nehir suyunun dalgalanarak akmasını tarif eder. Böylece nehir adı anlamı dalgalanarak akan su, nehir ifadesini karşılar" (Abdirahmanov, 1975, s. 93). İçinde A. K. Matveyev'in de olduğu bir kısım bilim adamları İrtiş ismini oluşturan "ar", "er", "ir" ve "tış", "tis", "ses", "as", "es" sözcüklerinin Hint-Avrupa dil ailesine ait olduğu görüşünü savunurlar (Januzak, 2010, s. 81) Ancak "ar", "er" ve "as", "aş", "es", "is" sözcüklerinin oluşturduğu toponimler Kazakça da dâhil olmak üzere diğer Türk lehçelerinde de karşımıza çıkan yer ve su adlarından Türkçe bir kelime olduğunu açıkça göstermektedir. Kazakistan'da Balkaş, Talas, Keles, Tekes, Qorğas isimleri "İ/Ertis/ş" toponimi gibi su yolu, nehir yatağı, kanal, vs. kavramlarıyla bağlantılıdır. Başkurdistan'da Ar (Tanıp nehrinin kolu), Arıyılğı (Nehrin sol yan kolu) ve ayrıca Başkurtçada "ar", "er", "âr" - (nehir kanalı), Yakutçada Arın, ada demektir: (Uli-Arıı - büyük ada), U(y)on – Arıı on ada). Kısaca "ar", "er"den türetilen "arık", "arna" kelimelerinin ortak anlamı da "su", "nehir" anlamına gelmektedir (Januzak, 2010, s. 81-82). "As", "aş", "us", "ös", "es" sözcüğü hakkında fikir bildiren misyoner-bilim adamlarının hiçbiri, bunların Ural-Altay (Türkü-Moğol) dilleriyle ilgili olduğunu söylemezler.

Aslında, İrtiş isminin, M.Ö 2-3. yüzyıllarda tarih sahnesine çıkan Hun İmparatorluğu döneminde bulunan Türk kabilelerinin dillerine ait olduğuna dair hipotezler vardır (Januzak, 2006, s. 106). Çünkü o dönemlerde nehrin bulunduğu bölgede yaşayanlar Moğol soyundan olan Dürbit, Sibeler ve Ketlerden başka Türkî

kökenli Tatarlar, Argınlar, Naymanlar, Konıratlar, Kereyler, Uvaklar, Tavlılar, Altaylılar, Orankaylar, Hakaslar, Kırgızlar ve Uygurlar olduğu tarihte de bilinmektedir. İrtiş isminin kökü "er" ise, onun ilk telaffuzu Türk lehçelerindeki "jer", "jer (suv)" kıta, kara; "jerimi subum" benim memleketim, toprağım gibi cümlelerdeki "jer" sözcüğü olduğu düşünülebilir. Çünkü Kültegin, Mogilyan, Moyunchor, Ongon, Tonıkök yazıtlarında "İrtiş" kelimesine rastlanır. Buna bakarsak, İrtiş adının ilk hecesindeki "er" kelimesi eski Türkçede "jer" (yer) ile yakından bağlantılıdır ve günümüzdeki "jer" kelimesinin "j" sesinin düşmüş halidir. Kelimenin ikinci kısmı olan tis < is'e (as, es, us) gelirsek Türk veya diğer birçok eski dillerde nehir anlamına geldiğini görürüz. Mesela, sadece Kazakistan'da bulunan nehirlerin birçoğunun isminde bulunur; Arıs, Talas, Irgiz, Keles, vd. İrtiş "yer suyu", "yerden çıkan nehir", Türk lehçelerinde çokça kullanılan "karasu" ismine karşılık gelir. Muhtemelen, İrtiş'in Doğu Kazakistan ve Çin tarafında bulunan kısmına "Qara İrtiş" denilmesi bundandır. Böyle adlandırmanın asıl nedeni, İrtiş Nehri'nin dağlardan değil, bugünkü Moğolistan'ın ovalarında bulunan Hara-Nur Gölü'nden başlanması ve nehrin aşağı yer suyunu temel edinerek akmasıyla bağlantılı olsa gerek. Genelde, Türk boyları dağ eteklerinden, düzlüklerdeki pınarlardan, yeraltı sularından akan nehirlere "karasu" demişlerdir. Bu bakımdan "Qara İrtiş" isminin doğru söylendiği görülmektedir. Aynı zamanda "qara/kara" kelimesinin "büyük, zor" anlamına da geldiği bilinmektedir. Çünkü Karadeniz, Karatav, Karaözen, Karasaz, Karabuyrat gibi isimler bunun açık bir kanıtıdır (Januzak, 2010, s. 82-83). Bunun gibi etimolojiler Kazakistan topraklarında bulunan su ve nehir adlarına ek olarak "as", "aş", "es", "iş", "ğan", "qan", "gen", "ken", "gem", "jem", "ıl", "il", "el", "l", "oguz", "ğuz", "öz", "ız", "ar", "er" vd. (Januzak, 2006, s. 114) sesleri geçer.

E. Koyşıbayev, İrtiş adı hakkında şunu demiştir: "Türk lehçelerinde 'Artış' (fiil. artmak, arnasınan asu, geçmek, dolup taşımak) kelimelerinden türer. Bunun asıl sebebi nehir yatağının zorlu karmaşık yollardan geçmesiyle ilgilidir. Mesela, evvelde düzlük yerlerden geçen İrtiş, Zaysan Gölü'nden sonra akarak dar derbentti yerlerden geçerek Altay'ın Narın ve Kalba tepelerinden kolay geçmektedir. O yüzden de onun 'artış' ya da 'askış' (engelleri açan) olarak adlandırılması mantıklıdır. Artış' etimolojisinin Türk lehçelerinde Artasu, Astın Artış, Üst Artış (Kara İrtiş) vs. şeklinde geçer" (Ahmetjanova, 2000, s. 16-17)

İrtiş İsmi ile İlgili Halk Arasında Anlatılan Efsaneler

Kazak sözlü edebiyatında da özellikle aşk destanlarında "İrtiş" nehrinin adı geçmektedir. Örneğin, "Kozı Körpeş – Bayan Sulu" destanında:

Ertistiñ bası qara din jerge jetti,
Beyne teñiz deytuğın kölge kett…'
İrtiş'in başı kara yere (toprağa) ulaştı,
Tıpkı deniz denilen göle gitti… (Kozı Körpeş – Bayan Sulu, 1997, s. 95)

Kıpçak Türklerinin nereden geldiği ve ecdatlarının kim olduğu hakkında birçok efsane vardır. Onlardan biri, Nogayların hükümdarı ile bağılıdır: İki büyük mirasçısı olan Nogay padişahı bir gün ölür. En büyük oğlu akıllı ve güçlüdür. O babası ölünce Nogayların başına geçerek ülkenin yönetimini eline alır. Küçük oğlu ise şehzade "shad" unvanına layık görülmüştür. Ancak küçük oğlu, kardeşinin iktidarı ele geçirmesini kıskanır ve onu öldürmeye çalışır. Ağabeyine kurduğu tuzaklar başarısız olunca cariye kadınlardan birini alıp kaçar ve bozkırda uzun süre dolaşarak yurt edinecek mekân arar. Bir gün su dolu bir nehre ulaşır. Nehir balıklarla, kenarındaki ormanı da kuşlarla doludur. Şehzade burada avlanarak cariye ve kendisine yiyecek bulur. Aradan zaman geçince, nehir kenarını mekan edinen şanslı bir avcıyla ilgili söylentiler Nogay hanıyla diğer diyarlardaki kabilelere ulaşır. Böylece şehzadenin ününü duyan İmi, İmek, Tatar, Bayander, Kıpçak, Lanikaz ve Aclad isimli yedi delikanlı, şehzadenin ovasına gelerek orada yaşamaya karar verirler. Şehzadenin avına katılmayı maksat edinirler. Zamanla

şehzadeyle tanışırlar. Fakat şehzade özgürlüğü sever. İmi, İmek, Tatar, Bayander, Kıpçak, Lanikaz ve Aclad ise efendileri Hunlara hizmet etmeyi tercih ederler. Onlar eski mesleklerine geri dönerek hayvan yetiştirmeye devam ederler. Hayvanları o kadar çoğalır ki, otlağın her tarafına yayılırlar. Bundan dolayı hayvanlar için uygun toprak aramak için yola çıkarlar. Söz konusu yedi efendi şehzadenin yaşadığı nehrin kenarına yaklaşınca şehzadenin eşi (cariye) karşılarına çıkar ve nehrin kenarında durarak yüksek sesle "Er, tüs!" diyerek seslenir. Bu rivayete göre, şehzadenin evinin bulunduğu bu nehir zamanla "Er, Tüs!" yani "Ertiş" olarak adlandırılmaya başlar (Janaydarov, 2014, s. 13). Tarihte yukarıda geçen gençlerin isimleri, Ural-Altay ve Türk-Moğol boylarının isimlerine ve kıyılarda yaşayan halkların isimlerine karşılık gelen Imi, Imek, Tatar, Bayander, Kıpçak, Lanikaz ve Aclad gibi Türk boylarını oluşturur (Janaydarov, 2014, s. 14).

Ayrıca halk arasında başka bir rivayet de mevcuttur. Cengiz Han zamanından çok önce, Kara İrtiş yakınlarında Kobda'nın başında göçebe hayat süren Kerey ve Nayman kabileleri birbirinden ayrılırlar. İrtiş'in iki tarafına yerleşen bu iki boy birbirlerine düşmanın saldırısını haberdar etmek için "Ükili Xat" (nazardan korunmuş mektup) gönderirler. Mektubu getiren kişinin kamçısının başında puhu kuşunun tüyü olduğu için buna "Ükili Xat" denilir. "Ükili Xat"ı ulaştırmak için görevlendirilen kişi, düşman tarafından yakalanmadan önce İrtiş kenarına ulaşır, ıslanmamak için soyunur, kıyafetlerini eyere bağlar, "Ükili Xat"ı dişleriyle, kendisi atının kuyruğundan tutarak nehri geçer. Böylece Ülkili Hat"ı ıslatmadan ulaştırır. Görevlinin bu kahramanlığı sayesinde obadakiler düşman gelmeden hazırlığını görür ve sonunda düşmanları yenerler. Düşman yenilgiye uğrayınca oba halkı toplanarak düğün tertip eder. Savaşın zaferle sonuçlanmasına neden olan yani "Ükili Xat"ı zamanında ulaştıran görevliye "Er-tis" adı verilir. Ayrıca yol üstünde bulunan ve düşmanların saldırısını yavaşlatan yani engel temsilinde olan nehre de Ertiş denilmeye başlanır (Ahmetjanova, 2000, s. 17). Kazaklar arasında en yaygın ve gerçeğe yakın olanı bu efsanedir. Bize göre de anlattığımız efsanelerin içinde en gerçekçisi bu son anlatıdır. Onun birden bir nedeni Kazakistan sınırlarından geçen Ertiş nehrinin kenarlarının büyük kısmında yukarıda ismi geçen iki boy yerleşmiştir. Hatta Haymanlar Qara Ertiş olarak bilinen Çin ve Moğolistan bölgesinden geçen nehrin sınır kısımlarının kenarlarında günümüzde de yaşamlarını devam ettirmektedirler.

Sonuç

Zaman zaman eski yer ve su adları unutulmaya yüz tutsa da günümüze kadar varlığını devam ettiren bir manevi mirastır. Atalarımızdan beri devam etmekte olan isimlerin günümüzde de aktif bir şekilde kullanılıyor ve toplumun ihtiyacını karşılıyor olması mutluluk verici bir durumdur. Çalışmamızda ele aldığımız İrtiş kelimesi buna bir örnektir. Kazaklar için coğrafi ve ekonomik açıdan önemli olan İrtiş nehri, günümüzde Kazakistan toprağındaki en uzun yedi nehrin en önemlisidir. Çünkü İrtiş nehri Moğolistan'da başlayarak Çin Cumhuriyeti topraklarından geçer ve Kazakistan topraklarında Zaysan Gölü'ne koyar. Ayrıca Kazakistan'ın batı ve kuzey-batısından geçerek Sibirya nehri üzerinden Ob'a dökülür ve Arktik Okyanusu'na ulaşır. İrtiş nehri insanlar için her zaman yaşam kaynağı olduğu kesindir. İsmin etimolojisi de bu bölgelerde yaşayan topluluklar ile kabilelerle doğrudan bağlantılıdır. Farklı zamanlarda anlatılan bilgilere göre İrtiş adı çok eski zamanlarda ortaya çıkmıştır. Biz bunu yukarıda 'İrtiş'le ilgili anlatılan efsanelerde gördük. Konuyla ilgili araştırma yaparken ilginç efanelerini yanı sıra gerçekçilik derecesi yüksek efsanelerin de olduğunu görebildik. İrtiş ismi ile ilgili efsaneler her ne kadar gerçeklerden uzak olduğu düşünülse de, Kazaklar için önemli olan sözlü kültürün ürünleridir. Günümüzde de İrtiş nehrinin Kazakistan için ekonomi ve siyasi açıdan önemi büyüktür. Hatta Ertiş adı günümüzde hem kadın hem erkek adları olarak da aktif kullanılmaktadır. Kazaklar arasında geçen Ertis, Ertisjan, Ertisbek gibi isimler buna bir örnektir. İrtiş nehri kenarında yaşayan Kazaklar nehri sadece tatlı su olarak kullanmazlar, ayrıca onu bir kültürel

yaşamlarının içine almış durumdalardır.

KAYNAKÇA

Abdirahmanov A. 1975. *Toponimka jane Etimologiya (Toponimi ve Etimoloji)*, Almatı.
Ahmetjanova F., Alimhan A. 2000. *Qazaq Şığısınıñ Jer-Su Atavları (Kazakistan'ın Doğusundaki Yer-Su Adları)*, Oskemen: ŞQTU Yayıncılığı.
Awezov, M. 1997. Kozı Körpeş – Bayan Sulu, Akt. İsmail Z., Güngör A., Ankara: Bilig-5, s. 93-106.
Biyarov B. 2012. *Jer-Su Attarınıñ Sözjasamdıq Ülgileri (Yer-Su Adlarının Oluşum Kalıpları)*, Almatı: Memlekettik Tildi Damıtuw İnstitutı Yayıncılığı.
İmanberdiyeva S. 2004. *Qala Onomastikasının Keybir Mäseleleri (Şehir Onomastiğinin Bazı Sorunları)*, Almatı: Arqas Yayıncılığı.
İmanberdiyeva S. 2010. *Tarihi Onomastikalıq Keñistik (X-XIV yy. Türki Jazba Eskertkişteri Negizinde) (Tarihsel Onomastik Genişlik)*, Almatı: Firma Ornak Yayıncılığı.
İteğulova S. 2016. Onomastika Jäne Körneki Aqparat: *Mindetter men Usınıstar (Onomastik ve Görsel Bilgi: Görevler ve Öneriler)*, Astana: Yayınevi yok.
İteğulova S., Jarılğasın D. 2017. *Şığıs Qazaqstan Oblısınıñ Tarihi Jäne Qazirgi Atavları (Doğu Kazakistan Bölgesinin Tarihi ve Şimdiki Onomastik İsimleri)*, Astana.
Janaydarov O. K. 2014. *Qazaq Jeriniñ 100 Añızı (Kazak Topraklarının 100 Efsanesi)*, Almatı: Soraba Yayıncılığı.
Januzak T. 2006. *Qazaq Onomastikası (Kazak Onomastiği)*, C. I, Astana: 1C-Servis Yayıncılığı.
Januzak T. 2007. Dağ-Tepe Efsaneleri, Aziya Tranzit, No 7/8, ss. 43-49.
Januzak T. 2010. *Tarihi Jer-Su Attarınıñ Tüptörkini (Tarihi Yer-Su Adlarının Kökeni)*, Almatı: 'Sözdik-Slovar' Yayıncılığı.
Januzak T. (vd.) 2009. *Jer-Su Atavlarınıñ Anıqtamalığı (Yer-Su Adlarının Klavuzu)*, Almatı: Arıs Yayınevi.
Medetbek T. (çev) 2017. Kültegin Jırı (Kül Tigin Destanı), Edebiyat Portalı, 18 Ekim.
Murzayev E. M. 1984. *Slovar' Narodnıx Geografiçeskix Terminov (Halkların Jografi Terimleri Sözlüğü)*, Moskova.
Rıl'skaya G., Tuhmetova B. 2017. *Vostıçnıy Kazaxstan (Doğu Kazakistan)*, Oskemen: Serikbayev Adındaki Doğu Kazakistan Devlet Teknik Üniversitesi Yayıncılığı.
Saparov K. 2010. *Geografiçeskiye Osnovıy Formirovaniya i Razvitiya Toponimov Kazaxstana (Na Primere Vostoçnogo, Severo-Vostoçnogo Regiyonov) (Kazakistan Yer Adlarının Oluşum ve Gelişiminin Coğrafi Temelleri (Doğu, Kuzey-Doğu Bölgeleri Örneği Üzerine)*, Almatı.
Tekin T. 2014. *Orhon Yazıtları,* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar(lar) çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar(lar) bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

İLYADA VE HOMEROS'UN GÖZÜYLE YUNAN DİNİ

Greek Religion Through The Eyes of the Iliad and Homeros

Baki Burak ACIL[•]

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Homeros'un *İlyada* metninde yer alan dinsel yapının izini sürerek dönemin din ve söylem ilişkisini ortaya çıkarmak; dönemin tapınak, sunak gibi kutsal alanlarının metindeki yansımalarının incelemesini yapmaktır. *İlyada* metninin en önemli özelliklerinden birisi savaşa müdahil olan *ho theos*un varlığıdır. *Ho theos* dünyasını ve o dünyanın insanlarla kurduğu ilişkileri daha iyi anlayabilmek için *İlyada* metni dışında, Hesiodos'un *İşler ve Günler* ve özellikle *Theogonia* adlı eserlerine bakılmıştır. *İlyada*'da *ho theos* insan şeklinde tasarlanmış olup emreden değil öneren figürler olarak yer almıştır. Aralarındaki güç farkı ve ölümsüzlük özelliği dışında *ho theos* dünyası ile insanlar dünyası arasında herhangi bir farklılık göze çarpmamıştır. Troya savaşında gerçekleşen çoğu eylemde *ho theos*un parmağı olduğu ortaya çıkmış olmasına rağmen sorumluluk hem insanlarda hem de *ho theos*ta olmuştur. Zira *İlyada* destanında insanlar *ho theos* karşısında özgür bir şekilde durmuş, insan istenci öne çıkarılmıştır. *V*arlık sona erdiğinde, ruh yaşamaya devam etmemiş; ölümden sonra yaşamın çok da önemli olmadığı bir tasavvur göze çarpmıştır. Homeros'un aktardığı varsayılan *İlyada* destanında aktarılan mitolojik din, insana oldukça yakın, insanı merkeze alan ve çoktanrılı bir dindir. Yaratılan bu dini anlatıyı, sınıfsal olarak üstte yer alan, özgüvenli, imkânlara erişimi olduğu için hayatın sunduklarından fazlasıyla yararlanan bir zümre yaratmıştır.

Anahtar Kelimeler: *İlyada*, Homeros, Yunan dini, *ho theos*, antik Yunan, mitoloji.

ABSTRACT

The purpose of this study is to trace the relatioşnship between religion and discourse of the period by tracing the religious structure contained in the *Iliad* text of Homer; to examine the reflections of sacred areas of the period such as temples and altars in the text. One of the most important features of the text of the *Iliad* is the existence of *ho theos*, who was involved in the war. In order to better understand the world of *ho theos* and the relations of that world with people, Hesiod's works named *Works and Days* and especially *Theogonia* were examined, apart from the text of the *Iliad*. In the *Iliad*, *ho theos* is designed as a human being and takes place as suggesting figures, not commanding. Apart from the difference in power and immortality between them, there was no difference between the world of *ho theos* and the world of humans. Although it has been revealed that *ho theos* had a hand in most of the actions that took place in the Trojan war that the responsibility has been on both humans and *ho theos*. People stood freely against *ho theos*, and the human will was brought to the fore. In the text of the *Iliad*, when the existence ended, the spirit did not continue to live; a vision in which life after death is not so important has come to the fore. The mythological religion conveyed in the *Iliad* epic, which is supposed to be transmitted by Homer, is a polytheistic religion that is very close to human, human-centered and polytheistic. This created religious narrative has been created by a class that is at the top, self-confident, and benefiting greatly from what life has to offer because it has access to opportunities.

Keywords: *Iliad*, Homer, Greek religion, *ho theos*, ancient Greece, mythology.

[•] burak.acil@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9311-7325

Acıl, B. B. (2023). "İlyada ve Homeros'un Gözüyle Yunan Dini", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 61-69.

Giriş

Homeros'un yazdığı ya da derlediği kabul edilen bir destan olan *İlyada*, Troya efsaneleri adıyla anılan masallar ve efsaneler dünyasının sadece bir kısmını ele almaktadır. Troya savaşının sadece 9. yılındaki 51 gün süren bir periyodu aktaran bu görece sınırlı anlatım, 24 bölüm ve 16.000'den fazla dize bulunan bir öykü, inanç ve söylenceler bütünüdür. Paris adında bir kral çocuğunun, başka bir kralın eşi Helen'i kaçırmasıyla başlayan savaş, *ho theos*un (tanrılar, tanrıçalar…) da zaman zaman içine karıştığı ve dengelerin sürekli değiştiği bir mücadeleye dönüşür. Her iki taraftan da birçok savaşçının yaşamını kaybettiği "yiğitlerin er meydanı" olan bir kahramanlık anlatısına dönüşen Troya savaşı cenaze törenleri ve ağıtlarla son bulur. *İlyada*'nın kökleri Miken'ler çağına kadar uzansa da, şiirlerin bir bütün olarak biçimlenmesi onuncu ve dokuzuncu yüzyıllarda Batı Anadolu'da şekillenmiş ve yedinci yüzyılda hala yayılıyordu (Thomson, 2007, s. 511). Önceleri sözlü kültür ile kuşaktan kuşağa aktarılarak bir kutsal metin haline gelen *İlyada*, ancak yazının yaygınlaşması ile daha fazla ve farklı yerlerde çoğaltılarak yazılı kültürün alanına girmeye başlamıştır.

Homeros'un *İlyada* destanının en önemli özelliklerinden biri, savaşa müdahil olan *ho theos*un varlığıdır. *Ho theos* dünyasını ve o dünyanın insanlarla kurduğu ilişkileri, insanların inanç dünyalarını ve kurulan dini yapıyı anlayabilmek için *İlyada*'nın yazıldığı düşünülen dokuzuncu yüzyıldan, bir yüzyıl sonrasına, sekizinci yüzyılda kaleme alınan *İşler ve Günler* ve özellikle *Theogonia* adlarındaki Hesiodos eserlerine bakmak iyi olacaktır. Bu minvalde Hesiodos'un önemi ve bereketi hakkında yazılan ve insan emeğinin yüceltildiği *İşler ve Günler*'inde, günlük hayat aktarılıyor gibi görünse de aslında teolojik içerik de fazlasıyla kendine yer bulmaktadır. İnsanlığın önceleri cennet bir hayat sürdüğü, fakat ateşin Prometheus tarafından tanrılardan çalınması yüzünden her şeyin daha kötüye gittiği bu anlatıda, bazı ahlaki ve sosyal olgular hakkında açıklamalar yapılırken, aynı zamanda da Pandora mitinin dünyaya kötü talih getirdiği düşüncesine ait mitsel açıklamalar yer almaktadır (Jaeger, 2011, s. 26).

Hesiodos, *İşler ve Günler*'deki tarım yasaları ile din ve büyü yasalarını, köy ahlakını ve mevsimlerle ilgili gözlemlerini rastlantısal olarak birleştirmemiş, her pratik kuralı dini bir gözlem olarak ele almıştır (Levi, 1987, s. 55). Ona göre din kuralları, ekinleri büyütmek gibi pratik bir temele dayanmaktadır. Hesiodos, bu metinde kendi başına gelen haksızlıklardan yola çıkmış; bu yüzden de hak ve adaletin, halklar ve bireyler için ne kadar önemli olduğuna dair kendince dersler vermiştir. İnsanların gittikçe daha çok soysuzlaşması karşısında duyduğu kaygıların yükü altında ezilmesine rağmen, doğru ve hakça çalışmanın getireceği uğur ve bereketi zihinlere yerleştirmeye çalışarak ahlaksal bir yol tutmaya çalışmıştır (Kranz, 1994, s. 19). *İşler ve Günler*'de pratik hayatta yaşanılanlara yönelik, bu yaşananlarla örtüşen mitsel açıklamalarla, dünyanın mevcut düzeninin nasıl sürdüğüne dair bize gerçekçi bir yorum sunmaktaydı.

Zeus ve öncesine ait olan *ho theos* kuşaklarının doğuşunu da aktaran Hesiodos, dünyanın doğuşuna dair çeşitli bilgiler verir. Hesiodos'un *Theogonia*'sında, her şeyden önce, fikri Hint-Avrupa halklarının tarih öncesi mirasına ait olan, *Khaos* oluşur (Jaeger, 2011, s. 26): "Her şeyin başı *Khaos*'tu/Geniş göğüslü anne Gaia vardı/bunlar ölümsüzlerin kökeniydi/Olympos'un karlı zirvelerinde yaşarlardı/Toprağın altındaki karanlık Tartaros'ta da yaşarlardı/Ardından ölümsüz tanrıları en güzeli olan Eros" (Hesiodos, 2010, ss. 116-120, s. 11). Kaos'tan sonra, uçurum gibi açılan bu boşluk yani gece, gündüzden önce gelmektedir. Ardından, anaların anası Toprak, yaratıcı Tanrı Eros ile kısmen kendinden doğurarak, kısmen de cinsel doğurmalar şeklinde temel varlıklar olan gök, dağlar ve deniz; geceden ise ölüm, uyku ve düşler soyu dünyaya gelmektedir (Kranz, 1994, ss. 11-12). Uranos-Gaia (Gökyüzü ve Yeryüzü) soyunun ardından ise incelenen metinlerde de kendine yer bulan Kronos-Rhea soyu gelir. Çocukları doğar doğmaz, bütün çocuklarını krallığı kaybetmemek için yiyen Kronos yüzünden Rhea, bir çocuğunu, Zeus'u Girit Adası'na saklar; Kronos'a ise "Zeus bebek" yerine

kundakta bir taş yedirir. Zeus büyüyünce bütün azmanları ve devleri yer altı ülkesi Tartaros'a kapatarak hayatta kalmayı başarır. Özellikle Zeus'un gök tanrı olması ve baş tanrı mevkine gelmek için geçirdiği mücadele Babil kaynaklı Mezopotamya mitlerine, Kumarbi efsanesine referans vermektedir (Arslan, 2009, s. 32). Zeus'un anne ve babalarından bahseden hikâyeler eski destanlarda yer almakta, bu ilişkiler de Kronos ve Rhea'dan daha öteye gitmeyip orada tamamlanmıştır(Jaeger, 2011, s. 25). Hesiodos da *Theogonia*'da birbirini takip eden doğumlar zinciri ile *ho theos* dünyasındaki tüm figürleri birbirine bağlayarak yaradılış mitine katkı koyma konusunda önemli bir adım atmıştır.

İlyada metninde "Gidiyorum bol ürün veren bir toprağın ucuna/tanrıların atası Okeanos'la ana Tethys'i görmeye/onlar beni saraylarında iyice beslemişler, büyütmüşlerdi" (Homeros, s. 308) diyerek Zeus'un 'Ne diye geldin buraya?' sorusunu yanıtlayan Tanrıça Here, aynı zamanda aslında *ho theos*un kökenine gönderme yapmış olur. Uyku'nun kendi gücünü Tanrıça Here'ye anlatmak için söylediği "uyuturum tanrı soylarının babası Okeanos Irmağı'nı bile" (Homeros, XIV.246, s. 307) tümcesi de tanrıların kökenine dair Hesiodos'un anlatısını destekler niteliktedir. Hesiodos'un tanrıların doğuşu mitinde kurduğu anlatıdaki Kronos ve çocuklarının hikâyesi, benzer şekilde bir aktarımla, Poseidon üzerinden *İlyada*'da bir anlatı olarak kendine yer bulmaktadır:

> Kronos'tan doğmaz üç kardeşiz bizler/Rhea doğurdu Zeus'u, beni, ölülere hükmeden Hades'i/dünya üçe bölündü, üçümüz de aldık payımızı/kura çekildi, köpüklü deniz düştü bana/her zaman orda oturayım diye/sisli karanlıklar ülkesi düştü Hades'in payına/Zeus'a bulutlar arasındaki engin gök düştü (Homeros, XV.187-193, s. 322).

Eski Yunan gibi mitsel düşünce yapısıyla fazlasıyla yoğrulmuş bir toplumda, dünyanın meydana gelişi ile tanrıların meydana gelişi birbirine paralel olarak görülmekteydi (Kranz, 1994, s. 11). Hatta mitlerin felsefi içeriğini harekete geçirip bu içeriğe bir dini ağırlık kazandırmakta en çok payı olan da bizzat tanrıların eski mitlerini teoloji haline getiren Hesiodos'un *Theogonia*'sıdır (Jaeger, 2011, s. 27). Evrenin yaratılması sırasındaki düzensizlik hali, karanlıktan aydınlık duruma geçiş, ardından *ho theos*un kurulumu, sonrasında karanlığı ve düzensizliği temsil eden güçler arasındaki mücadele gibi anlatılar Hesiodos'ta da Homeros'ta da ortak olan dinsel öğelerdendir (Arslan, 2009, s. 27).

M.Ö. 450 civarında yaşamış olduğu varsayılan ünlü tarih yazarı Halikarnaslı Herodotos da *ho theos*un nereden geldiğini, nasıl geliştiği gibi *ho theos*a dair anlatıyı, Hesiodos ve Homeros'a dayandırmaktadır: "Yunanlılar için tanrıların soy zincirini tertipleyen, tanrıların sıfatlarını ve görevlerini, kendilerine özgü niteliklerini belirten, görünüşlerini anlatan onlardır" (Herodotos, 2010, s. 145). Homeros ve Hesiodos'ta ortak olan temel düşünce insan biçimci çok tanrıcı anlayıştı. Politikadan askerliğe, gemicilikten hekimliğe kadar çeşitli bilgileri öğrenmek için başvurulan Platon'a göre de Homeros, antik Yunan dünyasında yer almış bütün mitlerin babasıdır ve bu dünyada dile gelen her şey onunla dile gelmiştir (Homeros'ta akt. A. Erhat, 2020, s. x). Homeros'un tanrıları bazı farklılıklarla Hesiodos'ta var olmaya devam ederler. Onlar, eski "ahlak dışı yaşayış ve özellikleri"yle tasvir edilmezler (Arslan, 2009, s. 133). Örneğin *İlyada*'da Zeus'un baştan çıkarılmaya müsait, cinselliğe düşkün imajından Hesiodos'ta eser yoktur. Bu yüzden Homeros'un Zeus'u, insani, zaafları olan, insanlarla benzer duygulanımlar içine girebilen bir figürdür.

İlyada'da Din ve Söylem

M.Ö. 8. yüzyılda büyük bir efsaneler, maceralar, hikâyeler ve masallar bütününün bir parçası olan *İlyada*'nın bir kısmı Yunanlılar'ın Yunanistan'a göçünden önce, bir kısmı ise göçtükten sonraki deneyimlerle oluşmuştur (Latacz, 2001, s. 83). Epik ya da lirik olarak görülen bu şiirler yaklaşık dört yüz yıl boyunca sözlü kültürde icra edilerek, kuşaktan kuşağa aktarılarak oluşturulmuştur. Aiol yöresi ve İon lehçelerinin karışımı bir dille okunmuş olan *İlyada* destanının ise

İzmir'de derlendiği rivayet edilmektedir (Akurgal, 2019, s. 314).

Homeros, *İlyada*'da tanrıları Ege çevresinde birçok dağa ismini veren, "yüksek dağ" anlamına gelen Olympos'a yerleştirmiştir (Homeros içinde akt. A. Erhat, 2020, s. xlv). Göklerdeki bu dağın tahtında da Hesiodos'ta şekillenen ve *İlyada*'da da referans alınan Uranos ve Kronos soylarının ardından tanrıların en büyüğü olan Zeus oturmakta ve olan biteni izlemektedir. Homeros *İlyada*'da, Zeus'u yani metindeki ismiyle Kronosoğlu'nu, insan dünyasına tamamen egemen bir konumda ve tüm doğa güçlerini de elinde tutan bir tanrı olarak gösterir (Homeros içinde akt. A. Erhat, 2020, s.xlix). Telemonoğlu Aias'ın "Kurtar Akhaoğullarını bu sisten Zeus baba/göz gözü görebilsin, her yeri aydınlık et/öldürmekse niyetin, aydınlıkta öldür bizi" (Homeros, XVII.645-647, s. 391) diyerek dile getirdiği gibi insanlar herhangi bir dilek dilediğinde ya da gerçekleşmesini umdukları herhangi bir konu olduğunda direk Zeus'a yakarırlar. Zeus'un gücü diğer *ho theos* ile kıyaslandığında sonsuzdur denebilir: Hepsi o geldiğinde ayağa kalkar, onu karşılamaya çıkarlar. Ona söz geçirebilmenin yolu ancak Tanrıça Here'nin (Aphrodite'in "alımlılık" gücünü bir günlüğüne alıp, uykunun tılsımını bohçasına koyduğu) Tanrı Zeus'a oynadığı oyun gibi ancak onu çeşitli oyunlarla ya da tatlı sözlerle, yalvarmalarla kandırmak şeklinde gerçekleşebilmektedir (Homeros, XIV.152-378, ss. 304-311).

Yunanlılarda, toplumsal köklerinden koparılmış bir yalvarıcı olarak, kadını kocasının egemenliği altına sokan bir figür olarak ya da aile reisinin zenginliğini gözeten bir tanrı olarak, birçok Zeus sıfatı bulunmaktaydı. *İlyada*'da ise Homeros bize kişi olarak göreli birliği olan bir Zeus sunar (Vernant, 1996, s. 101-102). Zeus *İlyada*'da, Akhilleus'un dediği gibi "Tanrıların en ulusu Zeus" olarak *ho theos*un en yükseği, iyisi ve en güçlüsü olarak biçimlenirken "Here böyle dedi, insanların, tanrıların babası gülümsedi/kanatlı sözlerle karşılık verdi ona." ve "Baktı Kronosoğlu, acıdı onlara/ossaat kanatlı sözler söyledi Athene'ye." aktarıldığı şekliyle hem vakur hem de yufka yürekli duygularla kol kanat geren babacan bir figür olarak da karşımıza çıkmaktadır (Homeros, XXIII.43, s. 492; XV.47-48, s. 318; XIX.340-341, s. 430). "Göklerde gürleyen" o Zeus, *ho theos*tan üstün bir yere konumlandırılsa dahi zaman zaman *ho theos*tan çekinmekte, gerektiğinde aralarında bir denge tutturmaya çalışmakta; hatta bazen de *ho theos*u gücendirmemek için kararlarını gizlemektedir (Homeros içinde akt. A. Erhat, 2020, s. li):

> Bulutları devşiren Zeus çok kızdı, dedi ki/'Amma da belaya çattık/bu iş aramızı bozacak Here'yle benim/konuşacak kötü kötü, çıkartacak çileden beni/ölümsüzler arasında benimle hiç yoktan hır çıkarır/söyler durur savaşta Troyalılardan yana olduğumu/Haydi geri dön, sakın görmesin seni Here/ne yapmak gerekse bulurum bir yolunu (Homeros, I.516-523, s. 19).

Zeus'tan biraz daha uzakta ve belki biraz daha aşağılarda da *ho theos*un yaşadığı saraylar bulunmaktaydı. *Ho theos*un yer aldığı bu "teras katı"nın alt katında ise savaşın gerçekleştiği ve Troyalılar ile Akhalıların bulunduğu başka bir düzen, dünya düzeni bulunmaktadır. Güncel çoğu metnin altyapısını oluşturduğu söylenen bu destanda sahneler arası geçişler oldukça dinamiktir. Göklerde bahsi geçen bir olay, bir anda bir söz ile yeryüzüne inebilir. Bu geçişkenlik de metindeki anlatıya hareket katmaktadır. Örneğin, savaşın en can alıcı noktalarından birinde, Agamemnon'un vuruşmak için öne fırladığı bir anda, "Olympos saraylarında oturan Musalar, haydi/söyleyin şimdi bana" (Homeros, XI.218-219, s. 228) denerek kameranın bir anda teras katına yönelmesi gibi, *İlyada*'da kamera bazen üst kattan bazen alt kattan sahneler verir bize. "Bulutları devşiren Zeus uzaktan gördü Hektor'u/tanrısal Peleusoğlu'nun silahlarını giyiyordu" (Homeros, XVII.198-199, s. 377) anında olduğu gibi kamera teras katına geçtikten sonra yukarıdan aşağıya doğru da bakabilir.

İlyada'da geçen çoğu olayda, *ho theos* alt kata iner ve adalete, güce, tarafgirliğe dair bazen ölümcül bazen de oyunsu eylemler icra eder. Hatta gerçekleşen çoğu olayda *ho theos* işin içinde olduğu söylenebilir. *Ho theos*, "oğlu uğruna yapılan savaş daha zorlu olsun diye/Zeus savaşın üstüne yaydı korkulu

geceyi" dizelerindeki gibi işleri zorlaştırıcı bir pozisyonda olabileceği gibi "Zeus kargıların, tozun toprağın, kargaşanın içinden/kanların içinden Hektor'u çekti götürdü." örneğinde olduğu gibi, bir savaşçı güçten düştüğünde, onun destekçisi olup onu kurtarabilir de (Homeros, XVI.567, s. 359; XI.163-165, s. 226). Bir kahraman desteğe ihtiyaç duyduğunda ya da zor bir durumdan kurtulduğunda biliriz ki, yanında olan bir *ho theos* vardır: "Böyle dedi, kargısını sallayıp attı/ama Athene kargıyı şöyle bir üfledi/uzaklaştırdı onu soylu Akhilleus'tan" (Homeros, XX.437-439, s. 447). Birinin dileği gerçekleşirse, o kişinin dilek dilerken adadığı adaklarda bonkör davranmadığını biliriz:

> Ama odun yığını tutuşmadı bir türlü/Derken tanrısal Akhilleus başka bir şey düşündü/yığından uzağa çekilip yakardı iki rüzgâra/Boreas'la Zephyros'a güzelim adaklar adadı/Bol şarap döktü altın bir tasla/yalvardı rüzgârlara, dedi gelin/bir an önce yanıp tutuşsun odunlar/yok olsun odunlar bir an önce (Homeros, XXIII.193-200, s. 497).

Burada Akhilleus'un yakarmalarını duyan İris, hızlıca yakarıyı Zeus'a iletir ve hemen dilekler vuku bulur. Zor durumda kalınınca *ho theos*a yakarılması da metin boyunca karşımıza çıkan durumlardandır: "Seslendi, yakardı okçu Apollon'a/'Dinle beni tanrım, senin dinleme gücün var…Ne olur tanrım iyi et şu kötü yaramı/dindir acılarımı, yoldaşlarımı çağırayım, güç ver bana, kışkırtayım Lykialıları savaşmaya." (Homeros, XVI.514-525). Phoibos Apollon da dinleyerek onu, ağrılarını dindirir ve yüreğine taze bir güç katar.

Tanrılar dünyası ile insanların dünyası arasında göze çarpan en önemli farklılık birisinin ölümsüz olmasıyken diğerlerinin ortadan kalkabilen varlıklar olmasıdır (Arslan, 2009, s. 60). *Ho theos* dünyasının insanların dünyasından farklı olduğu alanlardan bir diğeri ise aralarındaki güç farkıdır: Akhilleus, tanrısal Kronosoğlu Zeus'un yanında ve destek olduğu Ksanthos'tan kaçarken, "Ne kadar hızlı koşarsa koşsun adam/tanrılar daha güçlüydü insanlardan" dizeleriyle, tanrısal olana karşı gelinemeyeceği vurgulanmaktaydı (Homeros, XXI.263-264). *Ho theos* dünyasının insanların dünyasından farklı olmadığı özellikler de bulunmaktadır. İnsanlarla görünümleri ortak olduğu gibi öfke, sevgi, bağlılık, dostluk, özveri, kıskançlık ve hınç gibi duyguların hepsi ortaktır (Farnoux, 2011, s. 24). Aralarında zaman zaman akrabalık ilişkileri de bulunan "teras ile "alt kat"ta insan oğlu Akhilleus'un annesi Tanrıça Thetis olabilmektedir; aralarındaki ilişkiler geçişkendir. Homeros'un eserinde *ho theos*, bazı örneklerde insanlar kadar güçsüz ve zayıf da gösterilebilmektedir. Metinde geçen bir olayda gök gözlü Athene tarafından, ölümsüzlerden ve hatta savaş tanrısı Ares'ten bile korkmaması salık verilen insan oğlu Diomedes, aldığı güç ve Athene'nin yardımıyla Ares'i karnının altından yaralayabilmiştir. İnsanlar *ho theos*a zaman zaman öfkelenebilmekte, onları kovalayabilmekte hatta Diomedes'in Tanrı Ares'i yaraladığı gibi zaman zaman zarar verebilmektedir (Homeros, V.845-900, s. 115-117). Bu anlamda insanlar ve *ho theos* arasındaki güç ilişkisi tamamen hiyerarşik ve değişmez nitelikli değildir.

Homeros'un hem *İlyada*'sında hem de *Odyseus*'unda, ölümden sonra yaşamın çok da önemli olmadığı bir dinsel tasavvur göze çarpmaktadır. Akhalar zamanında fazlasıyla gelişmiş olduğu tespit edilen ölüler kültünün Homeros'un destanlarında temsilinin azaldığı görülmektedir (Arslan, 2009, s. 57). "Phaistos yıkıldı arabadan aşağı/gömüldü korkunç karanlığa", "Kesildi soluğu, karanlık indi gözlerine", "Böyle dedi, ölüm kapladı gözlerini" örneklerinde görüleceği gibi, *İlyada* metninde ölüm, karanlık demektir (Homeros, V.46-47, s. 88; V.696, s. 110; XVI.855, s. 368). *İlyada*'da ölüm geldiğinde, gözlere karanlık iner. *İlyada*'da bir insan öldüğünde, bir kişi olarak varlığı sona ermesine rağmen, ruhu yaşamaya devam etmez (Jaeger, 2011, s. 117). Kahramanlar öldüğünde ruhları, gölgeleri, Hades'e gönderilir: "Bir şeyler var insandan Hades ülkesinde bile/içinde can yoksa bile, bir ruh var, bir gölge" kendileri ise kurda kuşa yem edilir (Homeros, XXIII.103-104, s. 494). Can yoldaşı Patraklos öldüğünde, Akhilleus onun ruhuna/canına (psykhe) olanlardan bahseder: "Uyurken geldi zavallı Patroklos'un ruhu/her şeyi benziyordu ona/güzel gözleri, sesi, boyu posu" (Homeros, XXIII.65-66, s. 493).

İnsana benzeyen ruhun gözü vardır, görür, dili vardır konuşur; insan gibi giyim kuşamlıdır, insanın bir görüntüsüdür (Erhat, 1996, s. 33).

İlyada bir dua ile açılır: "Söyle tanrıça, Peleusoğlu Akhilleus'un öfkesini söyle/Acı üstüne acıyı Akhalara o kahreden öfke getirdi/ulu canlarını Hades'e attı nice yiğitlerin/gövdelerini yem yaptı kurda kuşa" (Homeros, I.1-5, s. 3). Destan boyunca da birçok dua ve yakarış kendine yer bulur. Başı sıkışan ağzına Zeus'u alır. Güncel olarak da kullanılan "Allah izin verirse!", "Yürü ya kulum!" gibi günlük hayata kültürel olarak yerleşmiş, belki de insanların inançlarından bağımsız bir şekilde ağızlara pelesenk olmuş seslenmeler, *İlyada* metninde de kendine yer bulmaktadır: "Zeus elbet kavuşturur beni o üne" ve "ya da bir tanrı haydi der, yürü" bu örneklerden bir kısmıdır (Homeros, IX.609, s. 196; IX.702, s. 199).

Ho theos, gerçekleştireceği eylemlerde fark edilmeden başarıya ulaşmak için "Yaşlı bir adam kılığında çıktı karşılarına" ve "Tanrıça Phoiniks'in gövdesine girdi" örneklerinde görülebileceği gibi kılık değiştirir (Homeros, XIV.136, s. 303; XVII.554, s. 388). Metinde dilediği zaman insan kılığına giren *ho theos*, "Girdi Apollon Kikonların önderi Mentes'in kılığına" ve "Girmişti Asiosoğlu Phainops'un kılığına" dizelerinde olduğu gibi kılık değiştirip yerine geçmek için özellikle sevilen ve saygı gören kimseleri tercih eder (Homeros, XVII.71, s. 373; XVII.582, s. 389). Bu sayede *ho theos*, insanlar nezdinde kandırıcılık gücünü artırmış olur.

Homeros'un *İlyada* metninde sanki daha güçlü olan taraf Akhalılarmış ve metin de o Akhalıların tarafını tutmaktaymış gibi gösterilmektedir. Lakin, bir tarafın diğerini alt etmesi ancak ve ancak *ho theos*un kararına bağlıdır. *Ho theos*, vuku bulan olayların çoğuna dâhil olup, gerçeklememe olasılığı olan bir şeyi oldurmaz: "Bir silah gerektiği gibi vurur, çünkü bir tanrı yardım etmiştir; birisi kaçar çünkü bir tanrı sis salmıştır ortalığı" (Levi, 1987, s. 53): "İki Molion'un babası Poseidon/toprağı sarsan gücü yaygın tanrı/onları koyu bir bulutla kaplamasaydı/o anda yok edecektim ikisini de" (Homeros, XI.748-750, s. 246). Bazen de "Ama Hektor tek başına onu kaldırdı/kurnaz Kronos'un oğlu yok etmişti bütün ağırlığı/tüy gibi bir şey komuştu Hektor'un eline" dizelerinde olduğu gibi "iki yiğit delikanlının" kaldıramayacağı taş "Yetiş, ya theos!" yakarıyışıyla hafifletilmiş, kolayca kaldırılabilir hale gelebilmiştir (Homeros, XII.449-451, s. 266).

İlyada'da aktarılan savaş, destan boyunca birçok kez dengede aktarılır: "İda'da, ta tepeden bakan Kronosoğlu o sıra/ortaya tam bir eşitlik yaydı/denk getirdi iki orduyu", "Zeus ayırmıyordu gözlerini zorlu kargaşalıktan/boyuna yukardan onlara bakıyordu/gönlü bir o yana kayıyordu, bir bu yana" örneğinde izi sürülebileceği gibi insanlar dünyasından "Zeus baba"ya, "Zeus baba"dan insanlar dünyasına yayılan ilahi bir eşitlik ve dengenin hakim olduğu göze çarpar (Homeros, XI.336-338, s. 232; XVI.645-646, ss. 361-362) Dengenin bozulduğu anlarda dahi ilahi adalet terazisi ortaya çıkar ve Zeus'tan gelmiş gibi gözüken ama belki de Zeus'un da tabi olduğu bir ilahi adalete göz kırpar: "Bir altın terazi kurdu baba tanrı/bir kefeye Troyalıların kara ölümünü koydu/bir kefeye Akhaların kara ölümünü/Ortasından tuttu kaldırdı teraziyi/ağır bastı Akhaların ölüm günü" ve "Bir altın terazi kurdu baba tanrı/acıklı ölümün iki tanrıçasını koydu kefelere, biri Akhilleus'unki, biri at sürücüsü Hektor'unki/ortasından tuttu kaldırdı teraziyi" dizelerinden anlaşılır ki teraziyi tutan Zeus olsa da ağırlık yapan kaderdir (Homeros, VIII.70-73, s. 159; XXII.209-212, s. 480). Kaderin yazgıyı belirlediğine dair örnekler *İlyada* metninde fazlasıyla yer alır: "Güçlü Akhilleus kurtaracağız seni yine/ama çok yakın sana ölüm günü/bizim burada hiç suçumuz yok/suçu ulu tanrıda, zorlu kaderde ara" der Ksanthos ve Akhilleus'a, Akhilleus'un daha öncesinden razı olduğu kaderini anımsatır (Homeros, XIX.408-410, s. 432). "Zavallı karım benim üzme canını/günüm gelmeden kimse Hades'e atamaz beni/ama doğduğu günden bu yana/hiçbir insan kaçamaz kaderinden/ister korkak olsun, ister yürekli" dizeleriyle Hektor'un elleri, karısının ellerinin üzerinde, kadere razı olmayı ve vadesi dolana kadar ölümün gerçekleşmeyeceğine olan inancını belirtir (Homeros, VI.486-489, s. 136).

Homeros'un *İlyada*'sında kahramanca davranmakta da acılara katlanmakta da insan istencinin önemi çok büyüktür (Kranz, 1994, s. 1). Bu anlamda olayların sorumluları hem insanlar hem de *ho theos*tur. "Aslında onun burnu çok büyük/şimdi daha da artırdın cakasını/Kendi bilir, ister kalır, ister gider/ya göğsünde yüreği onu iter/ya da bir tanrı haydi der, yürü/bakarsın kalkar bir gün savaşa döner" dizesindeki gibi sorumlukların istence bağlandığını görmekteyiz (Homeros, IX.699-704, s. 198-199). Homeros'ta insanlar *ho theos*un karşısında özgür bir şekilde durur. Zaman zaman Tanrıların hışmına uğrasa dahi, tevazu ile kibir arasındaki kırılgan ve hassas dengeyi iradesi ile koruyarak mücadelesini sürdürmekten imtina etmez (Snell, B.'den akt. Arslan, 2009, s. 45).

İlyada'da döneme ait kültürel pratikler metinde kendine fazlasıyla yer bulmaktadır. Özellikle yalvarıcıya saygı geleneği insani değerlerin başında yer alır. Priamos yalvarıcı olarak barakasına geldiğinde öfkeli ama o sırada gücünün en yüksek noktasında olan Akhilleus yatışır, kibirini bir kenara bırakır ve insanlaşarak yalvarıcıya saygı geleneğini devam ettirir (Homeros, XXIV.517-552, ss. 538-539). Diğer bir gelenek ise konuk ağırlamaya dair olan ritüellerdir ki ne kadar düşman olunursa olunsun konukluk söz konusu olduğunda akan sular durur.

İlyada'da Kutsal Alanlar

Yunanlılar, ataları olan Mikenler'in mezarlarını ve kutsal alanlarını arayıp bulmuşlar ve bu alanları kutsal sayıp tüm Yunanistan'a yayılan bir "kahramanlar kültü" oluşturmuşlardır (Latacz, 2001, s. 60). Kutsal olan olarak görülen bölgelerde atalara dair mezarlar, yapılar ve kalıntılar dikkat çekmektedir. *İlyada*'da Delphoi, Aphaia gibi önemli kutsal merkezlere referanslar görülmemektedir. Levi (1987) Arnavutluk sınırında yer alan Dodona kehanet merkezinin Homeros dinleyicileri için uzak ve gizemli bir merkez olabileceğinden bahseder ve ekler: "Homeros'un dinleyicileri için yeraltı dünyasının girişi çok uzaktı; yine de burasının, anakara, Yunanistan'ın batısında gerçek ölüler için bir kehanet merkezinin bulunduğu gerçek bir yer olduğu kesin gibi görünmektedir" (Levi, 1987, s. 54).

Metinde kehanet merkezi ya da kahinlere dair çok ciddi bir anlatı göze çarpmasa da "bilicilik" konusu kendine yer bulmuştur. Troyalılar, savaş tanrısı Ares'i de arkalarına alan Akhalar ile savaşırken "Troyalılar, Ares'in sevdiği Ahkaların baskısı altında/çaresiz kalıp ta İlyon'a kaçacaklarken/Priamos'un oğlu Helenos, bilicilerin en iyisi, geldi/Aineias'la Hektor'un yanında durdu, dedi ki" dizelerinin ardından bilici Helenos savaşa dair stratejiler vermekle kalmaz, aynı zamanda Athene tapınağında gerçekleştirilirse onlara güç katacak ritüelleri de sıralar (Homeros, VI.73-75, s. 122):

> Bu ara sen de Hektor/kente var, konuş anamızla/yaşlı kadınları toplasın kalede/göz gözlü Athene'nin tapınağında/açsın anahtarla kutsal evin kapısını/orada en güzel, en büyük örtü hangisiye/hangi örtüye en çok değer veriyorsa o/alsın onu, yaysın güzel saçlı Athene'nin dizlerine (Homeros, VI.86-93, s. 122).

Bilici'nin gerçekleştirilmesini istediği ritüeller aynı zamanda yine Athene'ye hayvan adağını da içermektedir: "Troya'ya, kadınlara, çocuklara acırsa/Kutsal İlyon'dan uzak tutarsa Tydeus'un oğlunu/o kızgın kargıcıyı, dünyamı dağıtmada usta adamı/adasın tanrıçaya on iki tane buzağı/henüz işe koşulmamış, bir yaşında" (Homeros, VI.94-98, s. 122). Ritüellerini gerçekleştiren Hektor sayesinde, *ho theos*un desteğini arkasına alan Troyalılar savaşta muvaffak olurlar.

İlyada'da Tapınaklar ve Sunaklar

8. yy.'dan itibaren destan şiirleriyle yoğrulan Yunan kültürü, insan gibi düşünen tanrılarının heykellerini içine alabilen, heykelleri koruyabilen, fakat içlerine girip de dua etmedikleri tapınaklar veya tanrı evleri ikmâl etmeye başlamıştır (Arslan, 2009, ss. 58-59). Dini törenler de tapınakların önündeki sunaklarda gerçekleştirilmekteydi. Sunaklar çoğu kez saraylardaki bir iç mekânı tanımlamakla birlikte bazen herhangi bir kulübe ya da barakayı ifade etmekteydi.

Sözcük daha sonra Hellen kaynaklarında büyük salon/oda, yatak odası ev/konak/saray veya tapınakların kehanet odası gibi mekanları anlatmaktaydı (Eran, 2019, s. 118).

İlyada'da "vardı tanrısal Odyseus'un gemileri önüne/orda toplantılar, oturumlar yapılırdı/orda tanrılara sunaklar dikilirdi" (Homeros, XI.806-808, s. 248) dizelerindeki gibi sunak, kutsal tanımlanan bir alanı işaret edebilmektedir. *İlyada*'da sunaklarda çeşitli adaklar *ho theos*a adanmaktadır. "Üstün güçlü Zeus'a güzel kurbanlar sunduk/Alpheios suyuna bir böğe, Posiedon'a bir boğa/gök gözlü Athene'ye de boyunduruğa girmemiş bir inek" ve "Pallas Athene'ye kurban sundu" dizelerindeki gibi çeşitli hayvanlar farklı *ho theos*lara kurban edilebilmektedir (Homeros, XI.727-729, s. 245; X.571, s. 219). "Athene'ye bal gibi şarap sundular" ve "Önce şarap sunuldu tanrılara." dizelerindeki gibi şarap sunulduğu, bazen toprağa şarap döküldüğü örnekler de karşımıza çıkmaktadır (Homeros, X.580, s. 219; IX.712, s. 199). "Altın tahtlı Artemis iş açar başlarına/sunmadı diye bahçesindeki taze meyveleri/çok içerlemiştir Oineus'a" dizelerinde aktarıldığı gibi özenle adandığı taktirde *ho theos*un oklarının üste çekilmeyip, kaderin rüzgarıyle işlerin kolaylaştığı örnekler bulunmaktadır (Homeros, IX.533-535, s. 193).

İlyada'da ölenin ardından yapılan ritüel ve pratiklere dair çeşitli örnekler karşımıza çıkmaktadır: "Kaynayınca tunç kazanın içindeki su/yıkadılar ölüyü, parlak bir yağ sürdüler gövdesine/dokuz yıllık bir merhemle doldurdular yaraları" örneğindeki gibi Akhilleus'un, arkadaşı Patroklos için düzenlediği ritüel buna örnek oluşturur (Homeros, XVIII.349-351, s. 408). Diğer ilginç bir örnek ise yine Patraklos için: "Ölü boydan boya saçlarla örtülüydü/herkes saçını kesmiş, atmıştı ölünün üstüne" gerçekleştirilen ölünün üstüne saçların atılmasına dair olan pratiktir (Homeros, XXIII.135, s. 495).

İlyada'da Din Görevlileri ve Aileler

İlyada'yı, bu çoktanrılı, insan merkezci ve mitolojik anlatıyı belki de yaratan, hatta kuşaktan kuşağa aktaran insanlar çeşitli fiziki imkânlara erişimi olan, hayatın nimetlerinden faydalanmaya çalışan bir sınıfın dünya görüşüydü. Kendilerinden bu kadar emin ve memnun insanlar da tanrılarını da kendilerine benzer varlıklar şeklinde tasarlamaktaydılar. (Arslan, 2009, s. 130). Kahramanlar ile *ho theos* birbirine benzeyen yapılar olarak kurulmasına rağmen, kahramanları görebilen halk onlara inanırken, *ho theos*u göremediği için onlara inanmayabiliyordu (Veyne, 2003, s. 60).

Bireysel, soylu, ataerkil ve savaşçıl olan epik şiir, ünlü kişilerin bir zamanlar yaptıklarının anımsanmasını sağlamaktadır (Thomson, 2007, s. 511). Homeros'un hitap ettiği kesimin de soylu bir sınıf olduğu, düşüncelerinde ve davranışlarında gösterdikleri çabalar ve şiirsel üsluplarından anlaşılır (Latacz, 2001, s. 33). Metinde de tanrısal ya da değil birçok soylu ailenin isimleri geçer: Tydeusoğlu, Priamosoğlu, Perseusoğlu, Peleusoğlu, Kronosoğlu, Telamonoğlu gibi patriyarkal, babadan oğula geçen soylara dair aile isimlerinden bazılarıdır. Gelişen ve zenginleşen şehirlerdeki aristokratların kendine güvenmesi ile aristokrasi, kahramanlık anlatılarıyla dolu *İlyada* sayesinde kendi ruhunu bulur ve kendini ayrıcalıklı hisseder. Bu anlamda şarkıların gerçek gücünün ve asıl konusunun, eğlendirme işlevinin yanı sıra, gerçekleştirilen başarılı olaylar ve en önemlisi onurun kutsanması olduğu dikkate alınmalıdır (Latacz, 2001, s. 49). Soylu bir yaşamın canlılığın aktarılması, kelimelerin kendiliğinden şiire dökülmesi ile, bu yaşam tarzının baskın olduğu bir dönemde, eserlerin ozanının da bu sınıfın bir üyesi olmasıyla mümkündür (Latacz, 2001, s. 350). Homeros da dahil olmak üzere kahramanlık anlatılarına dahil ettiği ailelerin hepsi şiirsel bir dille anlatı yaratan soylulardır.

Sonuç

Homeros'un *İlyada*'dasında yer alan dinsel yapının izi ilgili metin baz alınarak ve Hesiodos'un *İşler ve Günler* ve *Theogonia* metinleri de dikkate alınarak incelendiğinde dönemin din ve söylem ilişkisine dair önemli veriler ortaya çıkmaktadır. Savaşa müdahil olan *ho theos* insansı şeklinde tasarlanmış olup çoğu

zaman bir tanrı/tanrıça/… gibi emreden konumda değil yol gösteren, öneren figürler olarak yer almıştır. İnsanların dünyası ile *ho theos* dünyası arasındaki güç farkı ve ölümsüzlük özelliği dışında *ho theos* dünyası ile insanlar dünyası arasında herhangi bir farklılık göze çarpmamıştır. Savaş sahasında da, saha arkasında da gerçekleşen istinasız her eylemde, her olayda *ho theos*un bir parmağı olduğu tespit edilmiştir. *İlyada* destanında insan istencinin ön planda olduğu görülmüştür. Bu eylemlerin sorumluluğunun sadece *ho theos*ta değil, aynı zamanda insanlarda da olduğuna dikkat çekilmiştir. Destanda, insanlar iradelerinde tutsak değil tamamen özgürdür. Her şeyin üstüne çıkan, insan dünyasının kararlarından, onlara destek ya da köstek olan *ho theos*un tutumlarından daha ileride bir ilahi adalet olduğuna dair dizeler Yunan dinine dair detayları anlamamız konusunda önem taşımaktadır. Bu ilahi adalet terazisine Zeus dahil herkes tabidir. Ölümden sonra yaşam tasavvuru *İlyada* metninde baskın bir öğe değildir. İnsan ölür; ruhu ise Hades'e gider; bedeni ise bu dünyada kurda kuşa yem olur. Destanda anlatılan kahramanlar da destanı anlatan yani bu anlatıyı kuran insanlar da zengin sınıfa ait, fiziksel imkanları gelişkin ve hayatı yaşamayı seven bir sınıfın dünya görüşünün temsilcileridirler.

KAYNAKÇA

Akurgal, E. (2019). *Anadolu Kültür Tarihi.* Ankara: Siyasal Kitap.

Arslan, A. (2009). *İlkçağ Felsefe Tarihi Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Duby, G., & Perrot, M. (2005). Kadınların Tarihini Yazmak. G. Duby, & M. Perrot içinde, *Kadınların Tarihi Ana Tanrıçalardan Hıristiyan Azizelere* (s. 9-23). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Eran, Y. (2019). *Arkaik Dönem Tapınakları.* İstanbul: Ege Yayınları.

Erhat, A. (1996). *İşte İnsan.* İstanbul: Adam Yayınları.

Farnoux, A. (2011). *Homeros Ozanlar Ozanı.* (O. Türkay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hesiodos. (2010). *Tanrıların Doğuşu & İşler ve Günler.* (F. Akderin, Çev.) İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Homeros. (2020). *İlyada.* (A. Erhat, & A. Kadir, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Jaeger, W. (2011). *İlk Yunan Filozoflarında Tanrı Düşüncesi.* (G. Ayas, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Kranz, W. (1994). *Antik Felsefe.* (S. Baydur, Çev.) İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Latacz, J. (2001). *Homeros Batının İlk Ozanı.* (D. Ç. Sazcı, Çev.) İstanbul: Homer Kitabevi.

Levi, P. (1987). *Eski Yunan.* (N. Erdilek, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Thomson, G. (2007). *Tarihöncesi Ege.* (C. Üster, Çev.) İstanbul: Homer Kitabevi.

Vernant, J.-P. (1996). *Eski Yunan'da Söylen ve Toplum.* (M. E. Özcan, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

Veyne, P. (2003). *Yunanlılar Mitlerine İnanmışlar Mıydı?* (M. Alkan, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

Hakem Değerlendirmesi: Dış Bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

POLİTİK MÜCADELEDE DEĞERLERİN KRİTİK ÖNEMİ: HİNT VE YUNAN MİTOLOJİLERİNDE ÖNE ÇIKAN METİNLER ÜZERİNDEN FELSEFİ BİR TARTIŞMA

The Critical Importance of Values in Political Struggle: A Philosophical Discussion on Prominent Texts in Indian and Greek Mythologies

Ferdi SELİM•

ÖZET

Hayatı daha iyi yaşamak veya mutlu bir yaşam insani bir amaç olduğu gibi felsefi bir hedeftir. İnsanlık serüveninin envanteri bu nihai amaç etrafında bile anlatılabilir. Arkaik toplumlardan itibaren çevresindekilere, olan bitene ve kendi duygu, düşünme ve inanma biçimine karşı kayıtsız kalamayan insan bazen doğayla birlikte bazen ona karşıt bir kültür yaratabilmiştir. Bu tabloda mitler de önemli bir boşluğu doldurmaktadır. İlk anlamının ötesinde mitler belirli bir yaşam formunun, inanış biçiminin, duyuş ve biliş dünyasının bir tezahürüdür. Açıkçası masallarda olduğu gibi insan yaşamına temas etmeyen neredeyse hiçbir mitos yoktur. İnsan zihninin en önemli ürünleri olarak görülebilecek bu anlatılar söz edilen yapısı içerisinde anlaşılabilirse modern yaşama ciddi katkılar sunabilecek ürünlere dönüştürülebilirler. İlkçağ toplumlarına özgü mitolojilere bakıldığında ise bu insanların yaşamında mitlerin daha kritik işlevleri olduğu kesindir. İnsanın kendini bilmesi, tanrıları tanıması, ölüm ve sonrası gibi merakını cezbeden, endişelerini yenmesine yardım eden pek çok husus mitler üzerinden açıklanmıştır. Bu nedenle politik bir edimi de olan bu hikâyeler kahramanlarla birlikte kendisini olayın içerisinde bulan dinleyiciyi adalet, haklar, ödevler, ahlaki ve politik düzen gibi konularda düşünmeye itmektedir. Ayrıca kimi zaman eleştirel, meydan okuyucu ve sarsıcı yapısıyla geniş bir düzlemde etkili olabilmektedir. Bu doğrultuda çalışmanın amacı antik mitlerin imgesel ufkundan hareketle kişinin kendisiyle başlayan mücadelesini, toplumsal rolleri ve karakteristiğini, politik erdemlerin mahiyetini incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Hint ve Yunan Mitolojileri, Felsefe, Politika, Bhagavadgita, Homeros

ABSTRACT

Living a better life or a happy life is a human goal as well as a philosophical goal. The inventory of human adventure can even be told around this ultimate goal. Since archaic societies, human beings, who could not remain indifferent to those around them, what is happening, and their own way of feeling, thinking, and believing, were able to create a culture sometimes with nature and sometimes against it. Myths also fill an important gap in this table. Beyond its first meaning, myths are a manifestation of a certain life form, way of belief, world of perception and cognition. Frankly, there are almost no myths that do not touch human life as in fairy tales. If these narratives, which can be seen as the most important products of the human mind, can be understood within the aforementioned structure, they can be transformed into products that can make serious contributions to modern life. When we look at the mythologies specific to ancient societies, it is certain that myths have more critical functions in the lives of these people. Many issues that attract people's curiosity and help them overcome their anxieties, such as knowing oneself, knowing Gods, death and the aftermath, are explained through myths. For this reason, these stories, which also have a political act, push the audience, who finds themselves in the event together with the heroes, to think about issues such as justice, rights, duties, moral and political order. In addition, sometimes it can be effective on a wide plane with its critical, challenging and shocking structure. In this direction, the aim of the study is to examine the struggle that begins with oneself, social roles and characteristics, and the nature of political virtues, starting from the imaginary horizon of ancient myths.

Keywords: Indian and Greek Mythologies, Philosophy, Policy, Bhagavadgita, Homeros.

* Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, ferdiselim@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2576-4499.

Selim, F. (2023). " Politik Mücadelede Değerlerin Kritik Önemi: Hint ve Yunan Mitolojilerinde Öne Çıkan Metinler Üzerinden Felsefi Bir Tartışma", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 70-83.

Giriş

Politika felsefesi kendine özgü yapısıyla belirli karakterlerin tespit edilmesinden başlayarak bunların kazandırılmasına yönelik soruşturmalar etrafında şekillenmektedir. Bu durum Antikçağda daha belirgindir. Mitosla logosun birlikte işlenmesiyle özgünleşen politik söylem özellikle Hint ve Yunan metinlerinde şaşırtıcı biçimde daha yakındır. Mitolojiler anlatımı güçlendirmek, belirli ilke ve hedeflere yönlendirmek ve kendisinden hareket edilecek zemini sağlamak bakımından eşsiz bir işleve sahiptirler. Bu yapılarıyla felsefi literatürde de dikkat çekici bir şekilde yer almışlardır. Rasyonel düşünceye zarar verecek her tür tutum ve davranışa olduğu gibi mitoslara da ihtiyatlı yaklaşan Platon bile "metaller mitosu"nda olduğu gibi pek çok mitolojik öğeyi politik görüşlerine eklemiştir. Yine erdemlerin öğretilip öğretilemeyeceği problemi üzerindeki şiddetli tartışmada Protagoras'ın Prometheus'un bilim ve sanatların simgesi olarak ateşi çalışı üzerinden insan türüne özgü çatışmalı bu konu üzerindeki maharetini anlatırken kendi adıyla anılan mitosa başvurmak ihtiyacını hissetmiştir. Hem Antikçağı anlamak hem de bugünkü demokrasilerin mahiyeti üzerine nitelikli değerlendirmeler yapabilmek için bu mitolojiler soruşturmalarda incelenen anlatılardır. Platon örneğinde olduğu gibi yöneticileri belirli bir ideale yakın tutmak, cesaretlendirmek ve varoluşsal kaygılarıyla baş edebilmek ve nihayet onları hareket geçirmek bakımından mitler filozofların gözünde de olgulara kıyasla daha etkilidirler. Trajediyle yüzleşen öznelere, "kaderini sevdiren, amor fati", insan olmanın imkânını sunan olumsuzlukların, ahlaki tercihlerin çetrefilliğinin onların bütünselliğini besleyen yapısını hatırlatan mitler önemli işlevleri yerine getirmektedir. Bununla birlikte değerleri arasında sıkışmış kahramanların tercihleriyle dikotominin eşiğine getirilen kimselerin ciddi bir karar anının değerini ve özellikle kendisinin 'ne olacağına' karar verebileceğini derinden hissetmesi sağlanır. Ayrıca Yunan toplumlarında olduğu gibi 'politik olan' kavramı altında literatüre dâhil olan sosyopolitik terminoloji 'polis'e ait işleri ve ilişkileri de anlatmaktadır. O günkü anlamıyla bir var olma biçimini bünyesinde barındıran kamusal alan bu doğrultuda erkekçe bir başkaldırıyı da ima edecek şekilde tasarımlanmıştır. Burada kastedilen kamusal yaşamın sıradanlığı içerisinde erkek egemen bir eylemler örüntüsünün belirleyiciliğidir. Kaldı ki 'virtue' kelimesi ve yarattığı örüntü de bu bağlamda filizlenmiş bir düşüncedir. Fakat yine de istisnai de olsa hem bizzat Antikçağa özgü bu demokrasiler içerisinde hem de mitlerle birlikte Antigone ve Lysistrata gibi kadın kahramanların başkaldırıları üzerinden baskın bu yapı dağıtılmak istenmiştir.

Hint ve Yunan düşüncesinin temel motifleri olan mitolojik söylemler aynı zamanda kutsal metinler olarak da bilinmektedir. Tarihsel vesikalar olmakla birlikte belirli bir kültürün, inancın, yaşayış biçiminin veya özetle koca bir ethosun işlenmesiyle gün yüzüne çıkan bu yazınlar sözü geçen her iki geleneği anlamak açısından ayrıca önemlidir. Arkaik toplumlardan itibaren felsefeleri, dünya görüşleri ve nihayet politik cereyanları merak edilen kültürleri araştırmak isteyen kimselerin analiz etmesi gereken ilk ögeler mitolojilerdir. Bu husus Hint ve Yunan kültürleri söz konusu edildiğinde daha belirgindir. Gerçekten de politik dünyaya soluk aldıracak çağlar ötesinden seslenen insanlığın ortak mirası sayılabilecek pek çok eşsiz mitoloji örneği her iki gelenekte de bulunmaktadır.

Hint düşüncesi kendi içine kapalı ve tinsel varlık özünü tek gerçeklik gören yapısıyla iş yapmaktan çekinen bir yaşamın imkânını sunmaktadır. Hakikatin sıradan yaşamla gölgelenmemesi adına bilgelere içsel bir arayışı öğütleyen anlatıların ağırlığının ardından politik meseleleri tartışan *Sankhya* felsefesi bedeni ve ruhu arasında sıkışıp kalmış insana yaşamın sürdürülmesi gerekli bir savaş olduğunu sarsıcı bir şekilde hatırlatmaktadır. Arzusu, duyguları ve iştihalarını görmezden gelmenin aksine ılımlı bir yöntemle gerçekle yüzleşmesinde arzusuna sahip çıkmanın önemine işaret eden bu düşünme biçimi politik gerilimi Hint kültürüne özgü motiflerle işlemektedir. Bu nedenle Hint düşünce yapısının genel karakteristiğini belirleyebilmek adına *Bhagavadgita* tercih edilmiştir. Düşünce tarihi

açısından önemli bir yazın olan bu metinlerde politik bir mücadelede akrabalarıyla savaşın eşiğinde olan *Arcuna* adlı kahramanın hikâyesi üzerinden "kişinin kendisiyle savaşı", "gerçek düşmanın yanlış yönlendirilmiş bir bilinç olduğu" destansı yapısıyla anlatılmaktadır. Aynı zamanda önemli bir Hint destanı da olan ve halk nezdinde de ciddi bir karşılık bulmuş *Bhagavadgita*'da olduğu gibi yaşamın bir savaş meydanı olduğunu hatırlatan ve bunu insani duygular ve politik arzular üzerinden anlatan Yunan kültürüne özgü mitoloji örneklerinin sayıları da fazladır. Bilgelik, cesaret, ölçülülük ve nezaket gibi çeşitli erdemlerin değerinin vurgulandığı bu metinler mutlu bir yaşayışla birlikte kişilerin karakterlerine değinmektedir. Kaldı ki Yunan mitolojisinde ise bilindiği gibi özellikle teogonilerde ve felsefe metinlerinde bahsi geçen konular üzerinden veya politik kahramanların trajedisi öne çıkarılarak politik erdemler tartışılmıştır. Örneğin, yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgide cesaretle hareket eden, arzuları, karakteri, politik yasalar ve dini değerleri arasında kalmış *Antigone*'nin hikâyesi yukarıda anılan zengin tartışma zemini içerisinde anılmayı hak etmektedir. Yalnızca edebiyat veya felsefe alanında kalamayacak kadar dikkat çekici içeriğe sahip bu mitoloji politik değerlere işaret etmek açısından da istisnai bir örnektir. Ayrıca Homeros'un metinlerinde insanın neliği, yaşam ve ölümü kavrama biçimleri, kökleri, hakikate sadakati gibi konularda analizlerimize katkı sağlayacak önemli çıkarımlar bulunmaktadır. Bu bağlamda Homeros'un yalnızca Antikçağ'ın değil günümüze varana kadar bütün bir Batı geleneğinin kolektif bilincine, imgesine ve nihayet hayal dünyasına nüfuz eden gücü düşünüldüğünde bugünün düşün iklimini anlamak bakımından mitolojilerin önemi anlaşılmaktadır.

Mitler, Kahramanlık İşaretleri ve Alegoriler

İnsanlık tarihi mitosa dayalı anlatım ile logos merkezli anlatım arasında yakın bir ilişkinin olduğunu göstermiştir. Mitosun yerini logosa bıraktığı tezi tartışılsa da halen iki anlamlandırma biçiminin modern öznenin yaşamının bir parçası olduğu söylenmelidir. Hayal etmesi, bir kurgu içerisinde veya bir rasyonel çerçeve içerisinde bir şeyleri anlaması varoluşsal yapısı düşünüldüğünde mitoslara inanmıyor gibi görünen insanların alegori ve metafor üretmekten vazgeçmesi mümkün değildir. Günümüzde pozitif bilimlerin varmış olduğu yer, güçlü yapı ve teknik; mitlerin, dinin ve felsefenin belirli sınırlara çekilmesine neden olmuştur. Nasıl ki her biri temel fonksiyonlarını kaybetmeden yeni olanaklar yaratabilmişlerse mitler de dönüşüp, değişmek yoluyla farklı işlevlere sahip olabilmişlerdir. Hayal gücü, yaratıcı zekâsı, herhangi bir doğrudan deneyimi veya bir gerçekliği olmasa da belirli olaylar zincirinden söz edebilme, dijitalleşme, sanallık gibi pek çok öze ait yetenek ve nihai gelişmeler de buna işaret etmektedir. Yine son dönem akademik çalışmaların alegoriler, metaforlar üzerine inşa edildiği, Platon örneğinde olduğu gibi karşı çıkılmış olsa da herhangi bir konuda bilgisi olmayan kimselere ilgili şeyi öğretmek için kullanılacak etkili yöntemlerden biri mit kökenli öykülerdir (Reichenbach, 1993, s. 25). Bu doğrultuda kavramın kısaca tanıtılmasının, çok geniş bu anlamların ortaya çıkışı, mahiyeti ve gelişiminden ve nihayet bu anlamlardan hangilerinin bugün daha etkin olduğundan söz edilmesinin yararlı olacağını belirtmek gerekir. Bu tutumla birlikte hem Antikçağ'ın farklı uluslarının bilincini aralamak hem de politika felsefesinde kullanımlarına işaret ederek evrimsel serüvenine temas etmek mümkün olacaktır.

Evrenin, insanlığın ve tanrıların doğaüstü kökeni hakkında bilgiler veren mitler eşsiz yapıları ile dikkat çekmektedir. Bu yanıyla yalnızca edebi bir gücünün kaldığı iddia edilebilecek kültürel öyküler bu ilk izlenimin aksine çeşitli işlevlerini sürdürmektedirler. Bu hatalı yorumun nedeni kavramın geniş anlam dünyasının sınırlı bir bölümünün biliniyor olmasındandır. Fakat sözcük eski çağlardan itibaren çok farklı ve zengin anlamları karşılayacak şekilde kullanılmıştır. Dinler tarihi üzerinde çalışan ve mitolojiler üzerine pek çok çalışması bulunan Mircea Eliade'nin ve diğer mitoloji uzmanlarının belirtmiş olduğu gibi kesin, onunla ilgili olan her şeyi içeri alan ve onunla ilgili olmayanları dışarıda tutan bir tanım vermek çok güçtür. Yine de hâlihazırdaki en sağlıklı yöntem bu yöndeki güçlü bir çabadan geçmektedir.

Bu ilk bilgilerin ardından kavramın yukarıda söz edilen yaygın anlamını vermek uygun olacaktır. Türkçe Sözlük'te kavramın gelenekselliğine, sözlü bir kültür üzerinden halka dağılan yapısına ve tanrıları, tanrıçaları, kozmosun başlangıcı ve mahiyetini konu edinen yapısına işaret edilmektedir. Dil ve üslup bakımından ise metaforlara, alegorilere ve efsaneleştirmelere dayalı bir anlatımın varlığına dikkat çekilmektedir. Ayrıca mitlerin bir yönüyle de halk hikâyeleri olduğu ifade edilmiştir (T.D.K, 1998; Kraya, 1994, s. 109). Mitoloji tanımlanmak istenirken, mitleri, mahiyetlerini, kökenlerini ve kültürel niteliklerini inceleyen bir bilim olduğu ifade edilmiş, Yunan ve Latin medeniyetiyle özdeşleşmiş olmasına özellikle vurgu yapılmıştır. (T.D.K, 1998).

Sözlükler dışında uzmanların araştırmalarına bakmak gerekirse, mitolojiyi oluşturan mitin kabul gören tanımlarından biri Eliade tarafından yapılmıştır. O, miti şöyle tanımlamıştır: "Mit kutsal bir öyküyü anlatır: en eski zamanda 'başlangıçtaki' masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, olağanüstü varlıkların başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik, yani Kosmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini anlatır" (Eliade, 1994, s. 3). Azra Erhat'a göre ise, mitler pek çok disiplin için esin kaynağıdır. Sanatçılar, antropologlar, felsefeciler, edebiyatçılar için eşsiz bir içerik barındırmaktadır. Ayrıca önemli tarihi vesikalar olan mitlerin insanoğlunun düşüncesi ve yaratmış olduğu dil ve kültürle özdeş ve neredeyse insanlıkla yaşıt olduğuna işaret etmektedir. Erhat, Batı'da Homeros'un başlatmış olduğu tahayyülü ve yarattığı güçlü düşünsel etkiyi bu duruma örnek göstermektedir (Erhat, 2015, s. 5). Mitlerin arkaik toplumlarda vazgeçilmez fonksiyonlarının olduğunu ileri süren Malinowski'ye göre "mitler, inancın ifadesidir, onu derinleştirir ve şifreler; ahlakı korur ve ona güç verir, ayinin üretkenliğine kefil olur ve insan için örnek olacak pratik kuralları içerir. Böylece mit insan uygarlığının temel bir parçası olur; o, değersiz bir anlatı değil, zor elde edilen aktif bir güçtür, entelektüel bir açıklama ya da canlandırma değil, ilkel inancın ve ahlaki bilgeliğin bildirgesidir" (Malinowski, 2000, s. 99).

Gerçekten de mitler çok eski çağlardan ve uygarlıklardan beri insanlığın doğayla mücadele etme biçimlerinden biridir. Mitolojiler, 'kurmaca' veya 'uydurma' gibi ilk akla gelen anlamlarının dışında özellikle arkaik toplumlarda inanıldığı gibi "gerçek bir öyküyü belirtirler, üstelik de kutsal sayıldıkları, örnek oluşturdukları ve anlamlı oldukları için son derece değerlidirler." (Eliade, 2021, s. 11). Malinowski'nin yukarıda geçen ifadeleriyle birlikte mitler vahiylere, kutsallık atfedilen şeylerin yapısallıklarına ve metafiziksel bir modele benzer işlevlere de sahiptir. Detaylıca anlatmak gerekirse, ilkel toplumlarda mitolojiler insan etkinliklerini karşılamaktadır. Örneğin yaşayış, eğitim, erdemler, bilgelik ve sanat gibi insan etkinliklerinin modellerini barındırmaktadır. Bu örneklere yenileri de kolaylıkla eklenebilir. Bu yönüyle mitler insanın sosyo-politik serüveni hakkında da ciddi bilgiler vermektedir (Eliade, 2021, s. 20). Ayrıca arkaik toplumlara bakıldığında mitlerin gerçek hikâyeler olarak geleneksel kültür içinde önemli bir yer ettiği görülmektedir. Özellikle evrenin başlangıcı ve ilk ilkeleri, yıldızların oluşumu, ölüm ve kökenine dair kutsal ve doğaüstü anlatılar gerçek olarak yorumlanmaktadır. Hatta canlıların fizyolojisine veya anatomilerine değinen kutsallık niteliği taşımayan bazı dikkat çekici öykülere de rastlanır. Bunun dışında bu toplumların yalan(cı) öyküler denilen fabl veya masalları bu gelenekten titizlikle ayırdıkları bilinmektedir (Pattanaik, 2016, s. 16). Bu toplumlar ayrıca mitlerle anlatılan pek çok konunun kendilerini ilgilendirdiğini, bu öykülerde yalnızca mevcut durumlarının değil o hale gelmesine kadar olmuş bitmiş olayların anlatıldığını, masallarda ve fabllarda ise evrene dair bir değişiklik anlatıldığında bile insanlığın mahiyeti veya yaşayışı üzerinde bir etkide bulunamayacağını düşünmüşlerdir. Ayrıca modern insanın belirli bir tarihsel şemanın nihayetine kendisini konumlandırdığı yerde eski çağlarda insanlar kendilerini bu mitlere dayalı olayların sonucu olarak yorumlamaktadırlar. (Eliade, 2021, s. 23- 25).

Mitolojilerin bir yanı da tanrısal bir düzlemde yürütülen anlatımlardır. Bu

yanıyla sıklıkla kutsal metinler olarak görülürler. Bu nitelik özellikle Hint yazınında dikkat çekici bir görünüme sahiptir. Fakat burada tanrıların nasıl anlatıldığı da önem arz etmektedir. Söz gelimi, tanrılar bu dünyanın çok ötesinde aşkın bir varlık, her şeyin kendi özünden gelmiş olduğu içkin bir varlık veya insanlar gibi düşünen, duygulanan ve onlara yardımlar eden bir varlık mıdır? Bu sorular önemli görünmektedir. Bu soruşturmanın temel karakteristiğinin oluşmasında özellikle mitlerin pek çoğunda fark edilen evrenin kişileştirilmiş ve canlı yapısının etkisi fazladır. Ayrıca kişileştirilmiş tanrılar belirli şeyleri simgeler, çeşitli biçimlerde temayüz eder hatta insanların arasında da yer alabilirler (Bates, 2009, ss. 441-442). Bu husus farklı biçimlerde de olsa mitlerde sıklıkla görülmektedir. Örneğin Hint mitolojisinde Tanrı'larla kimi zaman bir tinsellik, bir put kimi zaman bir avatar olarak karşılaşılmaktadır. Reenkarnasyon, Hint mitolojisine spesifik, kültür ve değerlerine ait bir kimlik katmaktadır. En baştan beri var olan, çeşitli biçimlerde evrende yer eden Tanrılar hakkındaki bilgi gerçeği algılayabilen herkese cisimleşmenin ötesinde bir hakikatin var olduğuna işaret eden bir örüntü altında verilmektedir. Evrensel uyum, değer ve ilkeler bu doğrultuda bir bakıma Tanrılar eliyle konulmuş olmakla birlikte yine bizzat onlar tarafından korunmaktadır. Ayrıca çeşitli biçimlerde Tanrılar, avatarları veya Tanrı oğulları gibi bir sosyal kişiliği de olan kimselerin kahramanlıkları içerisinde destansı bir yapıyla anlatılmaktadır. İşin özü neredeyse bütün kültürlerde istisnasız olan şey kahramanlarla birlikte metnin muhatabı kişilerin de anlam arayışına dâhil edildiği görülmektedir. Söz gelimi Yunan kültüründe Tanrılar kozmosla birlikte anlatılmaktadır. Çünkü Yunan düşüncesinde evren temel bir öğeden, canlı bir maddeden oluşmuştur ve bu nedenlerle kendiliğinden bir bilinçlilikten söz edilir. Kendi kendine yetebilirlik ve düzenlilik düşünceleri etrafında Tanrılar dâhil hiçbir varlık bu kuralı değiştirememektedir (Erhat, 2012, s. 115). Kurumsallaşmış bir dinden söz edilemediği için kutsal bir anlatımın aksine karamsar bir havanın mitlere hâkim olduğunu belirtmek gerekmektedir. Karamsarlık ise, her ne kadar evrensel işleyişi değiştiremeseler de insanların kaderini belirlemede Tanrıların güçlü etkilerinden kaynaklanmaktadır.

Evrene ve kendine yönelik mite dayalı söylenceler, neden-sonuç ilişkisine dayanan bir izlekten ziyade hayal gücü aracılığıyla anlatılmaları nedeniyle daha canlı bir görünüme sahip olmuşlardır. Teoride ise evrenin görece mükemmelliği, uçsuz bucaksızlığı ve bu doğrultuda bilinemezliği mitleri evrene karşı saygılı olmakla sonuçlanmıştır. Ayrıca bu kritik durum evrenin ilkelerini aramaya, bu kurallara ve bizzat deneyimlendiği çevreye de saygıyla yaklaşmaya neden olmuştur. Kendini bilmek veya evrendeki yerini keşfetmek bu bilmecenin en önemli kısmını oluşturur esasında. Kuşatıcı ve tamamlayıcı bir yorum insan ilişkileri bağlamında ahlaki ve toplumsal bir boyuta ulaşır. Nihayet mitlerin bir hayat biçimini öne çıkardığını söylemek hatalı bir tahlil olmayacaktır. Mitlerin olduğu yerlerde belirli duygu, düşünce, inanç ve istemeye dayalı yaşam tarzları vardır (Armstrong, 2005, ss. 8-11). Artan bilgi, gelişen teknik ve kültürel ilişkiler yaratılan bu dünyanın yenidünyalar karşısında yetersizliği, görece çözemeyeceği problemler ve daha önemlisi farklı düşünme ve inanç ağlarının varlığı ile mitler gücünü belirli alanlarda kısmen yitirmiştir. Örneğin Yunanlar açısından yalnızca Grek kültürüne veya sitelere özgü Tanrıların olmadığı farklı kültürlerin farklı Tanrıları ve inanışları olabileceği açıkça görülmüştür. Tarihin Grek kültürü ve mitolojisinden ibare olmadığı algılanmıştır. Evrensel, kuşatıcı ve rasyonel düşünce yukarıda da ifade edildiği gibi mitolojilerin yerlerini almış olsa da mitler ayrı bir düzlemde varlıklarını hep sürdürebilmişlerdir. Hatta Platon gibi rasyonalist düşüncenin simge ismi bile güç problemleri aşmak için azımsanmayacak sayıda mite anlatımlarında yer vermiştir.

Yukarıda söz edildiği biçimiyle Tanrıların genellikle öğreti içerisinde iyi, erdemli ve güzel olarak gösterilenler yanında taraf aldığı, çeşitli güç mücadelelerine bu kahramanlarla birlikte atıldıkları anlatılagelmiştir. Daha yaygın görülen ve kuşatıcı bu tespitin dışında tutulabilecek hatta aksi olayların anlatıldığı ve Ksenofenes'in yalnızca insanlara özgü iyi huyları değil kötülükleri ve fenalıkları

Tanrılara yakıştırmaları nedeniyle Yunan mitoloji geleneğine sert eleştiriler yönelttiğinde olduğu gibi istisnaları mutlaka bulunmaktadır. Genellikle soylu olan hatta Tanrıların soyundan gelen bu kimseler trajik bir durumun eşiğine getirilir ve onun kararı üzerinden pek çok metafiziksel mesele soruşturulur. Yaşam tarzlarına işaret eden mitolojiler aracılığıyla bireyin kendi hayatında veya toplumda derinden hissedilen bir eksikliğe, ters giden bir duruma, din, akıl veya moral konularda çatışan görüşlere yönelik bir arayış anlatılabilir. Kahraman kendi yaşamında ya da yaşadığı toplumda bir şeylerin eksik olduğunu hisseder. Sınırlılıkları nedeniyle eski görüşlerle de mücadele içerisine giren kahramanların ölümün özellikle öne çıkarıldığı pek çok şeye meydan okuyarak yeni arayışlara yelken açtığı görülmektedir. Bu bağlamda kimi zaman bir savaş meydanında bulunur kimi zaman Hades'e iner, canavarlarla, başka Tanrılarla dövüşür, dik yamaçlardan sarp vadilerden geçer (Campbell, 2003, s. 13; Armstrong, 2006, ss. 35-37). Kahramanlık hikâyeleriyle ilgili yeri gelmişken şunu söylemek gerekir ki anlatılan kahramanlar genel kabul görmüş niteliklerinin yanı sıra kendi toplumlarına özgü tutum, davranış ve değerler ile öne çıkarılmıştır. Bununla kişinin anlatılan mitle birlikte kendisini bulması istenmektedir. Tanrısallıklarıyla anlatılan kahramanlarla birlikte kendilerini de bu mevkiye denk bir kutsallığa çıkarırlar. Hatta kimi zaman kahramanların yanılgıları, çekinceleri ve kaygılarında kişilerin kendi zayıflıklarını bile hissetmesi istenilir.

Son olarak mitolojilerle ilgili yukarıda belirtildiği gibi öykülerin sözlü bir gelenek içerisinden süzülüp geldiği söylenebilir. Bu nedenle ortaya atıldıkları gibi kalmaları mümkün değildir. Yunan mitolojisinin büyük bir kısmı Homeros ve Hesiodos eliyle yazılmış ve rhapsodoslar denilen şehir şehir gezerek bu geleneği şiirlerle birlikte okuyan kimseler tarafından anlatılagelmiştir. Zamanla mitlerin değişmesi, kişinin yaratıcı yorumlamasının işe karışması pek doğaldır. Bu husus özellikle Hint kültüründe görülen bir durumdur. İlk metinler aynı zamanda kutsal olmaları nedeniyle yorumcuların ana metinleri olmuş ve bu metinler parlak düşünceler etrafında yeniden değerlendirilmiştir. Ama hiçbir kültür Yunanlar kadar başarılı olamamıştır. Yunan mitolojisinde güçlü bir sentezin varlığından söz edilse de görece eklektik bu yapı değer yitimine neden olmayacaktır. Çok geniş bir kullanımı olan kavram felsefede ise evrenin başlangıcı, tanrıların ve kahramanların hayatı ve eski çağlardaki insanların ahlaki ve politik durumları hakkında anlatılan öykü ve masallar karşılık bulmaktadır. Mitolojiler ve özellikle kozmogoniler ve teogoniler felsefenin selefi olmaları nedeniyle de ayrıca kıymetlidirler.

Yaşam Savaşmaktır!

İnsanı tanımlarken öne çıkarılan yanlarından biri de bilmesi kadar istemesidir. Onun irade etmesi pek çok varoluşsal olanağının da kapılarını aralayan kilit bir yetisidir. İlgisini çevresinden, etrafındakilerden ve nihayet kendisinden uzak tutamayan özne ilgisinin nesnesi olan şeyleri istenci etrafında yorumlamıştır. Bu bağlamda istemesi ve bilinci arasında sıkışan kimseler için hep o derinden hissedilen savaş başlamıştır. Eğer kişinin istekleri artarsa bilinci her geçen gün körelir ve 'ben' denilen o aldatmaca ile yüzleşmek ve hatta aşmak gibi bir savaşın içerisine girmek zorunda hisseder. Bu his insanı bir ikileme götürür. Eğer acıların kaynağı isteklerse, maddi şeyler ve onlara yönelik algılar aldatmacaysa bu doğrultuda ne yapmalıdır? sorusu ile yüzleşmek kaçınılmaz olmaktadır. İşte Hint düşünce sisteminde bu hayati mesele karşısında radikal gelenek karşıtı maddeci düşünceler dışarda bırakılırsa temelde iki görüş varlık bulmuştur. İlki Vedik dönemin başından itibaren kabul görmüş ardından Upanişad gibi bir felsefi öğreti, Caynizm gibi bir din eliyle tavsiye edilen asketik ve çileci bir tutumdur (Hiriyanna, 2011, s. 4). Bu görüşe göre isteklerden kaçınmak, içe dalış ve çeşitli dini eylemlerden başka yapılacak bir şey yoktur. İkinci görüş ise Bhagavad Gita'da olduğu gibi epik hikâyelerle anlatılan yaşamdan bütünüyle kopmadan evrensel öz olan Brahman'ı aramayı düstur veren öğretilerdir. Bu öğretiler görülebileceği gibi yaşamı görece bir savaş alanı olarak göstermek suretiyle politik bir bağlamı da olan mücadeleye yelken açmayı önermektedir. Krişna'nın Arcuna'ya, akrabalarıyla tutuştuğu taht

savaşının eşiğinde iken bahsi geçen sembolik savaşa gönderimlerde bulunarak 'yaşamın anlamı', 'Varlık' ve 'öz' gibi meseleler evrensel bir bütünlük içerisinde hem kahramanın hem de insanlığın bilincine işlenmek istenmektedir.

Hikâye kendi içerisinde girift ve çok boyutlu anlamlara gelecek şekilde kurgulanmıştır. Efsanelere, tanrılara ve Hint Vedik kültürüne yoğun gönderimler barındırması ve güçlü üslubu ve alegorik yapısı nedeniyle metin hem felsefi hem dini hem de edebi öneme sahiptir. Hint külliyatı hiyerarşik ve temelde Tanrısal esinli yazınlar oldukları için kutsal sayılmaktadırlar. Kutsal kitaplara ithaf edilmiş ve binlerce yıl boyunca peşi sıra gelen yorumların etkisiyle ileri sürülen yeni çalışmalar anlamını bu uzun tarihsel serüven içerisinde bulmaktadır. Bu nedenle Hint kültürüne ait herhangi bir yazı hakkında sağlıklı bir değerlendirme müstakil yapısına rağmen genel külliyat içerisindeki yeri ve işlevinin yorumlanmasına muhtaçtır. Arcuna'nın hikayesi üzerinden Hint kültür ve felsefesinin genel niteliklerini ihtişamıyla birlikte büyük ölçüde gündeme getiren Bhagavad Gita da Muhabbarata adlı değerli bir metnin bir parçası olmakla birlikte kıymetli olsa da müstakil bir önemi olan eserdir. Az önce anılmış olduğu gibi ilgili metin koca bir Hint kültürünü açıklayan, zor problemlere yanıtlar veren güçlü yapısı ile öne çıkmış bir metindir. Sankhya felsefesinin metafizik öğeleri ile Yoga'nın pratik ve eylem odaklı öğretilerini bir potada eriten görüş kimi zaman bir Tanrı kimi zamansa bir Tanrı avatarı olarak gösterilen Krişna'nın ağzından aktarılmaktadır. Arjuna özelinde tüm insanlığa seslenen metin bunalımla başlayıp kurtuluşa işaret eden başlıklar halinde tasnif edilmiş yapısıyla hem Hint kültürüne ait bir motif olan "uğursuz sayılan karma" dan kurtuluşu hem de spesifik öğeler dışarda tutulduğunda insanlığın yaşam ve ölüm gerilimindeki trajik öyküsündeki atılımının detaylarını anlatmaktadır (Hiriyanna, 2011, ss. 97-101).

Metnin Hint kültürü ve felsefesi içerisindeki yeri hakkında kısa bir bilgi verdikten sonra öykü bağlamında değerlendirmelerde bulunmak önemli görünmektedir. Destan görünen yüzüyle amca çocukları arasındaki taht savaşını anlatmaktadır. Tahtın iki kardeş arasından daha büyük olanın görme yetisini yitirmiş olması nedeniyle küçük olan kardeşe kalmasıyla başlayan ve yaşça daha büyük olan kardeşin oğullarının ve içlerinden en büyük olanın hileye varan davranışlarıyla birlikte savaşın eşiğine gelişi üzerinden 'gerçeklik', 'öz' ve 'hakkaniyet' gibi kavramları soruşturmaktadır. Hikâyenin görme yetisini kaybetmiş taht varisinin sorularıyla başlaması ayrıca anlamlı görünmektedir. Körlük burada gerçeği fark edememeyi veya yanılgılar içerisinde olmayı simgelemektedir. Oğlunun türlü entrikalarına göz yuman "görme yetisini yitirmiş"! Dhritaraştra'nın şu cümleleriyle hikâye başlıyor: "Yasa ülkesinde Kuru ovasında Pandu'nun oğullarıyla benimkiler Savaş için gelince karşı karşıya Ne yaptılar? Anlatsana, Sancaya." (Bhagavadgita, 2001, s. 39).

Hint dini ve felsefesi bir geleneğin ürünüdür. Aynı zamanda bu gelenek temel Brahma yasalarına riayet eden yerel kurallar bütünüdür. Bir Hintlinin hakikati kavramasının çeşitli yolları vardır ve bunların hiyerarşik tasnifi önemli görünmektedir. Hikâyenin girişinde kendinden emin görünen Arjuna da kafa karışıklıkları içerisinde kendi tarafında yer alması için ikna ettiği Krişna'nın yardımını istemektedir. Çünkü daha önce çok yakın olduğu akrabaları, öğretmenleri ve dostları ile savaşmanın ve onların ölümüne neden olmanın bir yararının olmadığını aksine töreleri kendisine öğreten bu kimselerin varlığını yitirmesiyle geleneklerin bozulmasına ve düzenin kalmayacağına inanarak savaşmaktan vazgeçmek üzeredir. Yolunu görece yitirmiş kahraman nezdinde bunalıma düşen herkesin bilinci yeniden serimlenmektedir. Çok eski dini inanışlar, mitler veya öğretilerde de yer alan "dünyevilik" ile "sonsuzluğa işaret eden öteki dünyayı" imleyen düşüncelerin çatışması içerisindedir. Ya dünyaya sırtını dönecek, yaşamdan elini eteğini çekecek ya haz, arzu ve isteklerinin peşinden koşacak ya da ölçülü, itidalli olmasıyla her iki dünyanın nimetlerini tadabilecektir. Fakat böyle bir olasılık var mıdır? İnsanı bütün cazibesiyle içine çeken gündelik yaşamın, hırs, tutku ve arzuların aklı gölgelemesinin üstesinden gelinebilir mi? Hint düşüncesi öncelikle

bu güç meseleyi dünyanın değersizliğinin ve geçiciliğinin uzun süreli mutluluğu gölgeleyeceğini düşünerek maddi dünyayı reddetmek yoluyla aşmak istemiştir. Kalıcı hiçbir şeyin, belirli ilke ve kuralların olmadığı bu mekân aldatıcı addedilmiştir. Sankhya felsefesi ise ilk defa ayrı bir varlık alanı olarak değerlendirdiği maddi dünyanın temel ayrılığına işaret etmiş hatayı kişilerin bulanık bilinç dünyasıyla ilişkili bir şekilde anlatmıştır. Yenilemek gerekirse, kısmen bu düşünce revize/tadil edilmiş olsa da hem bilinçli olmayan rahatsız edici, aldatıcı ve geçici bir dünya düşüncesi öne sürüp hem de bu dünyaya dair işleri bırakmamayı önermek çatışmalı değil midir? Maddi dünya (Prakriti) için görünen bu savaş elde edilmesi, bilinmesi ve ulaşılması gereken asıl varlığın (Pruşa) gözden kaçırılmasına veya değer yitimine neden olmayacak mıdır? Bu rahatsız edici soru bunalımın nedenidir. Krişna şu sözlerle iş yapmanın gerekliliğine ve önemine işaret etmiş ve uygun bir tanımlamaysa eğer karabulutları şöyle dağıtmak istemiştir: "Sen kendi töre'ni unutma sakın. Orta yerde kararsız kalmayasın. Unutma, sen soylu bir savaşçısın. Töreye uymalısın, savaşmalısın. Savaş çıkınca savaşa katılan, er meydanına çıkan bir savaşçı sevinçten göklerde uçar, Arcuna. Göğün kapıları açılır ona. Sen savaşçı töresine uymazsan, savaşman gerekirken savaşmazsan, töreyi bozar, ününü yitirirsin. Üstelik suçlu sayılır, ezilirsin. Hiç kimsenin yüzüne bakamazsın. Herkes seni arkandan çekiştirir. Onurlu bir savaşçıya aşağılanmak ölümden bin kat daha ağır gelir… Savaşta ölürsen göğe uçarsın. Kazanırsan güzel güzel yaşarsın. Bunun için kalk ayağa Arcuna, Hazır ol kıyasıya çarpışmaya. Acı tatlı, bu az bu çok demezsen. Yengiyi, yenilgiyi bir sayarsan yalnız savaşmak için savaşırsan yanlış yapmış, suç işlemiş olmazsın" (Bhagavadgita, 2001, s. 69).

Bugün modern insanın krizinin temel nedenlerinden biri de yukarıda söz edilen mesele değil midir? Bir bedene sahip olmasıyla birlikte arzu ve iştahlarının çekimi yanı sıra bilince sahip değerler varlığı olması insanı hep bir dilemmanın içerisine sürüklemektedir. Her iki yapı için de ne abartılı ve tek yönlü bir eğilim ne de yüz çevirmek, engellemek veya bastırmak işe yaramayacaktır. Peki, ne yapılmalıdır? İşte hikâyenin devamı Krişna'nın bu soruya dair öğütleri etrafında gelişmektedir. Düalist yapısıyla öne çıkan ama nihayetinde Upanişad felsefesinin monist görüşüyle koşutluk gösterecek şekilde kurgulanan Sankhya felsefesinin temel öğretileri üzerinden güçlük aşılmaya çalışılır. "Acılara katlanmayı bilirse tatlılığın çekimine kapılmazsa tutku, kaygı nedir bilmezse bilge ona yolundan şaşmaz bilge derler. Bu iyidir şu kötüdür demeyen, hiç bir şeyi olağanüstü bulmayan ne göklere çıkaran ne de yeren bir bilgenin bilgeliği sarsılmaz. Nasıl bir kaplumbağa gerektiğinde kabuğuna çekilir, kendini toplarsa[1] bir bilge de kapanır kendi içine toplar kendini, yoğunlaşır özünde…" (Bhagavadgita, 2001, s. 77).

Krişna'nın temel öğüdünün işlere bağlanmadan, çıkarını düşünmeden bu dünyayla ilgilenmenin temel dinamiği olduğu söylenmelidir. İş yapmaktan kaçınmamalı, sosyal hayatın ve politik eylemlerin karşılığının olması ancak böyle yaratılabilir. İşten kaçınan kimselerin ise yükünün artacağı kötülüklere neden olacağı da eklenir. "Herkes kendi doğasına (prakriti) göre yaşar. Bilgeler de doğaya uygun davranır. Kendi doğana böyle karşı çıkmanın, kendini sıkmanın, ne gereği var. Başkasının açık olan yolundan değil, çıkmaz da olsa kendi yolundan yürü. Kendi yoluna baş koyman daha iyidir. Başkasının yolu sana göre değildir." (Bhagavadgita, 2001, s. 93). Erdemli yaşayışla birlikte öğretide görev ve ödevlerin önemi vurgulanmak istemiştir. Güçlü bir moral sistemin varlığı bir yana karma yoga düşüncesinden kaynaklanan insani sorumluluklar daha belirgin olarak işlenmektedir. Fakat burada bir dilemma ortaya çıkmaktadır. Birinde kişi ya doğallığı ve yeteneklerini gerçekleştirme ülküsünü koyan birisi ötekinde "Tanrı'ya tutkulu bir şekilde adanmış bir bhakti" olacaktır. İlki yoga sutra düşüncesiyle

[1] Kendini toplamanın önemli ve nihai bir basamağı olduğu Yoga belirli aşamalardan oluşmaktadır. Bunlar sırasıyla şöyledir: "İçe dönüş veya kapanış" (pratyahara), "bir şeyde odaklanmak, konsantrasyon veya yoğunlaşma" (dharana), "meditasyon" (dhyana) ve son seviye "doğru veya bilinçli nihai konsantrasyon" (samadhi). Bu husus ok ve yay üzerinden şöyle anlatılır: Okun atılabilmesi için kiriş gerilir, Yay gergin bir durumdadır ve hedef alınır, ok yaydan çıkar ve nihayet nişan alınan hedefe yönel(til)ir (Bhagavadgita, 2001, s. 77).

belirginleşen birlik –"bütün varlıklarda kendisini ve bütün varlıkları kendisinde görebilmesi"– düşüncesinde imkân bulan aydınlanmada gerçekleştirilebilir. Ardından anılan ifadede ise, Tanrı'yla aşk (sevgi) aracılığıyla birleşme umudu ile hayata dâhil edilebilir (Vivekananda, 2012, ss. 139-142). Bunun yanı sıra Bhagavad Gita'yı ayrıcalıklı kılan yanı bu iki idealin dışında kendi başına eylemi yüceltmesidir. Maddi dünyaya bağlanmadan, kendimizi gerçekleştirmek veya geliştirmek için özveriyle yapılan hiçbir eylemin boşa gitmeyeceğine yönelik güçlü öneri kişileri bir amaç etrafında çaba göstermeye teşvik edebilir.

Yeri gelmişken Bhagavad Gita'da tartışılan ahlaki meselenin temel izleğinden bahsetmeliyiz. Buna göre öğretide kişiler kendi benlikleri, bilinçli tercihleri ile özgür seçimler yapmaktadırlar. Her ne kadar bir gelenek, bir moral sistem bulunmuş olsa da özne hiç kimsenin seçmediği veya daha önce denenmemiş bir yolu kendisi için uygun bulabilmektedir. Hint düşünce sisteminde doğal yeteneği (prakriti) doğrultusunda yapılan bu tercih kültürel değerlerin, ahlaki sistemin ve geleneklerin belirleniminin dışındadır. Kimi yorumculara göre bu seçiş belirgin ve dominant bir şekilde kötü ise, doğaya uygun olduğu için doğru olan ve vaat edilen yolu izlemenin öğütlemenin pek de bir yararı kalmayacaktır. Bu görüşe istinaden metinde bir eylemi kötülüğe iten nedenin ne olduğu ayrıca soruşturulmaktadır. Bu bağlamda temelde duyuları ve bunlar arasından sevgi veya nefretin ciddi yanlışa yöneltebileceğine işaret edilmiştir. Bu duyguların etkisine kapılmış kimselerin kendi düşmanlarıyla birlikte işe koyulduğuna ve bilincin bu şekilde bulanıklaşacağına vurgu yapılmıştır. Bunun için düşmanlarını tanımak ve hükmün altına alman gereklidir bu öğretiye göre. Arcuna'nın da iyi niyetle soruşturmuş olduğu gibi üstün bir ruhla bezenmiş olan bir kimse istemeyerek nasıl günah işleyebilir, hatalı bir karar alabilir? Maddi dünyaya ihtirasla bağlanan kimselerin Tanrı aşkına meyilli olan doğaları maddi aşka saplanır ve bu er ya da geç öfkeye sebep olur. Eğer bu öfke bilgisizlikle daha da alçaltılırsa kötülüklere, kişinin ve toplumun felaketine neden olurken çeşitli davranışlarla erdemlerle buluşturulabilirse olumlu bir yönde kullanılabilir. Başka deyişle bilinçli bir yönelim ve tanrısal ufukla birleştirilmiş bir eylem nihayetinde iyi olarak görülmelidir bu inanışa göre. Bu husus özünde iki kritik durumla ilişkili tartışılabilir. İlki Hintli bilgelerin "ego"nun farkına varmaları ve bunun yönelimleriyle mücadele etmeye çalışmalarıdır. Maddi dünyaya, cinselliğe, hırs ve öfkelerle dolup taşan egonun kendisini yüceltmesi, bunlarla teskin olamayacağının fark edilmesi ve egonun ötesinde Brahman denilen birliğin fark edilmesi gibi bir seri mekanizma olağanüstü bir şekilde anlatılmış görünmektedir.

İnsanın varoluşsal ve özüne uygun ilkeleriyle ilgilenen metin ahlaki çıkmazın tam ortasındaki Arcuna'ya bir karara varması sırasında yardım edilmekle birlikte sorumluluğunu üstlenebilme ve yaşam mücadelesine atılabilmek ve üstesinden gelebilmek için cesaretlendirilmektedir. Ayrıca doğru yaşayış olarak ifade edilen şey güçlü bir gelenek, belirli bir pratik ve öyküsel birlik denilen erdemlerin yaratıldığı, yeşertildiği ve öğretildiği koca bir ethosun zengin zemini üzerine yükselmektedir. Bu nedenle metinde evrenselleştirilebilecek moral iddialar olsa da kültürel bir doğru yaşayış ilkeleri anlatılmaktadır. Değinilmesi gereken başka bir husus geleneksellik içerisinde acaba dini görevler kastedilmiş midir? Eski vedik geleneğinde dini ritüeller, kurban ve diğer bazı eylemler Hintli bir kimsenin vazgeçilmez görevlerindendir. BhagavadGita'da bu hususa da işaret edilmiştir ama daha yoğun vurgu toplumsal rol ve sınıflar üzerinden yapılmaktadır. Destanın ana mesajı da burada gizlidir: Kendi özel işlerinle meşgul olurken bile öz yararını geri planda görebilmek. Eylemler ve asıl olarak erdemler birer araçtan çok hedeflerdir. Eylemin sonuçlarından öte erdemlerin kendisi için istenildiği özellikle belirtilmelidir. Bu görüş Sokrates'le birlikte anılan erdem ahlakının özüyle koşutluk göstermektedir. Bugün Arcuna'ya verilen bu öğüt değer yitirmek bir yana daha önemli hale gelmiştir. Özgürlük ve hakların öne çıkarıldığı ve görevlerin unutulmaya yüz tuttuğu çağdaş dünyada gerçekten de bu söylemlerin yine önerilebilecek olması metnin büyüklüğünün önemli bir göstergesidir.

Arzu Etmek Üzerine Birkaç Değerlendirme

Hint kültürünün ve mitolojisinin karakteristiği ile Yunan kültür ve mitolojisinin karakteristiği birlikte düşünüldüğünde ölüm, ölüm sonrası yaşam, ruh ve beden ilişkisi üzerine yapılan açıklamalar çarpıcı bir biçimde yakınlıklar göstermektedir. Bu konuları Yunan mitlerinin çok bilinen kahramanlarından Antigone ve Sisyphos üzerinden anlatmayı daha uygun gördük. Ama konunun Hint kültürü ile benzerliği de gözden kaçırılmamalıdır. Bu bağlamda konuların rastgele seçilmediğini ayrıca belirtmek gerekir. Maddi dünyanın çekiciliği, bedenin işlevi, mahiyeti ve bunlarla ilintili olarak iyi yaşamın standartları onun arzu edilmesi üzerinden ele alınmak istenmiştir. "Arzularından kurtulan gerçeğe ulaşır" diyen Hint düşüncesinde bedenin işgal ettiği yer ile Yunan düşüncesinde bedenin cansız bile olsa hak ettiği saygının gösterilmesinin istenmesi tartışma açısından önemli görünmektedir. Ayrıca kavramların her iki dil oyunu içerisindeki mahiyeti ve işlevi nedir soruşturmayı hak etmektedir. Örneğin ruhun nasıl anlaşıldığı, neleri çağrıştırdığı, benzerlikleri ve farklılıkları tespit etmek açısından önemli görünmektedir. Mitolojik hikâyeler arasında yeri geldiğinde spesifik bu görüşlere de kısaca değinilecektir.

Sofokles'in pek çok disiplin için önemli olan bu metninde Antigone'nin, hükümdarlık konusunda savaşa varan bir çekişme yaşayan iki abisinin mücadelesinden başlayarak iki abisinin birlikte ölümü ve birisinin diğer kardeşine yabancılardan kurmuş olduğu bir ordu ile saldırması nedeniyle gömülmemesinin emredilmesine varan olaylar silsilesi ile karşı karşıya kalması anlatılır. Antigone'nin şehrin yönetimine getirilen dayısının buyruğunu görmezden gelerek abisini geleneklerine uygun bir şekilde defnetmeyi istemesi, ahlaki kaideler, evrensel adalet ve Tanrısal işleyiş açısından değerlendirmeyi hak eden kritik bir konuya temas etmektedir. Arcuna gibi Antigone'de kendisiyle birlikte tüm insanlığı kritik bir kararın eşiğine getirmektedir. Artık çeşitli değerler arasından hangisinin daha öncelikli olduğuna karar verecek ve gerekirse kınanma, cezalandırılma veya küçük görülme gibi sonuçlarına katlanacaktır. Bir kentin yasasının öneminin ve çiğnenememesi gerektiğinin en güzel örneğini Sokrates'in ölüme giden bilinçli tercihinde açıkça görülebilir. Kardeşiyle gizlice bir araya gelen ve abilerinin cesedini birlikte gömmeyi teklif eden *Antigone* ilkin ahlaki, dini ve politik değerler veya erdemler açısından şöyle bir değerlendirmede bulunur: "Kardeşim değil mi benim, senin kardeşin değil mi istesen de istemesen de? Yok, vefasız dedirtmem ben kendime."(Sofokles, 2002, s. 70). Anlaşılabileceği gibi abisine olan sevgisi, ona karşı olan vefa duygusu ve görece daha arka planda olsa da toplumun bu kararı nasıl karşılayacağına dair kaygısı Antigone'nin sarsılmaz kararının başlangıçta görülen nedenleridir. Belki de bu gerekçeler tek başına yeterli olmayacaktır ki Tanrısal yasanın bağlayıcılığının ve site yasalarına göre önceliğinin Antigone'nin cesaretini bir hayli körüklediği görülmektedir. Fakat Antigone açıkça dini argümanların önceliğine, kesintisizliğine ve üstünlüğüne işaret etmiş olsa da davranışı kahramancadır. Cesaretli ve bilge kadın buyruğun ezici ve otoriter gücünü karşılamak konusunda ayrıca atılgandır. Hatta yeni kral Kreon'la yüzleştiğinde emirden haberi olmasına rağmen bu eyleme neden kalkıştığını şu sözlerle açıklamaktadır: "Evet, öyle çünkü Zeus böyle bir yasa koymamış, ne de Adalet denen Tanrıça buyurmuş böyle bir şey insanlara. …Senin buyrultunun da bir ölümlüye Tanrıların başlangıçsız sonrasız yasalarına karşı gelme gücünü vereceğine inanmıyorum. Kâğıda geçmemiştir onlar dünden bugüne değişen emirler değil ne zamandan kaldıklarını kim söyleyebilir? Ne var ki yaşıyorlar, asıl bu yasaları çiğneyemem, bir ölümlüye boyun eğeyim derken Tanrıların kargışına uğramak istemem." (Sofokles, 2002, ss. 85-86).

Antigone yalnızca Sofokles'in etkileyici metni içerisinde kalamayacak kadar canlı, gösterişli ve rahatsız edicidir. Bu nedenle felsefe ve edebiyatın dışında pek çok disiplin bu anekdottan hareketle öğretiler öne sürmüşlerdir. Bir kere kahramanın bir kadın olması ayrıca soruşturulmuştur. Belirli bir moral dilemmanın, toplumsal veya politik bir ilke ile Tanrısal bir ilke arasındaki gerilimin anlatılmasının ötesinde

anlamlar çıkarılmıştır. Örneğin Lacan sözü geçen çıkarımlar veya bunlara eklenebilecek olan acıma ve korku duygularının trajik bir bağlamda yatıştırılması değildir. Burada düşünürü cezbeden şey arzusu tarafından harekete geçirilen Antigone'nin bizzat kendi yıkımına kadar olan cesaretli atılışıdır (Lacan, 1997, s. 247). Bir adım daha ileri geçerek Lacan, dilsel ifadelerin, simgeselliğin bedeni, toplumsal cinsiyeti veya rolleri belirlediği, değere layık bulduğu ya da değerden düşürdüğü göz önüne alındığında simgeselliğe dayalı düşüncenin altını oyduğunu ileri sürmektedir. Polyneikes'in canlı olmayan bedenine verilen değer burada var olmanın önemine şiddetle işaret eden simgesel dil oyununu yerle bir eder ve Polyneikes bu simgesel, otoriter dil bağlamının dışına itilir. Bahsi geçen hususta daha önemli olarak Antigone ne sitenin yasalarıyla ne toplumsal normlarla ne de abisinin eyleminin haklılığı ile ilgilenir. Bu ilgisizliği ve abisine yalnızca o olması bakımından verdiği değer başkaca simgesel dünyaların yapı söküme uğramasına neden olur. Ayrıca bunları yaparken kendi canı dâhil pek çok şeyi hiçe saymıştır. Bu simgesel ilişkide önemli bir yere sahip olan nesne konumunu ve işlevini yitirince ilişki berraklaşır. Bu doğrultuda Lacan da Antigone'nin arzusunu nesnesizliği nedeniyle saf bir arzu olarak değerlendirir ve onu bu yapısıyla tarih üstü bir bağlamda okur (Lacan, 1997, s. 279).

Grek kültür ve mitolojisini değil tüm insanlığı derinden ilgilendiren Antigone miti temel bir problemi hem felsefenin hem de sosyal bilimlerin gündemine bir daha ihmal edilemeyecek şekilde yerleştiren metinlerden biridir. İşte Yunan mitolojisinde ruh, beden ve ölüm; insani olmanın, bedene sahip bir canlılığın ve aşkın bir yapının söz konusu edildiği, birbiriyle ilişkili çeşitli öğelerin Tanrısal esin ve doğaüstü bir yapıyla anlatıldığı meseleler olarak görülmektedir. Fakat bu güçlü ele alışa rağmen mitostan logosa geçişte söylemin gücü kırılabilse de içeriğin derinliğinin atılamadığı görülmektedir. Bu kavramların Yunan felsefesinin kritik terimleri olacağına ayrıca işaret etmek gerekir. Bugün ruh sözcüğüne verilen anlamların da kaynağında olan bu kavram ailesinin nadiren aynı anlama gelecek şekilde ama onun ayrılan biricik yanlarına işaret etmek için tercih edildiği görülmektedir (Tylor, 1920, ss. 417-430). Bu kavramlar şunlardır: *eidos, psykhe, thymos ve phren*. Homeros'un metinlerinde canlı bedene de ölü bedene de atıflar bulunmaktadır (İlyada, i-3-5). Mutlaka canlı beden daha değerli gösterilmekle birlikte ölü beden de kıymetlidir ve Antigone örneğinde olduğu gibi insanların bir cesede de hem din hem de ahlak açısından görevleri bulunmaktadır. Örneğin anlatılanlara göre Truva Savaşı'nın önemli figürlerinden birisi olan Hektor, Akha'lı bir yiğitle tutuştuğu savaşın öncesinde ölürse eğer bedeninin yurduna geri verilmesini şart koşar. *Eidos* ise 'form' kavramına ve bazı yorumculara göre ise bedenin bir temsiline işaret etmektedir. Bedeni çeşitli ögeleriyle bir araya getiren Tanrılar esas bu unsuru ruh ile kaynaştırır ve göze hoş gelen o yapısını ortaya çıkarmaktadırlar. *Tyhomos* canlılık olarak anlaşılmakla birlikte iyilik, kötülük, acı, sevinç, üzüntü yahut atılganlık gibi duyguları karşılayan yürekle ilgili gösterilir. Homeros'un *thymos* ve *phren* sözcükleri de çoğu zaman yürek olarak çevrilir. İlk anlamı soluk ve nefes olan *psykhe*'ye ise hayat, hayat belirtisi ve tin gibi başka çeşitli karşılıklar verilmiştir (Odysseia, xi, ss. 601-602). Ardından terim bugün ruh denilince akla gelen pek çok anlamı kendisine katarak geniş bir anlam dünyasına ulaşmıştır. Açıkçası sosyal bilimlerin temel kavramlarının köklerinin yukarıda işaret edildiği gibi mitolojilere dayanmaktadır (Jaeger, 2011, s. 120; Peters, 2004, s. 323).

Yunan kültürünün ve ardından Batı geleneğinin önemli sözcükleri olan ve insanı anlamak bakımından ince ayrımları olan bu terim ailesi mitolojinin gelişim seyrinde de etkin olmuşlardır. Ölüm, canlılık ve beden, ruh ilişkisi mukayese edildiğinde mitler ister yaşarken isterse öldükten sonra olsun hep ölümsüzlüğü arayagelmiştir (Frazer, 2004, s. 121). Bugün bilim ve teknoloji bu yöndeki çabanın en güçlü aletleridir. Ama eski mitlerden beri bu olgu görülmektedir. Örneğin, Yunan trajik çağında ölümsüzlük arzusu ile hareket eden Sisyphos'tan da yeri gelmişken söz etmek gerekir. Tanrı Zeus tarafından kaçırılan Irmak Tanrısı, Asopus'un kızının kurtaranlara yardım etmesi ve yine bazı sırları ifşa etmesi nedeniyle cezalandırılan Sisyphos'un hikâyesinden ahlaki pek çok sonuç çıkarılabilir. Sisyphos bu cezadan

kurtulmak için çeşitli kurnazca hilelere başvurur ama nihayet Hermes onu cehenneme götürür ve bir kayayı yeniden aşağı yuvarlanacağını bilmesine rağmen her gün yukarı taşımasını emrederek büyük bir cezayla yüz yüze bırakır. Sisyphos'un hileye başvurması, verdiği sözü tutmaması ve Tanrısal buyruğa aykırı olarak ölümsüzlüğü araması belki de onu Camus'un ifadesi ile saçma olanla baş başa bırakmıştır. Nihayet saçma Sisyphos örneğinde olduğu gibi bir kabul ediştir. Özellikle modern insanların yaşantılarının tekdüzeliği anlatılırken Sisyphos'un yüzleşmek olduğu saçmalığa çok yakın olaylarla karşılaştığı söylenir ve sıklıkla bu metaforik anlatım tercih edilir (Camus, 1988, ss. 135-137).

Yukarıda anılan anekdottan mitlerde ölüm sonrası yaşayışın da nasıl olacağının hayal edildiği görülmektedir. Bu Hint düşüncesinde "karma" düşüncesiyle aşılmak istenmişti. Çünkü onlara göre "yaşam acılarla doluydu ve kalıcı bir şey yoktu" ve "reenkarnasyon inancı doğrultusunda ruh sürekli beden değiştirmekteydi". Bu nedenle karma uğursuz sayılmakla birlikte kurtuluşu aranılan bir hususdu (Kaya, 2017, s. 108). Bunun yanı sıra bedenin yitirilmesinin ardından ne iyiliklerin mükâfatsız ne de kötülüklerin cezasız bırakılmayacağına inanmaktaydılar. Yunan dünyasında da ise yalnızca mitolojilerde değil felsefede de ölüm ve sonrası merak konusu olmuştur. Söz gelimi Politeia (Devlet) adlı diyaloğunun büyük bir bölümünü adalet tartışmalarına ayırmış olan Platon, diyalogun onuncu bölümünde ise *Er miti* üzerinden adil sayılabilecek bir kimsenin hem yaşarken hem de yaşamını yitirdikten sonra nelerle karşılaşacağını veya bir mükâfat elde edip edemeyeceğini soruşturur. Yine haksız bir kimsenin nelerle karşılaşacağı veya bir ceza görüp görmeyeceği tartışılır. Er mitosu üzerinden kişilerin yaşamlarındaki tercihlerinin ne kadar önemli olduğu açıklanır. Kader denilen şeyin de aslında baştan beri belirli olmadığı tercihlerle bir kadere bağlanıldığı öğütlenir. Bireyler belirli yaşamları tercih ettiklerinde kaderlerinin nasıl bununla ilintili olarak tayin edilişi Er mitosu üzerinden şöyle anlatılır: "Yeniden ölümlü bir hayata doğacaksınız! Bir kader perisi seçmeyecek sizi, kader perinizi siz kendiniz seçeceksiniz. Herkes kendine düşen sırayla Kader'in kendini bağlayacağı hayatı seçecek. İyiliğe gelince, onun sahibi yoktur; kim iyiliğe ne kadar verirse, o kadar iyilikten payı olur. Herkes, seçtiği hayattan kendi sorumludur, Tanrı karışamaz buna" (Platon, 2008, 617e). Bu nedenle ölümsüzlüğün önemli bir ayağını kutlu ve ahlaklı bir yaşamın kendisinin oluşturduğunu söylemek gereklidir. İyilik, dürüstlük, sadakat, ölçülülük ve en başta bilgelik hem maddi dünya düşünüldüğünde mutlu yaşayışın hem de ölümün ardından karşılaşılacaklar için bir çeşit sihirli davranışlar örüntüsüdür (Platon, 2008, 614a-621c). Politik erdemler de olan bu eylemler kümesi Tanrısal esinin, kahramanca yaşayışın ve sonsuzluğun kilit kavramlarıdır. Fakat bunlar birer araç değildir mitolojilerde veya felsefede kendileri için istenilen insanın doğasına uygun niteliklerdir. Varoluşçu felsefenin de ifade ettiği gibi insanın temel kaygılarından biri ölümdür. Sokrates bu hususta özellikle çocukların eğitiminde Akhilleus'un "Hades'te kral olmaktansa yeryüzünde köle olmayı yeğlerim" sözünden hareketle mitolojilerin politik olanı düzenlemek bakımından olumsuz yanlarına da işaret etmiştir. Kaldı ki bu yazınlarda bahsi geçen gayrı ahlaki hikâyeler de sosyal yaşam için tehlikeli unsurlardır. Bu nedenle özellikle savaşlarda kahramanlık gösteren veya ölen kimselerin sonsuz mutluluğa kavuşacakları gibi mitler de icat edilmiştir. Fakat Platon yine de savaşçı bir kraldan öte filozof bir kralı daha değerli bulmuştur (Abramson, 2012, ss. 67-68). Çağdaş felsefede ise Batı geleneğini arzu politikası üzerinden değerlendiren Deleuze ve Guattari yalnızca arzu analizleriyle ilgilenmeyip buradan yeni bir devrimci politika felsefesinin imkânını konuşmak istemektedirler. Yine Foucault arzunun nasıl eylem alanına ve özellikle politik söyleme dâhil edilebileceği üzerine soruşturmalar da bulunmuştur (Foucault, 2000). Yukarıda isimleri anılan bu filozoflar özdeşlik mantığına ve hiyerarşik bir varlık ilişkisine göre dizayn edilmiş geleneksel görüşün aksine arzuların epistemik örüntüler içerisinde değerlendirilerek öznenin yersiz yurtsuzluğunu hareket noktası olarak görürler. Bu şekilde daha içkin ilişkilerin var olabileceği toplumsal bir mekân yaratmak isterler. Yalıtık ve soyut özneye yönelik ciddi bir kritik olarak

görülebilecek bu analizler toplumsal bilinç dışına işaret ederek arzu bağlamında toplumsal ilişkileri göçebe bir anlayış üzerinden yaratmayı amaçlamaktadır (Goodchild, 2005, ss. 15-19). Sonuç olarak, politik söylemin arzu yanılsaması bağlamında oluşturduğu mitlerin bireylerin bilinç dışını korku ve kurtuluş (sonsuzluk) ile şekillendirerek sürekliliğini sağlamaya önemli katkılar sunduğu söylenebilir.

Sonuç Yerine

Felsefenin hemen öncesinde yer alan anlatılar olarak mitlerin gerçekle ilgisinin olmayışı iddiası ve uydurma veya kurmaca olarak gösterilişi bu metinlerin tarih aşırı sesinin kısılmasına neden olmuştur. Özellikle logos olamayışları nedeniyle diğer bilgilerin üzerine inşa edileceği güvenilir ve sarsılmaz o zemini sağlayamayacağı kaygısı mitlerin diğer spesifik ve değerli işlevlerinin de yitmesine neden olmuştur. Fakat mitler bu ilk yargının ötesinde üst ve öte anlamlara sahiptirler. Belirli bir dil oyunu içerisinde üretilen bu yazınlar eğer uygun bir bağlamda yeniden ele alınabilirse felsefi olana da ilham verebilecek söylemlerle yüklüdür. Bu nedenle gerçekle olan doğrudan ilişkisini veya doğruluklarını tartışmak yerine bu gönderimlerine işaret etmek daha değerli görünmektedir. Ayrıca felsefe dışında halk kültürü, psikoloji, antropoloji, edebiyat ve tarih gibi disiplinler ve hatta modern insan için hatırı sayılır bir söylem gücü halen bulunmaktadır.

Daha özelde ise Hint düşüncesinin kimilerinin tartışmalı yorumuna göre 'logos olamayışı' ve burada kalmış olması böyle olsa bile bir handikaptan öte bir avantaja da işaret etmektedir. Batı düşüncesine göre salt rasyonel düzlemde ilerleyemeyişi, sezgisel yanı ve başka özgün değerlendirmeleri aslında onun hem merak ve cazibe merkezi olmasını hem de tek bir şeye indirgenemeyen insanın, evrenin ve varoluşun anlaşılmasında yeni olanaklar sunmasını sağlamaktadır. Arcuna ve daha pek çok kahraman nezdinde bilgelik, ermişlik, beden ve ruh, ölüm, sonluluk ve sonsuzluk etkileyici bir yorumla insanın seyrine açılmaktadır. Kaldı ki Yunan mitolojisi düşünüldüğünde bu husus ayrıca belirginleşmektedir. Bunun yanı sıra çalışma boyunca işaret edildiği gibi her iki gelenekte de soyut kavramları somutlaştırmak, aklın sınırlarını aşan durumlar hakkında ikna edici yorumlar geliştirmek adına mitler vazgeçilmez bir önceliğe sahiptir. Alegorilere, metaforlara, analojilere kapı aralayan bu zemin anlamlandırma arayışına bir soluk katmıştır ve bu etkinin süreceği de ortadadır. Örneğin Bhagavad Gita koca bir Hint kültürünün ethosunu toplayabilmiş, bugünlere taşıyabilmiş güçlü bir metindir. Hala canlı kalabilmesinin nedeni de biraz da yukarıda sayılan bu nitelikleridir. Ayrıca evren, din ve Tanrılar hakkında söyledikleri geçerliliklerini kısmen yitirmiş olsa da politik söylemleri bugün bile insanlığın krizinin yönetilmesinde kullanılabilecek argümanlardır. Nihayet gündelik hayattan başlayarak politikaya varan pek çok alanda mitos, logos kadar güçlü ve etkili olabilir. Sosyal ve politik işlevi, bir geleneğe işaret etmesi bakımından mitler hem yazın dünyasında hem de politik söylem içerisinde yer alabilmelidir. Cassirer gibi filozofların iddia ettiği gibi mitler mantık ve doğa ilkeleri içerisinde açıklanamasa da işlevsiz kılındığı o dar kalıplardan kurtarılmalıdır. Bu anlatılar daha evrensel ve genelleştirilebilir sembolik formlar ve hatta zihinsel yapıların ilksel öğeleri olmaları nedeniyle zihinsel bir gerçeklik ya da bir yaşam biçimi olarak değerlendirilmelidir. Böylece daha geniş ve zengin bir insani tecrübenin modern insana katkı verebileceği sosyo-politik bir mekânın imkânı belirir.

KAYNAKÇA

Abramson, J. (2012). *Minerva'nın Baykuşu, Batı 1siyasi Düşünce Tarihi* (İ. Yıldız, Çev.). Dipnot Yayınları.

Armstrong, K. (2005). *Mitlerin Kısa Tarihi* (D. Şendil, Çev.). Merkez Kitapçılık.

Bates, D. G. (2009). *21. Yüzyılda Kültürel Antropoloji: İnsanın Doğadaki Yeri* (S. Aydın vd., Çev.). Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Bhagavad-Gita. (2001). *Tanrının Soluğu* (Ö. C. Güngören, Çev.). Yol Yayınları.

Campbell, J. (2003). *Tanrının Maskeleri "Batı Mitolojisi"* (K. Emiroğlu, Çev.). İmge Kitabevi.

Camus, A. (1988). *Sisyphos Söyleni* (T. Yücel, Çev.). Adam Yayınları.
Eliade, M. (1994). *Ebedî Dönüş Mitosu* (Ü. Altuğ, Çev.). İmge Kitabevi.
Eliade, M. (2021). *Mitlerin Özellikleri* (S. Rifat, Çev.). Alfa Yayınları.
Erhat, A. (2012). *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
Erhat, A. (2015). *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
Foucault, M. (2000). Entelektüeller ve İktidar. *Entelektüelin Siyasi İşlevi* İçinde (I. Ergüden, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
Frazer, J. G. (2004). *Altın Dal I, Dinin Ve Folklorun Kökleri* (M. H. Doğan, Çev.). Payel Yayınları.
Goodchild, P. (2005). *Deleuze ve Guattari: Arzu Politikasına Giriş* (R. G. Öğdül, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
Hiriyana, M. (2011). *Hint Felsefesi Tarihi* (F. Aydın, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
Homeros. (1998*). Odysseia* (A. Erhat & A. Kadir, Çev.). Can Yayınları.
Homeros. (1999). *İlyada* (A. Erhat, Çev.). Can Yayınları.
Jaeger, W. (2011). *İlk Yunan Filozoflarında Tanrı Düşüncesi* (G. Ayas, Çev.). İthaki Yayınları.
Kaya K. (2017). *Buddhizm Sözlüğü*. Doğu Batı Yayınları.
Kraya, K. Ç. (1994). *Komisyon*. Çeboksarı.
Lacan, J. (1997). *The Seminar of Jacques Lacan: The Ethics of Psychoanalysis (Vol. Book VII)*. J. A. Miller (Ed.). (D. Porter, Trans.). W. W. Norton Company.
Pattanaik, D. (2016). *Hint Mitolojisine Giriş, Mit ve Mitya* (Ç. Erkan, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
Peters, F. E. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü* (H. Hünler, Çev.). Paradigma Yayıncılık.
Platon. (2008). *Devlet* (S. Eyüboğlu & A. A. Cimcoz, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
Reichenbach, H. (1993). Bilimsel Felsefenin Doğuşu (C. Yıldırım, Çev.). Remzi Kitabevi.
Sofokles. (2002). Antigone. *Eski Yunan Tragedyaları 1.* İçinde (G. Dilmen, Çev). Mitos - Boyut Tiyatro Yayınları.
Tylor, E. B. (1920). *Primitive Culture Vol 1*. Murray Edition, John Murray.
Vivekananda, S. (2012). *Bhakti Yoga* (H. Özateş, Çev.). Purnam Yayınları.

Hakem Değerlendirmesi: Dış Bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

EKOFEMİNİZMİN MİTOLOJİK TEMELLERİ: ANA/DOĞA/BEREKET TANRIÇALARI İLE KURULAN BAĞ

Mythological Foundations of Ecofeminism: The Binding with The Mother/Nature/Fertility Goddesses

Dicle ÖZCAN ELÇİ[•]

ÖZET

Ekofeminizm, 1970'li yılların başında, üçüncü dalga feminizmle açığa çıkmıştır. 1974'te feminist aktivist Françoise d'Eaubonne'un *"Feminizm ya da Ölüm"* adlı kitabında, Doğa/Dünya'nın sömürülmesi ile "kadın"ın sömürülmesi arasında bağ kurulurken; eril, ataerkil ve kapitalist kalkınmacı anlayışın bu sömürünün "mimarı" olduğuna dikkat çekilmektedir. Ekofeminizmin öte yandan, Antik Yunan'dan başlayıp, Descartes tarafından kartezyen düalizm olarak kavramsallaştırılan akıl/beden, kültür/doğa, kadın/erkek ikiliğine meydan okumaktadır. Bilim, tarih ve kültürün erilliğine dikkat çeken bu ideoloji, özellikle Sanayi Devrimi ile açığa çıkan sınırsız büyüme arzusu, modernleşme/kalkınma/ilerleme mottolarının erkek egemen dünyanın doymak bilmez hırslarına yol açarak küresel bir doğa tahribatına dönüştüğüne dikkat çekmektedir. Ekofeminizm buna Doğa ile özdeş biçimde sömürülen kadın kimliği ve bedeninin öncülüğünde, ekofeminist bir dünya görüşü ile karşı durmaktadır. Ekofeminizmin literatürde -tıpkı bir bütün olarak feminizmde olduğu gibi- kültürel, sosyal, sosyalist ve radikal olmak üzere farklı kavramsallaştırmaları mevcuttur. Bu çalışmanın konusu, bu farklılaşmadan bağımsız olarak ancak özelde de kültürel ekofeminizmin temel argümanları ile mitolojik söylemdeki Ana Tanrıça, Doğa/Yeryüzü Tanrıçası ve Bereket Tanrıçası imgeleri ile kurulan bağlar, ekofeminizmin kadını doğa ile özdeşleştirme girişiminde Antik söylemlerde yer alan Tanrıça imgelerine verdiği referanslardır. Nitekim, kadının doğa ile özdeşleştirilmesinin en kadim görünümlerinden biri olarak karşımıza çıkan mitolojik tasvirler, ekofeminizm için de güçlü dayanaklar olabilmiştir. Böylece bu çalışmanın amacı, günümüzün en önemli kadın hareketlerinden biri olan ekofeminizmin, mitolojik anlatılardaki Ana Tanrıça, Doğa/Yeryüzü Tanrıçası ve Bereket Tanrıçası gibi dişil/kadınsı imgelerle bağını saptamak; ekofeminizmin kavramsallaşma aşamasında mitolojik öğelerle kurduğu ilişkiyi anlamlandırmaktır. Bunu yaparken kullanılan metodolojik araçlar, ilgili alanda yapılan literatür taraması ve bunlardan açığa çıkan kavramsal ilişkilendirme ve analizlerdir.

Anahtar Kelimeler: Ekofeminizm, Mitoloji, Ana Tanrıça, Doğa Tanrıçası, Bereket Tanrıçası.

ABSTRACT

Ecofeminism, in the early 1970s, III. The wave emerged with Feminism. In 1974, feminist activist Françoise d'Eaubonne's book "*Feminism or Death*" established a connection between the exploitation of Nature/Earth and the exploitation of "women"; It is pointed out that the masculine, patriarchal and capitalist developmental understanding is the "architect" of this exploitation. On the other hand, ecofeminism challenges the duality of mind/body, culture/nature, woman/man, which started from Ancient Greece and was conceptualized by Descartes as cartesian dualism. This ideology, which draws attention to the masculinity of science, history, culture, draws attention to the fact that the desire for unlimited growth, especially with the Industrial Revolution, and the mottos of modernization/development/progress have turned into a global destruction of nature by causing the insatiable ambitions of the male-dominated world. Ecofeminism opposes this with an ecofeminist worldview, led by the female identity and body that is exploited identically with Nature. There are different conceptualizations of ecofeminism in the literature - just as in feminism as a whole - cultural, social, socialist and radical. The subject of this study is independent from this differentiation, but in particular, the basic arguments of cultural ecofeminism and the bonds established with the images of the Mother Goddess, Nature/Earth Goddess and Fertility Goddess in mythological discourse, and the references that ecofeminism gives to the Goddess images in ancient discourses in its attempt to identify women with nature. As a matter of fact, mythological depictions, which appear as one of the most ancient manifestations of women's identification with nature, have also been strong foundations for ecofeminism. Thus, the aim of this study is to determine the relationship of ecofeminism, one of the most important women's movements, with feminine/feminine images in mythological narratives such as Mother Goddess, Nature/Earth Goddess, Fertility Goddess; It is to make sense of the relationship that ecofeminism establishes with mythological elements at the conceptualization stage. The methodological tools used in doing this are the literature review in the relevant field and the conceptual associations and analyzes that emerge from them.

Keywords: Ecofeminism, Mythology, Mother Goddess, Nature Goddess, Fertility Goddess.

[•] Dr. Öğr. Üyesi, Şırnak Üniversitesi, dicleozcan88@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0493-4428.

Elçi Özcan, D. (2023). "Ekofeminizmin Mitolojik Temelleri: Ana/Doğa/Bereket Tanriçalari İle Kurulan Bağ", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 84-94.

Giriş

Ekofeminizm Sanayi Devrimi ile açığa çıkan sınırsız büyüme arzusu, eril, ataerkil ve kapitalist kalkınmacı anlayışın bir sonucu olarak, dünya için alarm çanları çaldığına dikkat çekmektedir. Söz konusu alarm, dünyanın sınırlı kaynaklarının sınırsızca ve sorumsuzca kullanılması ile açığa çıkan doğa tahribatı, iklim değişikliği, sosyal eşitsizlikleri işaret etmektedir. Modernleşme/kalkınma/ilerleme mottolarının erkek egemen dünyanın doymak bilmez hırslarına yol açarak küresel bir doğa tahribatına dönüştüğüne vurgu yapılmaktadır. Yeni toplumsal hareketlerden feminizm ile ekolojik/çevre hareketlerinin sentezi olan ekofeminizm, şu günlerde adına iklim krizi dediğimiz olgu ile kadının ataerkil cinsiyet ideolojisi ile tahakküm altına alınması arasında benzerlikler kurmaktadır.

Ekofeminizm alternatif bir dünya tahayyülü olarak kurgusunu eril bilim, sanat, kültür ve tarihin ihmal ettiği Öteki cins olan kadın üzerinden inşa etmektedir. Uzak bir geçmişten getirilen dişil/anaerkil çağ vurgusuyla, kadın ve doğa üzerindeki eril tahakkümün kadının doğurganlığı, besleyiciliği ve koruyuculuğu gibi kadınsı özelliklerinin daha barışçıl ve yaşanılır bir gelecek ve dünya için belirleyici olduğu savunulmaktadır. Bu bağlamda kadının dişil yanının "tanrıça tinselliği" ile birleştirilerek potansiyel bir kurtarıcı güce dönüşmesi beklenmektedir.

1970'li yıllarda feminizme kazandırılan yeni bir soluk olarak ekofeminizm, yalnızca akademik bir araştırma alanı değil, aynı zamanda bir siyaset yapma yolu olarak tanımlanmaktadır (Shiva & Mies, 1993'ten akt. Toksoy, 2021, s. 101). Başka bir deyişle ekofeminizm hem bir akademik çabanın hem de politik-ideolojik bir zeminin ürünü olarak değerlendirilebilir. Ekofeminizme dair akademik çalışmaların en bilinenlerinin başında 1975'te yazılan R.R. Ruether'ın *New Woman New Earth*; 1978'de yazılan S. Griffin'ın *Women and Nature*; 1980'de yazılan C. Merchant'ın *The Death of Nature* isimli çalışmalarıdır (Mellor, 1993). Öte yandan Türkçe'ye kazandırılan eserlerden olan M. Mellor'un (1993) *Sınırları Yıkmak: Yeşil Bir Sosyalizme Doğru;* V. Plumwood'un (2004) *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*; V. Shiva'nın (2015) *İnadına Canlı: Kadınlar, Ekoloji ve Hayatta Kalma* ve son olarak V. Shiva ve M. Mies'in (2018) *Ekofeminizm* isimli kitapları da ekofeminizm külliyatının önemli eserlerindendir.

Feminizmin üçüncü dalga yansıması olan ekofeminizm, Türkiye'de 1990'li yıllarda ilgi çekmeye başlamıştır. Akademik bir ilgi alanı olarak ekofeminizmle ilgili yapılan çalışmalar, çoğunlukla kavramın tarihsel-kuramsal temellerine odaklanan betimleyici/tanımlayıcı (Avcil, 2021; Berktay, 1996; Karadağ Ağkurt, E. T. 2023; Özdemir & Aydemir, 2019; Tamkoç, 1996) ve kavramın ataerkillikle ve kadının doğa ile bağlantısını ortaya koyan derleme çalışmalarıdır (Beklan Çetin, 2005; Gezgin, 2017; Yılmaz Arslantürk, 2018; Topgül, 2012; Türk, 2017). Bu çalışmada da ekofeminizmin Türkçe'ye kazandırılmış ve Türkçe yazılan literatüründen yola çıkarak kavramın mitolojik öğelerle kurduğu bağlar görünür kılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın önemi, kavramın mitolojik vurgularına odaklanan ve bu durumu bir araştırma nesnesi olarak ele alan ilk çalışma olmasıdır.

Bu bağlamda bu çalışmanın konusu, kültürel ekofeminizmin temel argümanları ile mitolojik söylemdeki Ana Tanrıça, Doğa/Yeryüzü Tanrıçası ve Bereket Tanrıçası imgeleri ile kurulan bağlar, ekofeminizmin kadını doğa ile özdeşleştirme girişiminde antik söylemlerde yer alan Tanrıça imgelerine verdiği referanslardır. Nitekim, kadının doğa ile özdeşleştirilmesinin en kadim görünümlerinden biri olarak karşımıza çıkan mitolojik tasvirler, ekofeminizm için de güçlü dayanaklar olabilmiştir. Böylece bu çalışmanın amacı, günümüzün en önemli kadın hareketlerinden biri olan ekofeminizmin, mitolojik anlatılardaki Ana Tanrıça, Doğa/Yeryüzü Tanrıçası ve Bereket Tanrıçası gibi dişil/kadınsı imgelerle bağını saptamak; ekofeminizmin kavramsallaşma aşamasında mitolojik öğelerle kurduğu ilişkiyi anlamlandırmaktır. Bunu yaparken kullanılan metodolojik araçlar,

ilgili alanda yapılan literatür taraması ve bunlardan açığa çıkan kavramsal ilişkilendirme ve analizlerdir.

Ekofeminizmin Ortaya Çıkışı

1970'li yıllarda üçüncü dalga feminist hareketler kapsamında ekofeminizmin hem ideolojik/politik bir duruş hem de etkin bir aktivizmle ortaya çıktığı bilinmektedir. 1970'ler "yeni toplumsal hareketler"in etkisiyle değişmek-dönüşmek zorunda kalan bir dünyaya tanıklık etmektedir. Zira Tilly yeni toplumsal hareketleri feministler, eşcinseller, yerli halklar ve çevrecilerin etkisiyle kapsamını genişleten, yeni anahtar kavramını "kimlik" olarak belirleyen bir süreç biçiminde tanımlamaktadır (2008, s. 117). Ekofeminizmi ete kemiğe büründüren iki kavramdan birinin feminizm, diğerinin çevre/doğa olması bu anlamda tesadüf değildir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası doğanın sömürülmesi ve ekolojik tahribatın toplumsal cinsiyet eksenli bir okumayla "kadınlar" için nasıl dezavantajlı bir sürece tekabül ettiğine dikkat çeken kadın özneli çevreci-ekolojik hareketler açığa çıkmıştır (Yılmaz Arslantürk, 2018, s. 314). Dolayısıyla Ekofeminist Hareket'in *"bir değer sistemi, bir toplumsal hareket ve bir eylem olarak"* (Gezgin, 2017, s. 402), üçüncü dalga feminizmin farklı bir tezahürü olarak karşımıza çıktığını söylemek mümkündür.

Ekolojik hareketler ile feminizmin birleştiği ana argümanın "tahakküm" olduğunu söylemek mümkündür. *Ekoloji,* insanın doğa üzerindeki tahakkümünün, insanın insan üzerindeki tahakkümünden kaynaklandığını iddia ederken; *feminizm,* insanın insan üzerindeki hakimiyetinin erkeğin kadın üzerindeki hakimiyetinden doğduğunu savunmaktadır (Bookchin, 2013, s. 31). Bu bağlamda yeni toplumsal hareketlerin de birleştiği ortak nokta olan "tahakküme direnmek" bu iki hak temelli hareketi birleştirmiş ve "*ekofeminizm*" ortaya çıkmıştır.

Ekofeminizmin 1974'te feminist aktivist Françoise d'Eaubonne tarafından yazılan *"Feminizm ya da Ölüm"* adlı kitap ile literatürde yer almaya başladığı bilinmektedir (Donovan, 2015, s. 396). Türkiye'de buna dair alan yazının ilk örneklerinden birini teşkil eden Berktay'a göre ekofeminizm, sosyalist ve kültürel feminizmin argümanlarını kullanarak yeni bir senteze ulaşmayı hedeflemiştir (1996, s. 75).

Ekofeminizmin Düşünsel Dayanakları ve Düalizm Sorunsalı

Berktay (1996, s. 73), ekofeminizmin felsefesini *"hepimizi öldürmekte olan bir sisteme eşit bir biçimde katılmanın ne anlamı var?"* sorusuna cevap arama çabasıyla özetlemiştir. Nitekim burada hem egemen-eşitlikçi feminist anlayış, hem de patlak veren ekolojik krize bir eleştiri söz konusudur. Eşitlik çabaları feminizmin gündemini yoğun olarak meşgul ederken, uğruna savaşılan/mücadele edilen "daha eşit bir yaşamın" mekânı olacak olan dünya, hızla yaşanılası bir gezegen olmaktan uzaklaşmaktadır. Berktay'ın eleştirisi bu noktada dikkat çekicidir. Eğer "mekânın" kendisi bir harabe olacaksa, o harabede daha iyi yaşamı arzu etmenin ne anlamı olacaktır? Ekofeminizm, tam da bu noktada, bu soruya verilen bir "cevap" olarak kuramsallaştırılmıştır. Dolayısıyla Ekofeminizm en başta içinde yaşadığımız gezegeni *Dünya Annemiz, Büyükanne Dünya* (Allen, 1990'dan akt. Beklan Çetin, 2005, s. 64) olarak gören bir anlayışla "kurtarmayı" öncelemektedir.

Ekofeminizmin önemli bir diğer düşünsel dayanağı "kadın-doğa" özdeşliğidir. Donovan, ekofeminizmin temel argümanını kadın ve doğa arasında kurduğu olumlu özdeşleşime ve kültürel feminizmin dayandığı "*tanrıça tinselliği*" hareketine dayandırarak oluşturduğunu ifade etmektedir (2015, s. 397). Ekofeminizmin farklı bir yorumlaması olarak değerlendirilen kültürel ekofeminizm, doğum/ölüm/yaşam/tinsellik gibi yaşamsal süreçler ile yeryüzü, gökyüzü, toprak, hayvanlar ve bitkileri bağlı olduğumuz bir bütünün, başka bir deyişle "doğa"nın birer parçası olarak yorumlamaktadırlar. Bu durumda kadınların kendilerine özgü şefkat, fedakârlık, şiddet karşıtlığı, dayanışma, duygusallık, tinselliğe önem verme ve yaşam üretme kapasiteleri ataerkil ideoloji tarafından doğaya benzetilerek hem kadın hem de doğa tahakküm altına alınmıştır (Beklan Çetin, 2005, s. 64). *"Doğanın*

cinsiyetlendirilmesi" olarak tanımlanabilecek bu durum, kadının da tıpkı doğa gibi keşfedilmesi, mücadele edilmesi ve denetim altına alınması gereken, pasif bir içerikle imlenmesine yol açmaktadır. Ekofeministler tam da bu noktada kendi aralarında bir konsensusa varmaktan uzaktır. Kadın-doğa ilişkisi ya da özdeşliği her ne kadar ekofeminizmin temel argümanlarından biri olarak değerlendirilse de, esasında buna dair radikal-sosyal ekofeministler ile kültürel ekofeministler arasında görüş ayrılığı mevcuttur. Nitekim radikal ve sosyal ekofeministler kadın-doğa özdeşliğine, kadının düalist anlayışa göre doğaya indirgenmesine olumsuz bir değer atfederken; kültürel feministler kadınların hamilelik, doğum, emzirme gibi bedensel süreçleri ve annelik gibi cinsiyet rolleriyle besleyicilik/koruyuculuk özellikleri bağlamında kadın ve doğayı birbirine yakınlaştırmaktadırlar (Avcil, 2021, s. 941-942). Feministler tarafından "özcülük" ile suçlanan bu görüşe göre kadının bedensel formasyonu onun için bir dezavantaj olarak görülmek yerine, tam tersine değerli kılınarak ve sahiplenilerek bir avantaja döndürülmeli ve kadın bedeninin doğaya yakınlığı kabul edilmelidir (Çebi & Baş, 2020, s. 1625). Başka bir deyişle, kültürel ekofeministler doğa ile kadın arasında özdeşlik kurarken, radikal feministler kadın ve doğanın "tahakkümü/baskısı/ezilmesi" arasında benzerlikler kurmakta; her ikisinin de talancı eril zihniyet tarafından zapturapt altına alındığına dikkat çekmektedir.

Başka bir düşünsel dayanak, düşünce tarihinin önemli bir yapı taşı olan düalizm sorunsalı ekseninde ekofeminist bağlamda yapılan tartışmalardır. Berktay, ekolojik krizin beden-akıl ikilemine dayanan ve erkeği akılla, kadını doğa ile ilişkilendiren düalist yaklaşımdan kaynaklandığını iddia etmektedir (1996, s.73). Shiva da benzer yaklaşımla ekolojik krizde doğaya karşı şiddet ile kadına karşı şiddetin kökeninde "dişil ilke"nin tabi kılınması olduğu sonucuna varmıştır (2015, s. 43). Dolayısıyla doğa ve kadının topyekün kurtuluşu için mücadele edilmesi gereken bir "eril tahakküm" söz konusudur. Bourdieu, "*eril tahakküm*"den söz ederken, kavram hakkında konuşmaya ya da kavramı eleştirmeye başladığımızda bile bu düzenin bize dayattığı ve farkında olmadan içselleştirdiğimiz düşünme biçimlerine karşı daha en baştan bizleri uyarmaktadır (2014, s. 17). Zira içinde yaşadığımız toplumsal düzen neredeyse eril düzen ile özdeşleşmiş olup, gündelik yaşam bu düzenin devamlılığının en etkili araçlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bu dönüşüm sanıldığı kadar kolay olmayacaktır.

Düalizm, en basit haliyle "temelinde radikal bir biçimde iki ayrı kavram ya da ilkenin bulunduğu teori" (Mautner, 2005'ten akt. Türk, 2017, s. 382) olarak tanımlanabilir. Modern felsefenin kurucularından Descartes'in en önemli kavramlarından biri olan *kartezyen düalizm* ise zihnin bedenden ayrılığı ve zihinsel tözün maddi tözden ayrı, farklı olması şeklinde tanımlamaktadır (akt. Altuner, 2013, s. 58). Zihnin [aklın] bedenden ayrı varlık sürdürmesinden öte, her ikisinin nitelik olarak birbirinden ayrı olması ve zihnin düşünceye, bedenin ise uzama [mekâna] karşılık gelmesidir.

Descartes'in *zihin-beden ayrımı* ile başlayan *Aydınlanmacı-Kartezyen Düalizm* anlayışı, modern dünyayı akıl/beden, ruh/beden, ten/tin, madde/bilinç, gibi dikotomiler/karşıtlıklar üzerinden ikiye ayırmıştır. Karşıtlıklar üzerinden üretilen ikiliklere dayalı düalist-dikotomik yaklaşımda, ayrımlanan öğelerin biri daima üstün, diğeri de daima aşağı konumda yer almaktadır. Genel anlamıyla bakıldığında söz konusu karşıtlıklarda akıl-ruh-zihin-tin-bilinç gibi kavramların üstün ve olumluya; beden ve madde gibi kavramların da aşağı ve olumsuza karşılık geldiğini söylemek mümkündür.

Düalist yaklaşım "modern dünya"yı tanımlamak ve kategorilemek üzere erkek/kadın, kültür/doğa, batı/doğu gibi "kullanışlı" ikilikler oluşturmaya devam etmektedir. Lyold, "*Erkek Akıl"* adlı çalışmasında, bunlardan biri olarak kadın/erkek dikotomisine odaklanmaktadır. Ona göre, felsefe tarihini şekillendiren "erkeklerin" dikkat çektiği "rasyonel bilgi" fikri, kadınla eşleştirilen doğa güçlerinin aşılması olarak işlev görmekte; bu bağlamda, rasyonel bilginin ürünü olan kartezyen bakış açısına göre, kadınlık daima muğlak, belirsiz, edilgen ve düzensiz olana işaret

ederken, erkeklik bunun tam tersi olarak açık ve kesinliği, etkinlik, belirlenmişlik ve düzenliliğe atıfta bulunmaktadır (Lyold, 2015). Bu bağlamda akıl/beden ikiliğinde aklın "erkeksi/eril", bedenin ise "kadınsı/dişil" olarak kodlandığını söylemek mümkündür. Bu bakış açısı, aklı ve düşünmeyi kadın cinsinin yoksun olduğu ancak erkek cinsine özgü olduğunu düşündüğü bir dünyada bilimin, tarihin, kültürün, siyasetin ve toplumu oluşturan bütün diğer kurum ve oluşumların "erkek aklı" ile düzenlenmesi ve kadın cinsinin bu bağlamda fail/eyleyen konumda yer almaktan menedildiği sonucuna götürmektedir.

Benzer biçimde Shiva, modern bilimin atası olarak kabul edilen F. Bacon'un bilimsel yönteminin eril/dişil, zihin/madde, nesnel/öznel, rasyonel/duygusal gibi ikilikler oluştururken, erkeğin doğa, kadın ve Batılı olmayanlar üzerinde tahakküm kurmasına olanak tanıdığına dikkat çekmiş (2015, s. 57); bu yönüyle de modern bilimin cinsiyetçi olduğu açığa çıkmıştır (Gezgin, 2017, s. 401). Yine farklı düzlemlerdeki düalizmlere dikkat çeken bir başka ekofeminist Plumwood, ataerkil sistemde taban tabana karşıt görülen kültür/doğa, zihin/beden, özne/nesne, erkek/kadın gibi ikiliklerin esas amacının kadın ve doğayı eşitleyerek her ikisi üzerindeki denetim ve baskı mekanizmalarını sabitlemek olduğunu iddia etmektedir (2005, s. 34).

Sonuç olarak ekofeminizmin gezegeni kurtarmak olarak biçimlenen asıl hedefine varmak için, kadının doğa ile özdeş tutulmasının avantajları ve dezavantajlarını tartışmak, öte yandan düalist anlayış çerçevesinde ayrımlanan öğelerden daha zayıf, edilgen ve pasif olanla ilişkilendirilmeye itiraz etmek gibi felsefi dayanaklarının olduğunu söylemek mümkündür. Başka bir deyişle, ekofeministler doğa ve kadının birlikte itaatkarlaştırılarak çifte sömürüye maruz kaldığını tartışmakla beraber, bunun yıkıcı sonuçlarına da çözüm arayışındadırlar (Güzel, 2020, s. 68).

Farklı Yaklaşımlarda Ekofeminizmin Tezahürleri

Beklan Çetin (2005), ekofeminizmin savunduğu argümanlar bağlamında temel olarak iki farklı yaklaşımdan oluştuğunu, ancak bu zıt kutupları birleştiren yeni bir eğilimle birlikte üçüncü bir sentez yaklaşımın ortaya çıktığını iddia etmektedir. Ekofeminizmdeki *birinci ayrımın* kadınların biyolojik-psikolojik farklılıklarını yücelten dişil değerlere odaklandığı; *ikinci ayrımın* birincinin aksine kadın-doğa yakınlaşmasına mesafeli yaklaştığı; son olarak *üçüncü ayrımın* ise doğaya yakınlığı reddetmeden bu yakınlığın ataerkil kültüre dayalı maddi temellerine vurgu yaptığı söylenebilir (Beklan Çetin, 2005, s. 64-69).

Ekofeminizm özellikle kadın-doğa ilişkisi ve düalizm sorunsalı bağlamında savunduğu argümanlara göre farklı sınıflandırmalara gitmiştir. Tamkoç (1996, s. 78), Merchant'ın 1992'de yazdığı *Radikal Ekoloji* adlı kitabında ekofeminizmi liberal, kültürel, sosyal ve sosyalist ekofeminizm olmak üzere dörde ayırdığını ifade etmektedir. Buna göre, *liberal ekofeminizm* çevresel sorunları doğal kaynaklar ve kimyasal ilaçların doğru kullanılmamasına bağlayarak mevcut yasaların çevre lehine yeniden düzenlenmesi ile soruna çözüm aramaktadır. Kadın-erkek düalizmi konusunda ise doğa karşısında erkek-benmerkezciliği eleştirilerek, kadınlara doğal kaynakların yönetimi, yasa yapma, mühendislik gibi alanlarda daha fazla haklar tanındığında çevre sorunları karşısında "kurban" rolünden sıyrılıp bir "aktör" konumuna geçilebileceği iddia edilmektedir (Yılmaz Arslantürk, 2018, s. 317). Bu noktada liberal ekofeministlerin "kapitalist büyüme"nin kendisinden ziyade "yanlış uygulanış" biçimini eleştirdikleri söylenebilir.

Kültürel ekofeminizm ise kadın-doğa ilişkisini "doğum-ölüm-yaşam-tinsellik" gibi argümanları bir bütün olarak görme eğiliminde olup; tarihin anaerkil olduğu varsayılan dönemlerine referans vererek "tanrıça kültü" ile bağlar kurmakta, dünyayı ve doğayı dişil olarak kodlamaktadır (Beklan Çetin, 2005, s. 64-66). Kültürel ekofeministler kadının doğurganlığı, emzirmesi gibi doğal-bedensel süreçlerini doğanın besleyiciliği-koruyuculuğu-bereketi ile özdeşleştirerek bu benzerliği olumlamaktadır.

Radikal ekofeministler, modernist dünya görüşünün en önemli sacayaklarından olan düalizm/ikicilik anlayışının yarattığı dikotomilerden biri olan kadın/doğa-erkek/kültür özdeşleşmesinin kadın aleyhine oluşturduğu hiyerarşiye odaklanmaktadırlar. Radikaller, kültüralistlerin aksine kadın-doğa özdeşliğini eleştirmekte, kadının doğaya indirgenmesini kadın ve doğanın sömürülmesine yol açmak olarak değerlendirmektedir (Avcil, 2021, s. 941).

Sosyal/toplumsal ekofeminist anlayış, Bookchin'in toplumsal ekoloji kavramsallaştırmasını temel alarak insanın insan üzerindeki tahakkümü ile insanın doğa üzerindeki tahakküm arasında paralellikler kurmaktadır (Topgül, 2012, s. 78). Toplumsal yaşama yayılan hiyerarşik/kategorik bölünmeleri hedef alan bu anlayışa göre, hiyerarşik bölünmelerin yıkılması durumunda kadın ve doğanın özgürleşmesi de mümkün olacaktır (Özdemir & Aydemir, 2019, s. 271).

Ekofeminizmin başka bir yorumlaması olan *sosyalist ekofeminizmin* temel öncülleri, 1993 yılında Mellor tarafından yazılan *"Sınırları Yıkmak: Feminist Yeşil Bir Sosyalizme Doğru"* adlı kitapta yer almaktadır. Burada odaklanılan konular kapitalizm, sınıfsal ayrımlar ve kadın emeğinin sömürüsü olup; kapitalist ataerkil sistemde kadının gerek yeniden üretimde gerekse de kapitalist üretim sürecinde tıpkı "doğa" gibi doğal/temel zemin olarak görülmesi eleştirilmektedir (Yılmaz Arslantürk, 2018, s. 319).

Ekofeminist Hareketler

Ekofeminizme dayalı aktivizm hareketleri, kadın-doğa özdeşliği/ilişkisinin somut tezahürleri olarak değerlendirilebilir. Bu noktada özellikle kültürel ekofeministlerin doğa ile kurduğu olumlu bağların bir yansıması olarak, tarihsel süreçte ve günümüzde Dünyada ve Türkiye'de farklı ekofeminist toplumsal hareketlerin gerçekleştiğine şahit olunmaktadır.

Tarihsel süreçte kadının doğayı korumaya yönelik birçok eylemi olmakla birlikte, ekofeminizm tarihinde başarıya ulaşarak ses getiren küresel ve ulusal kaynaklı birtakım toplumsal hareketler mevcuttur. Bunlardan en bilineni, 1972-1978 yılları arasında Hindistan'da devam eden *Chipko Hareketi*'dir. Ağaçları ve ormanları kutsal sayan bir geleneğe dayanan bu anlayış sonucunda "ağaç tanrıçası"na dualar eden bir grup Hintli kadın, ağaçlara sarılarak kesilmesine ve satılmasına engel olmaya çalışmışlar ve nihayetinde başarılı olmuşlardır (Tamkoç, 1996, s. 83).

Bir diğer önemli ekofeminist oluşum, 1977'de Kenya Ulusal Kadın Birliği tarafından başlatılan "yeşil kuşak hareketi" sonucunda on yedi yılda yedi milyondan fazla ağaç dikilmesi ile sonuçlanmış; öte yandan yine bir kadın olan Metha Petker öncülüğünde 1992 yılında başlatılan *"Hindistan'ın Nehirleri"* olarak bilinen ekofeminist harekette nehirlerin halk ve zehirli atıklar aracılığıyla kirletilmesine karşı durulmuştur (Karadağ Ağkurt, E. T. 2023).

1980'li yıllarda Amerikalı ekofeminist Ynestra King tarafından başlatılan *"Kadınların Pentagon Harekâtı"*, radyoaktif maddelerin kadın ve çocuk sağlığını bozduğu iddiasıyla nükleer enerji karşıtlığı göstermişlerdir (Yılmaz Arslantürk, 2018, s. 316).

Kendilerini ekofeminist olarak tanımlamasalar da eylem biçimleri ve amaçlarının kavrama ideolojik yakınlığıyla "ekofeminist" olarak tanımlayabileceğimiz eylemler Türkiye'de de yaşanmaktadır. Bunlardan biri olarak, Nisan 1996'da Bodrum'un Kurudere köyündeki ormanlık alandan dolomit madeni çıkarılmasına orada ikamet eden köylülerin altı yıl boyunca pasif direniş göstermeleri örnek verilebilir (Tamkoç, 1996, s. 84). Benzer biçimde 2011 yılından bu yana Rize'nin çeşitli ilçelerindeki dereler üzerinde kurulması planlanan hidroelektrik santrallerine (HES) karşı verilen direnişlerde ve Sinop'un Gerze ilçesinde termik santral kurulmasına karşı yapılan eylemlerde de kadınlar ön saflarda yer almaktadır (Çebi & Baş, 2020, s. 1625). Günümüzde kadınların başlattığı ya da aktif rol aldığı birçok eylem ve direniş gerçekleşmeye devam etmektedir.

Ekofeminizmin Mitolojik Temelleri: Tanrıçalar ile Kurulan Bağ

Mitoloji, Türkçe'ye *söylencebilim* olarak çevrilmiş olup, bir toplumun ya da kültürün dünya görüşü, değerleri ve maneviyatı hakkında bilgiler içermektedir. Mitolojik kahramanlar tanrı, tanrıça ve olağanüstü güçlere sahip ölümlü ya da ölümsüz insanlar, sıra dışı hayvanlar, yaratıklar ve canlı ve cansız varlıklar olabilmektedir. Tanrı/Tanrıça ayrımı mitolojik örüntülerin bir cinsiyet temsilini yansıttığı anlamına gelmektedir. Nitekim Tanrıça sözcüğü açık bir biçimde "erkek olan" Tanrı'nın "dişi" haline vurgu yapmaktadır. Bu ayrımla "*theos*", kapsayıcı ve kuşatıcı olduğu için çoğunlukla erkek cinsini çağrıştıran bir anlama sahipken; "*thea*" tam olarak "dişi tanrı"yı ifade etmektedir (Duby & Pantel, 2005, s. 36).

Mitolojik anlatılar her ne kadar kültürden kültüre farklılıklar gösterse de, ortak vurgulardan biri anaerkil çağ ve Ana Tanrıça kültüdür (Özcan Elçi, 2018, s. 828). Benzer biçimde kültürel feministlerin de "altın çağ" adını verdikleri bir anaerkil dönem kabulleri mevcuttur (Donovan, 2015, s. 74). Anaerkil çağ anlatısına dayalı ütopik dünya görüşü, Gilman'ın 1911'de yazdığı "*Herland" (Kadınlar Ülkesi)* eserinde somutlaştırılmıştır.

Ana Tanrıça kültü ise, evrenin, doğanın, tarihin ve kültürün ilk yaratıcısının Ulu/Ana Tanrıça, Yeryüzü/Doğa/Tabiat/Bereket Tanrıçası gibi farklı isimlendirmelerle karşımıza çıkan "dişi tanrılar" olduğu inancına dayanmaktadır. *İçimizdeki Tanrıça* adlı çalışmada, tanrıça kültünün her şeyi kuşatan, insanların, hayvanların ve bitkilerin, yeryüzünün ve gökyüzünün, ölümün ve yeniden doğuşun anası olduğu; tanrıçanın aynı anda hem azizeye hem de fahişeye, ışığa ve karanlığa, çocuğa ve kocakarıya, savaşa ve barışa karşılık geldiği, hem baştan çıkarıcı hem de reddedici olduğu; ancak günümüzde yerini eril tek tanrılı dinlere bıraktığına dikkat çekilmektedir (Mascetti, 2000, ss. 8-9). *Ana Tanrıça* imgesi, Batı (Yunan) mitolojisi ve Doğu (Sümer, Babil, Mısır, Çin, Türk vd.) mitolojilerinde benzer içerikler fakat farklı adlandırmalarla mevcuttur. Yunan mitolojisinde Ana Tanrıça'lar, "doğurganlık" özelliği vurgulanarak, Toprak Ana metaforuyla da üretkenlik ve verimlilik gibi dişil öğelerle tasvir edilen Gaia, Rheia ve Demeter'dir. Doğu mitolojisinde de Tanrıçaların çoğunlukla bereket ve doğurganlıkla özdeşleştirildiği görülmektedir. Babillerin Bereket Tanrıçası İştar, Mısırlıların Ana Tanrıçası İsis, Türklerin Ak Ene'si, Friglerin Bereket Tanrıçası Kibele, Çinlilerin Ana Tanrıçası Nugua (Rosenberg, 2003) bunlardan bazılarıdır. Sonuç olarak da Ana Tanrıça kültleri "*yaşamı yaratan kimdir?* sorusuna "*Ana Tanrıça ve onun cisimleşmesi olan Kadın"* olarak yanıt verirler (Berktay, 2012, s. 47).

Ekofeminist düşüncenin mitoloji ile kurduğu bağ, esasında kültürel ekofeministlerin doğa-kadın özdeşliği ile yakından ilişkilidir. Başka bir deyişle, kültürel ekofeminist yaklaşım, olumladığı kadın ve doğa arasındaki benzerlik ilişkisini mitolojideki Tanrıça kültü ile somutlaştırmaktadır. Kadının toplumsal cinsiyet rolleri gereği annelik kimliği bağlamında doğurganlığı, besleyiciliği ve koruyuculuğunu, Ana Tanrıça, Doğa ve Bereket Tanrıçaları, Toprak Ana imgesi ile benzeştirmektedirler.

Tanrıça figürü, kültürel ekofeministler için bir rol-model niteliğindedir. Arkeolojik kazılarla keşfedilen tarih öncesi toplumlara ait "gebe kadın heykelciği" ve doğa tanrıçası kültürel ekofeministlerin ilham kaynağı olmuştur (Tamkoç, 1996, s. 81). Özellikle de Doğu mitolojilerinde kadının toprak, doğurganlık, bereket ile özdeşleştirilmesinin en somut kanıtlarından biri olarak karşımıza çıkan arkeolojik kazılar, Neolitik Dönem'den bu yana doğurganlığın kutsanmasını işaret eden ilk Ana Tanrıça heykellerini açığa çıkarmıştır (Aytar, 2013, s. 32). Bu figürlerde abartılmış büyüklükteki karın ve memeler kadının yeniden hayat verebilen yönü/doğurganlığı ve besleyiciliğine vurgu yapmaktadır. Temellerini 19. yüzyılın kültürel feministlerinin anaerkil çağ ve Tanrıça tapınmasına dayandıran kültürel ekofeminizme göre de antik çağlarda güçlü ve etkileyici olan pek çok tanrıça figürü mevcut olup, bu figürlerden yola çıkarak dişil egemen geçmiş kurgusu ya da ütopyalar geliştirilmiştir (Gross, 2006, s. 83).

Ekofeministlerin anahtar kavramlarından olan *"ekosistem"* kavramının özünü Karadağ Ağkurt (E. T. 2023), Anadolu'da *Kibele,* Antik Yunan'da *Gaia,* Amerikan yerli uygarlıklarında *İna,* Uzakdoğu'da *Ying-Yang* gibi "dişil" mitolojik öğelerle ilişkilendirmiştir. Ona göre, kadının erkek tahakkümü altında ezilmesine karşılık olarak ekofeministlerin "Tabiat Ana" imgesi ile kadının merhametli bir anne olan tabiata benzetilmesi kadınları yüceltme uğraşlarının sonucudur. Bu Tanrıçalar farklı kültürlerde Ana Tanrıça, Doğa Tanrıçası, Bereket Tanrıçası, Yeryüzü Tanrıçası gibi farklı adlandırmalarla fakat benzer içeriklerle tanımlanmaktadır. Yine Yılmaz Arslantürk'e göre de (2018, s. 318) kültürel ekofeminizmin kendini inşa ettiği ve saygı duyduğu dönem, kadınların hayatın meydana getiricileri olarak görüldüğü ve Toprak Ana metaforu ile özdeşleştirildiği tarih öncesi dönem olup; eril rasyonelliği dışlayıp yerine Ana Tanrıça mitleri ve ruhsallığı koymaktadır.

Yukarıdaki çıkarımların referans verdiği kaynaklar ekofeminist teorisyenlerin çalışmalarıdır. Bunlardan biri olarak Shiva, modernliğin insan ve doğa arasındaki pozitif ilişkiyi bozduğunu, oysa insan ile Toprak Ana arasındaki ezeli bağı insan geleceğinin teminatı olarak gördüğünü ifade etmektedir (2014, s. 27). Ayrıca 1993 yılında Mies ile yazdığı *Ekofeminizm* adlı kitabının yıllar sonraki 2014 baskısının önsözünde, kadınların ve doğanın maruz kaldığı baskı ve sömürüyü kastederken kullandığı *"hepimizin anası olan Toprak Ana'nın gaddarca öldürülmesi konusundaki tüm öfke ve eleştirilerimiz hala geçerli"* sözleriyle, aradan geçen yıllara rağmen temel argümanlarına sadık kalındığını ifade etmiştir (Toksoy, 2021, s. 102). Bu bağlamda ekofeminizmin ataerkil öncesi dönemin ortak-yaşamcı ilişkilerini, koruma, kollama, bakım sunma, sezgi, anlayış gibi duygular üzerinden kadın ve doğayı birleştiren *Doğa Ana* kültünü canlandırmak istediği söylenebilir (Yalçın, 2021, s. 160).

Kültürel ekofeministlerden olan Ruether'in 1992'de yazdığı *Gaia and God* adlı çalışmasında Hıristiyan geleneğinin yarattığı ekolojik krize çözüm olarak, doymak bilmez erkek tanrı yerine Gaia'ya dayanan yeni bir ekolojik-dini tinselliği içeren *Gaia tapınması* önerilmektedir (Beklan Çetin, 2005, s. 65). Bilindiği üzere Gaia Antik Yunan mitolojisinin yaratıcı tanrıçası ve bütün mitolojik soyun ilk başlatıcısıdır. Bu önerinin sebebi, ekofeministlerin ekolojik yıkımı kadını ve yeryüzünü yücelten anaerkil inanç biçimleri ve toplumsal düzenin yerini ataerkil inanış ve düzenin almasıyla ilişkilendirmesidir. Onlara göre günümüzün çağdaş toplumlarından daha adil, barışçıl ve ekolojik bilince sahip anaerkil dönemde bunları mümkün kılan her şeyin yaratıcısı bir Doğa Tanrıçası mevcuttur (Beklan Çetin, 2005, s. 64).

Kültürel feminizmin önemli temsilcilerinden olan Gilman'ın *Kadınlar Ülkesi* çalışmasında da ekofeminizmin mitolojik vurgularına rastlanabilir. Feminist edebi eserlerden biri olan bu çalışmada kadınların egemenliğinde barışçıl bir dünya ütopyası kurgulanmıştır. Kadınlar ülkesinde kadınlar erkekten bağımsız çocuk doğurmalarını *Ana Tanrıça*'ya borçludur; nitekim kadınların kadının çocuk doğurma yetisi erkeğin aracılığıyla değil Tanrıça tarafından kendilerine bahşedilen dişil bir güç olarak tanımlanmıştır (Çebi & Baş, 2020, s. 1632).

Türk mitolojisi üzerine yapılan başka bir çalışmada "ev" ve "çöp" kavramları ile Türk mitolojisinin yer-su inancını ve animist dünya görüşüne karşılık gelen Ana Tanrıçalar Umay ve Ak Ene figürleri arasında bağ kurulmuştur (Yalçın, 2021). Bu çalışmada gündelik kullanımlarının ötesinde ev bütün olarak yeryüzü, çöp de yeryüzünü tahribata uğratan her türlü atık olarak sembolize edilmiştir. Bu bağlamda, Türkiye'de doğanın kapitalist hırslara kurban edilmesine birçok yörede politik bir karşı duruş gösteren kadınların dünyayı evleri gibi gören Ana Tanrıça inancının kültüre sirayetiyle davrandıkları edilmektedir (Yalçın, 2021, ss. 165-166). Daha açık bir ifadeyle, kadınların doğaya karşı gösterdikleri duyarlılığının Türk kültüründeki anaerkil mitolojik karakterlerin oluşturduğu kültüre dayandığı iddia edilmektedir.

Doğa-kadın özdeşliği her ne kadar tarih öncesi dönemlerde kadını yüceltilmesinin temeli olsa da modern dünyada tam tersi biçimde kontrol ve baskı altına alınmasına dayanak oluşturmuştur (Tekin, 2001, s. 184). Kültürel ekofeministlerin aksine radikal ekofeministler tam da bunu savunmaktadır. Radikallerden olan M. Daly, *Gyn/Ecology* (1978) adlı kitabında, kadınların erkek egemen söylemi reddederek tamamen dişil bir içsel yolculuğa çıkarak; ancak bu yolculukta eril söylemin en güçlü dayanaklarından olan kadın-doğa özdeşliğini terk ederek "kurtuluşa" erebileceğini iddia etmektedir. Doğa ile benzerlikler kurmakta kullanışlı argümanlar olan Tanrıça ve Toprak Ana metaforlarının kadını da doğa gibi pasif, edilgen bir konuma indirgeyerek ve dahası kadını ve doğayı "ele geçirme, zapt etme" gibi kavramlarla "tecavüz" imasını güçlendirdiğine vurgu yapılmaktadır (Köküöz, 1989, s. 16).

Görüldüğü üzere, ekofeminizmin genel olarak, özellikle de kültürel yorumu kadının doğa ile pozitif ilişkilendirilmesine bağlı olarak inşa ettiği uzak bir anaerkil geçmiş kurgusu ve Tanrıça tinselliği mevcuttur. Bu kurgular ve bağlar her ne kadar bazı feministler tarafından kadın hareketini zayıflattığı gerekçesiyle eleştirilse de günümüzün yaşayan aktivist ekofeministleri bu argümanları savunmaya devam etmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada yeni toplumsal hareketlerden ekolojik/çevre hareketleri ile feminizmin üçüncü dalga yansımasını birleştiren ekofeminizmin, kuramını inşa ederken mitoloji ile kurduğu bağlara odaklanılmıştır. Nitekim bu çalışma ilgili alandaki literatür taramasına dayalı, kavramsal ve betimsel ilişkilendirmelerle açığa çıkmıştır. Konu bütünlüğünü sağlamak üzere öncelikle ekofeminizmin felsefesi ve düşünsel dayanakları, Ekofeminizmin farklı tezahürleri ve tarihsel süreçteki ekofeminist hareketlere değinilmiştir. Ardından da bu çalışmanın temel odağı olan Tanrıça kültü ve tinselliği ile kurulan bağlar, Ana/Doğa/Bereket Tanrıçaları üzerinden kurulan anaerkil çağ vurgusu görünür kılınmaya çalışılmıştır. Buna göre Ekofeminizmin temel felsefesinin kadınlar ile doğayı birlikte kurtaracak yeni bir eko-feminist model önerisine dayandığı söylenebilir.

Sonuç itibariyle, ekofeminizmin iki temel sorunsalı olduğu açığa çıkmıştır. Bunların ilki kadın-doğa özdeşliği, diğeri düalizm/ikilikler problemidir. ekofeminizmin farklı yorumlama biçimleri olan kültürel ekofeminizm ve radikal-sosyal ekofeminizm arasında kadın-doğa özdeşliği sorunsalı bağlamında görüş ayrılıkları mevcut olduğu açığa çıkmıştır. *Radikaller* kadın-doğa özdeşliğinin kadını ve doğayı ataerkil kapitalist büyümeci zihniyete peşkeş çekmenin önünü açtığını, kadın ve doğanın benzer biçimde erkek egemen kültür tarafından "fethedildiği" yönündeki argümanlarla kadını ve doğayı edilgen/pasif/zayıf kıldığını savunmaktadır. Dolayısıyla bu özdeşliğe olumsuz bir anlam atfetmektedir. Karşıt biçimde *kültüreller* ise, feminizmin başından bu yana küçümsediği ve mücadele etmeye çalıştığı dişil/kadınsı değerleri sahiplenerek kadının ve doğanın kurtuluşu için bir fırsata çevrilmesine çağrıda bulunmaktadır. Onlara göre, kadının doğaya benzemesi kadının zayıflığı ve edilgenliğine referans vermekten ziyade; buna zıt biçimde yaşamsal ve barışçıl süreçleri harekete geçirmeye dair açık bir davettir.

Modernist bilim, felsefe ve medeniyetin kurucu dayanaklarından biri olarak düalizm sorununa ise ekofeminizm farklı varyasyonlarından bağımsız bir bütün olarak karşı durmaktadır. Öyle ki, esasında nötr içeriklere sahip olan akıl, doğa, kültür, kadın, erkek, beden, Doğu, Batı gibi kavramların birbirlerini dışlayan ve ötekileştiren dikotomilere dönüştüğünü iddia ederken; kadın-doğa özdeşliğinin de erkek/akıl-kültür özdeşliğine karşıt olarak üretildiği ve kadın ile doğanın karşılaştırmanın zayıf halkası olarak yerini aldığına dikkat çekilmektedir. Nitekim dikotomilerden birinin diğeri üzerinde mutlak bir tahakküm mantığını sürekli kıldığını, dolayısıyla da kadın ile özdeşleştirilen doğa, beden, sezgi/duygu gibi kategorilerin de benzer biçimde erkek ile özdeşleştirilen akıl, kültür, zihin gibi diğer kategoriler tarafından "aşağı" görülmesi eleştirilmektedir.

Kadının doğa ile ilişkisine olumlu yaklaşan kültürel ekofeministlerin en önemli argümanları uzak bir geçmişte kadınların doğa ile bütünleşmiş, barışçıl ve bereketli bir anaerkil dönemi deneyimlemiş olmalarıdır. Bu dönem kadınların geçmişteki altın çağı, günümüzün kayıp cenneti ve geleceğin ütopyasıdır. Anaerkil çağlarda kadın bedeni doğurganlığı, koruyuculuğu ve besleyiciliği açısından tıpkı doğa gibi üretken ve kutsal olarak görülmekte; kadınların hakimiyetindeki yönetimler empati ve sezgiye dayalı barışçıl/antimilitarist değerlerle ilişkilendirilmektedir. Bu noktada tüm bunları sağlayan bir inanç-değer sistemi mevcut olup, bunun adı tanrıça tinselliğidir. Tüm bu masalsı düzeni mümkün kılan "kahramanlar" Ana-Ulu Tanrıça, Doğa/Yeryüzü ve Bereket Tanrıçalarıdır. Ekofeminizmde ister doğu ister batı mitolojisi olsun Ana Tanrıça kültü, kadının da tıpkı doğa gibi yaşam veren ve yaşamı sürdüren mucizevi, kutsal ve tinsel yönlerine vurgu yapmaktadır. Öyle ki, kültürel ekofeministler ataerkil kalkınmacı kapitalist ekonomik büyüme modelinin doğa üzerinde yarattığı tahribatın kurtuluş reçetesi olarak, kadın-doğa özdeşliğine feministlerce yüklenen olumsuz değerin Ana Tanrıça ışığında yeniden tanımlanmasıyla kadınlar öncülüğündeki bir ekolojik mücadeleyi önermektedir.

KAYNAKÇA

Altuner, İ. (2013). Kartezyen düalizm ve ruhun kavramsal değişimi. *Iğdır Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, 4, 55-67.

Avcil, C. (2021). *Ekofeminizmin düşünsel temelleri üzerine bir değerlendirme*. World Women Conference-II'de sunulan bildiri, Bakü Kızlar Üniversitesi, Azerbaycan. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/353211297_Ekofeminizmin_Dusunsel_Temelleri_Uzerine_Bir_Degerlendirme

Aytar, S. (2013). *Kadın ve doğa ilişkisinin 1970 sonrası sanata yansıması*. (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Beklan Çetin, O. (2005). Ekofeminizm: Kadın- doğa ilişkisi ve ataerkillik. *Sosyo Ekonomi,* 1, 61-76.

Berktay, F. (1996). Ekofeminizm ya da yüreğin iyimserliği. *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, S. 4, 73-76.

Berktay, F. (2012). *Tek tanrılı dinler karşısında kadın*. Metis.

Bookchin, M. (2013). *Ekolojik bir topluma doğru*. (A. Yılmaz, Çev.). Sümer Yayıncılık.

Bourdieu, P. (2014). *Eril tahakküm*. (B. Yılmaz, Çev.). Bağlam.

Çebi, E. & Baş, E. (2020). Ekofeminizm bağlamında Charlotte Perkins Gılman'ın kadınlar ülkesi eserinin incelenmesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi,* 13(32), 1621-1640.

Daly, M. (1978). *Gyn/ecology: The metaethics of radical feminism*. Beacon Press.

Donovan, J. (2014*). Feminist teori*. (A. Bora, Çev.), İletişim.

Duby, G., Perrot, M. & Schmitt Pantel, P. (2005). Kadınların tarihi 1: Ana tanrıçalardan hıristiyan azizelere, (A. Fethi, Çev.), Türkiye İş Bankası Yayınları.

Gezgin, E. (2017). Kadın ve doğa üzerindeki tahakküme alternatif bir bakış: Ekofeminizm üzerine bir değerlendirme. *Border Crossing*, 7, 2, 395-412.

Gross, R. (2006). Ataerki öncesi hipotezi: Bir değerlendirme. S. Marcos (Ed.), *Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet* içinde. Ütopya.

Güzel, E. (2020). Bir ekofeminist çığlık: "Çifte sömürü, sürdürülemezlik ve ekolojik kıyamet". *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 67-84.

Karadağ Ağkurt, G. *Doğa-kadın dayanışması: Ekofeminizm*. Erişim adresi: https://docplayer.biz.tr/40037487-Doga-kadin-dayanismasi-eko-feminizm.html (Erişim Tarihi: 9 Ocak 2023).

Köküöz, A. (1989). Çevrecilik, Anti-Nükleer Hareket ve Feminizm, *Kaktüs, 7,* 13-17.

Lloyd, G. (2015). *Erkek akıl: Batı felsefesinde "erkek" ve "kadın"* (M. Özcan, Çev.) Ayrıntı.

Mascetti, D. M. (2000). *İçimizdeki tanrıça: Kadınlığın mitolojisi*. Doğan Kitap.

Mellor, M. (1993) *Sınırları yıkmak: feminist yeşil bir sosyalizme doğru*. (O. Akınbay, Çev.). Ayrıntı.

Özcan Elçi, D. (2018). Batı ve doğu mitolojilerinde kadın imgesi: Tanrıçalar. *Atlas International Refereed Journal on Social Science,* 4(11), 826-840.

Özdemir, H. & Aydemir, D. (2019). Ekolojik yaklaşımlı feminizm/ekofeminizm üzerine genel bir değerlendirme: Kavramsal analizi, tarihsel süreci ve türleri. *Akdeniz Kadın Çalışmaları Dergisi*, 2, 261-276.

Plumwood, V. (2017). *Feminizm ve doğaya hükmetmek*. (B. Ertür, Çev.), Metis.

Rosenberg, D. (2003). *Dünya mitolojisi: Büyük destan ve söylenceler antolojisi.* İmge.
Shiva, V. & Mies, M. (2018). *Ekofeminizm.* (İ. U. Kelso, Çev.), Sinek Sekiz.
Tamkoç, G. (1996). Ekofeminizmin amaçları. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 4, 77– 84.
Tekin, A. (2001). *Ana Tanrıçanın Işığında Kadının Yeni Bilinci.* (Yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Anabilim Dalı, İstanbul.
Tilly, C. (2008). *Toplumsal hareketler.* (O. Düz, Çev.), Babil.
Toksoy, N. G. (2021). 'Dünyayı Yeniden Dokumak' Shiva ve Mies'den Ekofeminizm. *Fe Dergi,* 13, 101-106.
Topgül, S. (2012). Kadın ve doğa ilişkisi: Ekofeminizm. *Sosyoloji Dergisi,* 27: 71-83.
Türk, S. M. (2017). Ekofeminizm ve düalizm fikri. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 24, 377- 392.
Yalçın, O. (2021). Türk kültüründe ev ve çöp ilişkisi: Ekofeminist bir yaklaşım. *Milli Folklor,* 130, 156-167.
Yılmaz Arslantürk, A. (2018). Çevrenin siyasallaşmasında kadın ve doğanın dönüşümü: Ekofeminizm. *Social Science Development Journal,* 11(3), 312-324.

Hakem Değerlendirmesi: Dış Bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

GEÇ HİTİT SANATINDA MİTOLOJİK YARATIKLAR
Mythological Creatures of Neo Hittite Art

Bilcan GÖKCE*

ÖZET

Bu çalışmada bugüne kadar ele geçmiş arkeolojik veriler toplanarak Geç Hitit sanatında mitolojik yaratıklar yeniden değerlendirilmiştiir. Çalışmada mitolojik yaratıklar kendi içerisinde üslup özellikleri, çevre kültürler ile benzerlikleri, kökenleri, betimlendikleri yerler ve işlevleri açısından ele alınmıştır. Mitolojik yaratıklar Geç Hitit sanatında birçok figür ve motif ile birlikte sıklıkla orthostatlar ve nadiren de olsa mühür, at alınlığı ve fildişinden eserler üzerinde betimlenmiştir. Söz konusu eserlerde görülen mitolojik yaratıklar arasında grifon, sfenks, grifon-demon, boğa adam, khimaira, aslan başlı insan, akrep insan, pegasos ve aslan-ejder yer alır. Mitolojik yaratıklardan sfenks fazla sayıda betimlenmiş olup bunu grifon-demon, boğa adam, aslan başlı insan ve grifon izler. Az sayıda tasvir edilmiş mitolojik yaratıklar arasında ise aslan-ejder başta olmak üzere akrep insan ve pegasos gelir. Çevre kültürlerün sanatında görülen mitolojik yaratıklar çoğunlukla dinsel bir anlam taşırlar. Geç Hitit sanatında da mitolojik yaratıkların bir kısmı hayat ağacı, kanatlı güneş kursu, mızrak, bakraç ve başak demeti ile birlikte tasvir edilmiştir. Böylelikle Yakındoğu örneklerinde olduğu gibi Geç Hitit örneklerinin de ağırlıklı olarak dinsel amaçlı betimlendiği sonucuna varılabilir. Geç Hititli sanatçıların çevre kültürlerden aldıkları mitolojik yaratıkların başlık, giyim kuşam, kanat gibi kısımlarına yeni eklemeler yaparak geliştirdikleri ve Geç Hititli sanatçıların bu mitolojik yaratıkları sadece şekilsel olarak betimlemedikleri bunlara farklı işlevler de kazandırarak kendilerine özgü bir betim sanatı da yarattıkları anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Geç Hitit, Mitolojik Yaratık, Orthostat, Din.

ABSTRACT

In this study we tried to reevaluate the mythical creatures of Neo Hittite Art by gathering archeological data acquired up until today. In the study mythical creatures discussed in terms of wording features, similarities with neighboring cultures, origions, the place where they were described and their functions. In Neo Hittitie Art mythological creatures, together with many figures and patterns, often depicted on orthostates and rarely on seals, horse pediments and over ivory works. Among mythical creatures seen on above mentioned subjets there are gryphon, sphinks, gryphon-demon, bull-man, khimaira, lion headed man, scorpion man, pegasos and lion dragon. Mythological creature sphinks were depicted in large numbers and gryphon-demon, bull-man, lion headed man and gryphon respectively. Some of the mythological creatures depicted less, among these creatures leon-dragon comes in the first place and then scorpion-man and pegasos follows. Mythological creatures mostly contains a religious aspect in nearby cultures. As a matter of fact, in Neo Hittitie Art some of the mythological creatures was depicted together with tree of life, winged sun disk, spear, bucket and ear bunch. Thus, as it is in Neareast examples, we can reach the conclusion that Neo Hittitie examples were mainly depicted for religious purposes. It can be seen that Neo Hittitie artists improved the mythological creatures that they obtained from nearby culteres by making some new supplementations to the parts like helmet, clothes and wings. Besides, Neo Hittitie artsits depicted these mythological creatures not only as a figüre but also they added them different functions and so that Hittitie artists created a distinctive depicting style.

Keywords: Neo Hittitie, Mythological Creature, Orthostates, Religion.

* Doç. Dr., Iğdır Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Şehit Bülent Yurtseven Kampüsü, Iğdır/TÜRKİYE, bilcan.g@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1213-7752.

Gökce, B. (2023). "Geç Hitit SanatInda Mitolojik YaratIklar", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 95-112.

1.Giriş

Hitit İmparatorluğu'nun yıkılmasından (M.Ö. 12. yüzyıl) sonra Güneydoğu Anadolu ve Kuzey Suriye'de Hitit varisi olarak tanımlanan beylikler ortaya çıkmıştır (Drews, 2014). Bunlar; Gaziantep'te Kargamış ve Sam'al; Antakya ve Amuk Ovası dolaylarında Pattin (Unqi); Gaziantep ve güneyinde Sam'al; Maraş'ta Gurgum; Malatya ve çevresinde Melid; Adıyaman dolaylarında Kummuh; Çukurova ve kuzeyinde Que ve Hilakku; Kayseri ve dolayları Tabal; Amik Ovası'nda Pattina/Unki; Hama ve çevresinde Hama'dır (Doğan – Alparslan, 2009, s. 138; Harmanşah, 2015, s. 65). Söz konusu beylikler "Geç Hitit", "Suriye Hitit" ve "Yeni Hitit" gibi farklı adlarla da anılmakta olup ekonomik ve siyasal olarak birbirinden bağımsızdırlar (Hawkins, 1995, s. 73; Karakaya, 2022, s. 1). M.Ö. I. Binde Önasya'nın önemli güçlerinden olan Urartu ve Assur gibi devletlere karşı koyamayan Geç Hitit Beylikleri ya kendi aralarında koalisyonlar oluşturarak ya da büyük devletlerden birinin koruması altına girerek varlıklarını korumaya çalışmışlardır. Anadolu ve Kuzey Suriye'de bulunan bu beylikler farklı etnik unsurlardan meydana geliyordu. Göçlerle gelen kavimler bir taraftan burada buldukları Hitit ve Hurri kökenli halklarla, diğer taraftan yeni gelen Arami unsurlarla karışarak bölgedeki demografik yapıyı da büyük oranda değiştirmişlerdir (Doğancı, 2018, s. 6).

Geniş bir coğrafyada egemenlik kurmuş olan Geç Hitit Beyliklerinin askeri, ekonomik, dini yaşamları ile ilgili bilgileri; çivi yazılı metinler başta olmak üzere orthostatlar ve arkeolojik kazılardan ele geçen buluntulardan öğrenmekteyiz. Nitekim askeri, ekonomik ve dini yaşantıları üzerine çeşitli bilimsel çalışmalar yapılmış ve yapılmaya da devam etmektedir. Mitolojik yaratıklar konusunda yapılan araştırmalara baktığımızda ise detaylı yapılmış bir yayının olmadığı görülür. Bu konuyla ilgili ilk çalışma W. Orthmann tarafından yapılmıştır. Orthmann, *Untersuchungen zur Späthethitischen Kunst* adlı kitap çalışmasının bir bölümünde orthostatlar, fildişi ve at alınlığı üzerinde görülen mitolojik yaratıkları ikonografik açıdan incelemiş ve bunları çevre kültürlerle karşılaştırmıştır. Ancak Geç Hitit Beylikleri sanatında mitolojik yaratıklar mühürlerde de tasvir edilmiştir. Böylelikle bu çalışmada, Orthmann'ın 1971 yılında yaptığı çalışma da göz önünde bulundurularak, Geç Hitit sanatında mitolojik yaratıklar bugüne kadar ele geçmiş arkeolojik veriler toplanarak yeniden değerlendirilmiştir. Çalışmada mitolojik yaratıklar, kendi içerisinde ikonografik, çevre kültürler ile benzerlikleri, kökenleri, betimlendikleri yerler ve işlevleri açısından ele alınmıştır. Böylelikle bilinenlere yeni katkılar sağlanmıştır.

2.Mitolojik Yaratıklar

2.1. Akrep İnsan (*Girtablullu*)

"Tanrısallığı simgeleyen boynuzlu başlığa, kanatlı ya da kanatsız, sakallı insan başına, insan bedenine, bir kuşun but ve pençelerine, yılan kafalı bir penise ve akrep kuyruğuna sahip olan doğaüstü bir varlık için kullanılan addır" (Black & Green, 2003, s. 27, 109). Geç Hitit sanatında akrep insan betimi şimdilik Kargamış'tan (Orthmann, 1971, taf. 28/d) bir örnekle bilinir (fig. 1). Orthostat üzerinde tasvir edilmiş akrep insanın göğse kadar inen bir sakalı vardır. Ayakları kuş pençeli olup, akrep kuyruğu yukarıya doğru kıvrılmıştır. Saçları küt bir şekilde enseye uzanır. Başında tepesi olasılıkla ponponlu külah benzeri bir başlık vardır. Sırt kısmından çıkan kanatların telekleri yaprak formludur. Üzerinde yuvarlak yakalı, kısa kollu, beli kemerli ve diz kapağına kadar inen kısa bir tunik vardır. Kemerden geçirilmiş topuz başlı bir kılıç da görülür.

Kargamış orthostatında betimlenmiş akrep insan stil olarak Kargamış biçem grubu IIb içinde değerlendirilmiş ve Geç Hitit Sanatı II'ye (M.Ö. 850-800) tarihlendirilmiştir (Orthmann, 1971, 505). Akrep insan stil olarak Assur sanatında betimlenenler ile benzerlik göstermektedir (Sevin, 2010, s. 51, res. 56). Geç Hitit sanatında akrep insanın betimlendiği sahneden yola çıkılarak, işleniş amacı ile ilgili fikir yürütmek mümkündür. Kargamış örneğinde akrep insan, kanatlı boğayı avlayan tanrıya yardım ederken görülür. Bu durumda Geç Hitit sanatında akrep

insan figürlerinin kötücül güçlere karşı koruyucu olarak betimlenmesinin yanı sıra tanrının hizmetkârı[1] sıfatıyla işlendiği de önerilebilir.

2.2. Aslan Başlı İnsanlar (*Aslan-Demon*)

Aslan başlı, insan vücutlu, kollu veya kanatlı ya da kanatsız tasvir edilen mitolojik yaratıktır (Orthmann, 1971, s. 312; Alparslan, 1995, s. 16). Aleppo'dan orthostat üzerinde aslan-demon kabartmasına rastlanır (Kohlmeyer, 2000, s. 33, taf. 21). Yaratığın yüz uzuvları vurgulanmış ve boyun yeleleri pul pul verilmiştir. Üzerinde "v" yakalı, kısa kollu, beli kemerli, diz kapağına kadar uzanan bir tunik görülür. Sırt kısmından çıkan kanatların telekleri yaprak formludur. Figürün bir elinde bakraç diğer elinde yelpaze benzeri bir nesne vardır (fig. 2/A). Ayrıca Zincirli'de iki adet orthostat üzerinde aslan-demon kabartması betimlenmiştir (Orthmann, 1971, ss. 310-311, taf. 58/c, taf. 60/a). Figürlerin yüz uzuvları vurgulanmış ve boyun yeleleri pul pul işlenmiştir. Kıyafet olarak kısa kollu, "v" yakalı, beli kemerli, etek uçları püsküllü kısa bir tunik vardır. Kemerden etek kısmına doğru yatay çizgilerle bezenmiş bir şerit iner. Ayrıca topuz başlı bir kılıç kemerden sarkıtılmıştır. Aslan-demonların sağ ve sol omuzlarında kartal olarak tanımlanabilecek birer kuş yer alır. Figürlerin bir elinde hançer diğer elinde arka ayaklarından tuttukları bir tavşan bulunur (fig. 2/B-C). Kargamış kentinde iki tane orthostat üzerinde görülen aslan-demonlar işleniş tarzı, sol elinde bulunan hançer ve giyim kuşam olarak Zincirli örnekleriyle benzerdir (Orthmann, 1971, ss. 310-311, taf. 27/d, taf. 33/a) (fig. 2/D). Yine Tell Halaf'ta bir orthostat üzerinde görülen aslan-demon çift başlı oluşuyla diğer örneklerden farklılık gösterir (Orthmann, 1971, ss. 310-311, taf. 11/h). Yüz uzuvları vurgulanmış olan yaratığın boyun yeleleri çizgilerle verilmiştir. Sırt kısmından çıkan kanatların telekleri yaprak formludur. Üzerinde "v" yakalı, kısa kollu, beli kemerli, etek uçları püsküllü ve diz kapağına kadar inen tek parça bir tunik vardır. Aslan-demon'un her iki elinde asa ya da yılan benzeri bir nesne vardır (fig. 2/E). Malatya'da bir orthostat üzerinde de aslan-demon tasvir edilmiştir (Orthmann, 1971, s. 311, taf. 43/e). Hayat ağacının her iki tarafında karşılıklı duran mitolojik yaratıkların yüz uzuvları belirgin işlenmiştir. Kıyafet olarak "v" yakalı, kısa kollu, beli kemerli, diz kapağına kadar inen ve uç kısımları verev sonlandırılmış bir tunik görülür. Sol taraftaki figürün bir elinde balta, sağ taraftakinin ise elinde hançer bulunur (fig. 2/F).

Aslan-demon figürlerinden Aleppo (fig. 2/A) ve Tell Halaf (fig. 2/E) örnekleri kanatlı betimlenmişken geri kalanlar kanatsızdır. Aleppo ve Tell Halaf aslan-demonlarında kanatların duruş pozisyonu da farklılık gösterir. Mitolojik yaratıklarda kıyafetler aynı tipte işlenmiş olmakla birlikte Zincirli (fig. 2/B-C), Malatya (fig. 2/F) ve Tell Halaf (fig. 2/E) örneklerinde diğerlerinden farklı olarak tuniklerin etek kısmı püsküllü ve verevli sonlandırılmıştır. Ayrıca Zincirli (fig. 2/B-C), Malatya (fig. 2/F) ve Kargamış (fig. 2/D) örneklerinin kemerlerinden sarkıtılan kılıç diğer örneklerde bulunmamaktadır. Bunların yanı sıra Tell Halaf örneği (fig. 2/E) çift başlı oluşuyla diğerlerinden farklılık arz eder. Çift başlı örneklerin benzerleri M.Ö. II. binyıl Suriye sanatı ve Kerkük mühür sanatı ile Anadolu'dan damga mühür baskısından bilinir (Orthmann, 1971, s. 315; Özgüç, 1991, s. 297, fig. 1). Anadolu sanatında görülen örnekte başlardan biri insan diğeri aslan formludur. Bu bağlamda Tell Halaf aslan-demonu Suriye ve Kerkük örnekleri ile yakın benzerlik gösterir. Aslan-demon'larda görülen kemerden sarkıtılmış kılıç, eldeki hançer ve baş kısmının işleniş tarzı Assur özellikleri taşımaktadır. Yine ellerinde tuttukları hayvan ve çift başlı örnek ise M.Ö. II. binyıl Anadolu ve Suriye sanatı özellikleridir.

Zincirli orthostalarında (fig. 2/B-C) betimlenmiş aslan-demonlar biçem grubu Zincirli II olup Geç Hitit Sanatı II'ye (M.Ö. 850-800) tarihlendirilmiştir

[1] Yeni Assur sanatında akrep insanların, Şamaş'ın (Utu) hizmetkârları sıfatıyla kullanımı bilinmektedir (Black ve Green, 2003, ss. 27-28).

(Orthmann, 1971, ss. 541-542). Kargamış orthostatlarında görülen aslan-demonlar (fig. 2/D) Kargamış biçem II özelliği göstermekte ve Geç Hitit Sanatı II'ye (M.Ö. 850-800) verilmiştir (Orthmann, 1971, ss. 505, 511). Malatya örneği ise Malatya biçem III olup, Geç Hitit Sanatı III'e (M.Ö. 800/750-700) tarihlendirilmiştir (Orthmann, 1971, 523). Geç Hitit sanatında aslan-demonların işleniş amacı da önemlidir. Aleppo tapınağı orthostatında görülen aslan-demonun bir elinde bakraç bulunur (fig. 2A). Malatya orthostatında görülen aslan-demonlar ise kutsal hayat ağacı ile birlikte betimlenmiştir (fig. 2/F). Söz konusu verilerin Yakındoğu uygarlıklarında hayat ağacı dölleme sahnelerinde kullanıldığı bilinmektedir. Bu bağlamda Aleppo ve Malatya örneklerinin dini bir ritüel ile bağlantılı olduğu söylenebilir. Zincirli orthostatlarında betimlenmiş aslan-demonların bir elinde hançer diğer elinde ise tavşan görülür (fig. 2/B-C). Anadolu örneklerinde rastlanan bu tür aslan-demonlar hayvanlar hâkimi ya da av tanrısı ile ilişkilendirilmiştir (Alparslan, 1995, s. 16, 24). Nitekim Geç Hitit Beyliklerinin çağdaşı Urartu Krallığı sanatında da aslan-demonlar av sahnelerinde avlanırken tasvir edilmiştir (Kellner, 1991, taf. 12/63). Orthmann (1971: s. 313), *"ellerinde silah taşıyan ve kollar ile ellerinde kuşlar bulunan aslan-demonların avla bağlantılı olduğunu"* ifade etmiştir. Bu bağlamda biz de ellerinde silah ve avlanmış hayvan tutan Zincirli örneklerinin hayvanlar hâkiminden ziyade av tanrısı ile ilişkilendirilmenin daha uygun olabileceği kanaatindeyiz.

2.3. Aslan-Ejderha

Bir aslanın ön kısmına, bir kuşun ayaklarına ve kuyruğuna sahip kanatlı mitolojik yaratık aslan-ejderha olarak tanımlanır (Black & Green, 2003, s. 37). Tell Halaf'ta bir orthostat üzerinde görülen aslan-ejderha arka ayakları üzerinde durur pozisyondadır (Orthmann, 1971, taf. 9/c). Açık ağızlı aslan-ejderin üstte ve altta olmak üzere toplamda dört dişi bulunur. Baş kısmında bir adet boynuz vardır. Boyun yeleleri, karın kaburgası ve bacak kasları çizgilerle gösterilmiştir. Ön omuzdan çıkan kanadın telekleri yaprak formludur (fig. 3).

Geç Hitit sanatında görülen ve tek örnek olan aslan-ejder kabartması boynuz, kuyruk, kanat ve ağız yapısı açısından Yeni Assur örnekleri ile paralellik gösterir. Tell Halaf orthostatında görülen aslan-ejder tek başına işlenmiş olup bir konu içinde betimlenmemiştir. Bu nedenle bu mitolojik yaratığın Geç Hitit sanatındaki simgesel anlamı hakkında net veriler bulunmamaktadır. Ancak Mezopotamya ve Anadolu örnekleri[2] baz alınarak Geç Hitit sanatında da aslan-ejderin bir tanrı ile bağlantılı olarak betimlendiği düşünülebilir.

2.4. Boğa Adam

Belden yukarısı İnsan kafası ve vücuduna sahip, boynuzlu, vücudunun alt kısımları ve bacakları bir boğanın vücudu ile bacaklarından oluşan mitolojik yaratık boğa adam olarak adlandırılır (Black & Green, 2003, s. 49). Geç Hitit sanatında boğa adam figürü Tell Halaf, Kargamış, Karatepe ve Ain Dara kentlerinde bulunan orthostatlarda betimlenmiştir. Tell Halaf'ta iki orthostat üzerinde görülen boğa adam figürleri kanatlı güneş kursunu tutarken betimlenmiştir (Orthmann, 1971, s. 306, taf. 10/g, taf. 12/b). Yüz uzuvları belirtilmiş olan boğa adamlarında sakallar göğse kadar uzanır. Bir örnekte saçlar omuzlara düz dökülürken (fig. 4/A) diğerinde saçlar her iki taraftan omuzlara inmekte olup bitim kısmı spiraldir (fig. 4/B). Başlarında boynuzlu ve miğfer benzeri başlık vardır. Üzerlerinde "v" yakalı, kısa kollu, beli kemerli bir kıyafet bulunur. Kıyafetlerin sadece üst tarafı görülebilmektedir. Vücudunun alt kısmı boğa şeklinde olan yaratıkların kuyrukları arka ayaklara paralel olup bacak kasları çizgilerle belirtilmiştir (fig. 4/A-B). Kargamış orthostatlarında (Orthmann, 1971, ss. 306-307, taf. 27/d, taf. 35/a, c-d) tasvir edilmiş boğa adamların da yüz uzuvları vurgulanmış olup göğse kadar inen sakalları vardır. Kulak arkasından omuzlara dökülen saçların bitim kısmı spiraldir.

[2] Anadolu ve Mezopotamya sanatında görülen bu mitolojik yaratık Tanrı Adad'ın kutsal hayvanı olarak gösterilmiştir (Alparslan, 1995, ss. 52-54; Black & Green, 2003, ss. 37-38).

Yaratıklardan birinin başında boynuzlu, ponponlu ve külah benzeri başlık görülürken (fig. 4/C) diğer örnekte başlık miğfer biçimlidir (fig. 4/D). Kıyafetler Tell Halaf örnekleriyle benzerdir. Ancak istisnai olarak Kargamış örneklerinin birinde kemerden püskül sarkıtılmıştır (fig. 4/D). Boğa adamların kuyrukları ise uzun olup bacak arasında gösterilmiştir. Karşılıklı betimlenmiş boğa adamlar mızrak (fig. 4/C) ve alem (fig. 4/D) tutarken görülür. Karatepe orthostatında (Orthmann, 1971, s. 306, taf. 19/e) görülen boğa adamın başında fes benzeri başlık bulunur. Sakallı olan boğa adamlarda saçlar enseye dökülür. Üzerlerinde kıyafet olarak kısa bir tunik vardır. Kuyruk bacak arasında betimlenmiştir. Karşılıklı duran boğa adamlar her iki eliyle mızrak tutar (fig. 4/E). Son olarak Ain Dara'da orthostat üzerinde görülen boğa adamlar dağ tanrısının her iki tarafında tasvir edilmiştir (Blömer, 2012, fig. 12). Boğa adamların kolları havada durmaktadır. Yüz uzuvları vurgulanmış olan figürlerin göğse kadar inen bir sakalı vardır. Başlarında boynuzlu fes benzeri başlık bulunur. Boğa adamların sırt kısmından sağlı sollu çıkan birer boynuz çıkıntısı görülür. Yaratıkların kıyafetleri Tell Halaf ve Kargamış örnekleriyle benzerdir. Kuyruk ise bacaklar arasında betimlenmiş olup kuyruk kılları yatay çizgilerle gösterilmiştir (fig. 4/F).

İncelemiş olduğumuz boğa adam figürleri başlık, kulak ve kuyruk stili açısından farklılık gösterir. Figürlerin büyük çoğunluğunda başlıklar boynuzlu olmakla birlikte Karatepe örneğinde boynuz ve kulak görülmemektedir. Ayrıca başlıklar form olarak da çeşitlilik gösterir. Tell Halaf örneklerinde külah benzeri başlık (fig. 4/A-B), Kargamış örneklerinde tepesi ponponlu miğfer (fig. 4/C) ve Karatepe ile Ain-Dara'da (fig. 4/E-F) fes benzeri başlık tipleri görülür. Ayrıca Kargamış (fig. 4/C-D) ve Ain-Dara'da (fig. 4/F) boğa adamların kulakları düz verilmişken Tell Halaf örneklerinde kulaklar yukarıya dik pozisyondadır (fig. 4/A-B). Kargamış örneklerinde görülen bir çift boynuzlu şapka Geç Hitit tanrılarında da bulunur (Orthmann, 1971, s. 306). Geç Hitit sanatında görülen boğa adam figürlerinden Tell Halaf örneklerinin (fig. 4/A-B) kanatlı güneş kursunu taşımaları Assur özelliğidir (Orthmann, 1971, s. 308). Kargamış orthostatlarında (fig. 4/C-D) görülen boğa adam figürlerinin mızrak ve alem tutmaları, başlıkta yer alan boynuzların kulak üzerinden dik olarak yükselmesi M.Ö. II. binyıl Suriye sanatında da bulunur (Orthmann, 1971, s. 308). Ain-Dara tapınağı orthostatında betimlenmiş boğa adamların ellerinin havada olması ve fes benzeri başlıkları M.Ö. II. binyıl Hitit sanatında görülen örneklerle benzerdir (Orthmann, 1971, ss. 309-310). Karatepe boğa adamları boynuzları ve boğa kulaklarının olmayışı, vücudu örten elbise boğa adamı bir mitolojik yaratıktan çok insanlaştırmıştır (Orthmann, 1971, s. 307). Boğa adam tasvirlerinden Kargamış örnekleri biçem grubu olarak Kargamış IIa olup Geç Hitit Sanatı II'ye (M.Ö. 850-800) tarihlendirilmiştir (Orthmann, 1971, ss. 505, 514). Karatepe tasvirleri ise biçem grubu olarak Karatepe II olup, Geç Hitit Sanatı IIIb'ye (M.Ö. 8. yüzyıl sonu-7. yüzyıl başı) yerleştirilmiştir (Orthmann, 1971, s. 496). Geç Hitit sanatında betimlenmiş boğa adam figürlerinden Ain-Dara'da (fig. 4/E) görülenler Dağ Tanrısı ile birlikte tasvir edilmiştir. Bu bağlamda Ain-Dara örneklerinin Dağ Tanrısı'nın yardımcısı olduğu düşünülebilir. Ayrıca Kargamış orthostatlarında görülen boğa adam figürlerinin ellerinde tuttukları mızrak ve alem de din ile bağlantılı olmalıdır. Değerlendirmiş olduğumuz boğa adamlar muhtemelen Yakındoğu örneklerindeki gibi Geç Hitit sanatında da koruyucu birer demon olarak tasvir edilmiştir[3].

2.5. Grifon

Bir aslanın (kanatlı ya da kanatsız) vücudu, arka ayakları ile kuyruğuna ve

[3] Eski Babil, Kassit ve Yeni Assur uygarlıklarının sanatında boğa adamlar Güneş Tanrısı Şamaş'ın (Utu) yardımcısı olarak kullanım görmüştür (Alparslan, 1995, s. 55). Anadolu'da ise Assur Ticaret Kolonileri Çağ'ında Kültepe Ib katı, Alişar, Konya-Karahöyük ve Şerşe höyüklerinden ele geçen bazı mühür ve mühür baskılarında da Tanrı Adad'ın silahı olarak bilinen mızrağı taşıyan boğa adamlar tasvir edilmiştir (Erkanal, 1993, pl. 55).

bir kuşun, genellikle de bir kartalın kafası ve ön kısımlarına sahip olan mitolojik bir bileşik hayvan için kullanılan isimdir (Black & Green, 2003, s. 91). Tell Halaf'ta orthostat üzerinde grifon kabartmasına rastlanır (Orthmann, 1971, s. 331, taf. 8/g). Grifon oturur pozisyondadır. Göz badem biçimli olup açık gaga ileriye doğru sivridir. Boyun ve baş kısmındaki tüyler çizgilerle gösterilmiştir. Sağ ve sol omuzlarından birer kanat çıkmaktadır. Sol omuzdaki kanat açık pozisyonda sağ kanattaki ise aşağıya sarkıktır. Kanat telekleri yaprak formludur. Kuyruk sırta doğru kıvrık betimlenmiştir (fig. 5/A). Kargamış kentinden bir orthostat üzerinde görülen grifon arka ayakları üzerinde dik durmaktadır (Orthmann, 1971, s. 332, taf. 33/f). Figürün ayaklarından sol taraftaki yukarıda sağ taraftaki ise aşağıdadır. Göz badem biçimli olup açık verilmiş olan gaga hafif eğridir. Sağ omuzdan çıkan kanadın telekleri yaprak formludur. Kuyruk ise yukarıya doğru dik verilmiştir (fig. 5/B). Zincirli'de iki orthostat üzerinde grifon kabartması tasvir edilmiştir (Orthmann, 1971, s. 332, taf. 55/c, taf. 59/d) (fig. 5/C-D). Yürür pozisyonda olan grifonlar badem gözlü, uzun kulaklı ve kapalı bir gagaya sahiptir. Sol omuzdan çıkan kanatların telekleri yatay çizgilerle vurgulanmıştır. Grifon örneklerinin birinde kuyruk sade olup arka ayaklara paralel uzanırken (fig. 5/C) diğer örnekte yukarıya doğru dik ve bitim kısmı kuş başlıdır (fig. 5/D). Ayrıca bir örnekte kulak arkasından ön bacaklara doğru sarkıtılmış sarmal saç örgüsü görülür (fig. 5/C). Orthostatlarla birlikte bir mühürde de stilize işlenmiş grifon figürü görülür (Kubala, 2015, s. 124, fig. 16). Arka ayakları üzerine çömelmiş grifon sivri kulaklı ve açık gagalıdır. Ön ayaklardan sol taraftaki yukarıda sağ taraftaki aşağıdadır. Sağ omuzdan çıkan kanadın telekleri yatay çizgilerle belirtilmiştir. Kuyruk "s" formludur (fig. 5/E).

Geç Hitit sanatında görülen grifonların biçem grubu ve tarihlendirilmeleri de oldukça önemlidir. Kargamış'dan bilinen grifonların biçem grubu Kargamış II olup, Geç Hitit Sanatı II'ye (M.Ö. 850-800) tarihlendirilmiştir (Orthmann, 1971, s. 511). Zincirli orthostatlarında görülen grifonlardan fig. 5/C'den bilinen örnek biçem grubu olarak Zincirli I özellikleri göstermekte olup, Geç Hitit I (M.Ö. 1050-850) ve II (M.Ö. 850-800) dönemi özellikleri sergiler (Orthmann, 1971, s. 538). Bir diğer örnek olan fig. 5/D ise Zincirli II biçem grubuna ait olup Geç Hitit II (M.Ö. 850-800) dönemine yerleştirilmiştir (Orthmann, 1971, s. 541).

Geç Hitit sanatında tasvir edilmiş grifon figürleri kanat, kulak, gaga, kuyruk ve duruş pozisyonu açısından farklılık gösterir. Figürlerde kuyrukların bitim kısmı bir örnekte kuşbaşı formunda (fig. 5/D), geri kalanlarında ise sade sonlandırılmıştır. Tamamı kanatlı olan grifonlarda kanat bağlantıları sol ya da sağ omuzdan çıkar. Grifonlardaki bir diğer farklılık ise duruş pozisyonlarıdır. Bunlar oturur, arka ayakları üzerinde durur ve yürür durumdadır. Ayrıca Tell Halaf örneği (fig. 5/A) hariç grifonlar boğa kulaklıdır. Bunların yanı sıra Zincirli örneklerinde (fig. 5/C-D) gagalar açık verilmişken diğerlerinde gagalar kapalıdır. Grifonlarda da çevre kültürlerin etkisini görmek mümkündür. Grifon betimlerinde görülen duruş pozisyonu, açık kanat ve yukarıya kıvrık kuyruk özellikleri Suriye-Mitanni grubu mühürlerinde betimlenmiş grifonlarda bulunur. Yine Zincirli örneklerinin birinde (fig. 5/C) görülen kulak arkasından ön bacaklara sarkıtılmış sarmal saç örgüsü Girit-Miken sanatının da bilinen karakteristik özellikleri arasındadır (bkz. Temür, 2014). Geç Hitit sanatında grifonların betimlendiği alanlara bakıldığında bunlara çoğunlukla kapı girişlerindeki orthostatlarda ve bir adet mühür üzerinde rastlanır. Yakındoğu'da tanrıların hayvanları arasında ve Batı'da gömüt sanatında gösterilen bu yaratığın dini açıdan belli bir önem taşıdığı belirtilmiştir (Black & Green, 2003, s. 91). Kesin bağlantıları ve işlevleri tam anlamıyla bilinmemekle birlikte koruyucu büyüsü olan bir yaratık olabileceği de önerilmiştir (Black & Green, 2003, s. 91). Ayrıca bu mitolojik yaratığın Mezopotamya ve Mısır sanatında dekoratif amacının yanı sıra koruyucu, bekçi amaçlı kullanıldığı da bilinmektedir (Temür, 2014, s. 49). Geç Hitit sanatında orthostatlarda görülen grifonlar muhtemelen koruyucu, bekçi amaçlı; mühür üzerindeki örnek ise daha çok süsleme amaçlı betimlenmiş olmalıdır.

2.6. Grifon-İfrit

Grifon-ifrit kartal başlı, insan gövdeli ve kanatlı mitolojik yaratığa verilen

addır (Black & Green, 2003, ss. 91-92). Kargamış'ta orthostat üzerinde görülen grifon-ifrit (Orthmann, 1971, taf. 26/d) kartal başlı, badem gözlü, uzun sivri kulaklı ve kapalı gagalıdır. Baş kısmında enseye doğru sarkıtılmış spiral görülür. Bu spiral olasılıkla kartalın ense tüylerini temsil etmektedir. Her iki kol havaya kaldırılmış ve eller açık verilmiştir. Kalça kısmından sağlı sollu çıkan kanatlar aşağı doğru sarkıtılmıştır. Kanatların telekleri yaprak biçimlidir. Üzerinde "v" yakalı, kısa kollu, beli kemerli, etek uçları püsküllü diz kapağına kadar uzanan kısa bir tunik vardır (Orthmann, 1971, taf. 26/d) (fig. 6/A). Zincirli'de iki adet orthostat üzerinde görülen grifon-ifritler, Kargamış örneği ile benzer özellikler sergilerler (Gilibert, 2011, s. 60, figs. 25, s. 200/üst) (fig. 6/B-C). Ancak fig. 3/C örneği kanat yapısı ve elbisesinin etek kısmında kemerden sarkıtılmış bir süslemeyle farklılık gösterir. Sakçagözü'nde bir adet orthostat üzerinde betimlenmiş grifon-ifrit gagası açık ve sarkık bir dile sahiptir (Orthmann, 1971, taf. 50/c). Yaratık uzun kulaklı ve badem gözlüdür. Baş kısmından enseye doğru uzanan tüyler çizgilerle belirtilmiştir. Yine baş kısmından enseye doğru bir spiral görülür. Grifon-ifrit dört kanatlıdır. Sırt kısmından çıkan kanatlar yukarıya doğru, bel kısmında yer alanlar ise aşağı sarkıktır. Kanat telekleri yaprak formludur. Yaratığın üzerinde "v" yakalı, kısa kollu ve diz kapağına kadar uzanan kısa bir tunik vardır. Figürün sol elinde bakraç, sağ elinde ise kozalak bulunur (fig. 6/D). Aleppo'da orthostat üzerinde betimlenmiş olan (Kohlmeyer, 2000, 19) grifon-ifrit uzun ve sivri kulaklı, yuvarlak gözlü ve kapalı bir gagaya sahiptir. Baş kısmından enseye doğru olan tüyler çizgilerle vurgulanmıştır. Sırt kısmından çıkan ikili kanatlardan biri yukarıda diğeri aşağıda durmaktadır. Kanat telekleri yaprak formludur. Üzerinde "v" yakalı, kısa kollu, beli kemerli, diz kapağına kadar uzanan bir tunik görülür. Sol elinde bakraç sağ elinde ise üzüm salkımı tutmaktadır (fig. 6/E). Son olarak Karatepe'de orthostat üzerinde görülen grifon-ifrit farklı özellikler sergiler (Orthmann, 1971, taf. 15/d). Önceki örneklerden farklı olarak Karatepe örneğinde baş çıplak olup kulaklar betimlenmemiştir. Grifon-ifrit'in gözü yuvarlak ve gagası kapalıdır. Sırt kısmından çıkan dörtlü kanatlardan ikisi yukarıda ikisi aşağıda tasvir edilmiştir. Kanat telekleri yaprak formludur. Yaratık yukarıya kaldırdığı kollarıyla kanatlı güneş kursunu tutmaktadır. Üzerinde "v" yakalı, kısa kollu, beli kemerli, etek kısmı baklava dilimleriyle bezenmiş ve diz kapağına kadar uzanan kısa bir tunik vardır (fig. 6/F).

Geç Hitit Dönemi tasvir sanatında görülen grifon-ifritler üslup olarak farklılık gösterir. Bu farklılıkları baş, kanat, gaga, kulak, elbise ve ayakkabılarının işleniş tarzında görmek mümkündür. Karatepe örneği hariç (fig. 6/F) grifon-ifritler kulaklı betimlenmiştir. Yine Sakçagözü (fig. 6/D) örneği hariç bütün figürlerde gaga kapalı işlenmiştir. Ayrıca Sakçagözü (fig. 6/D) ve Aleppo (fig. 6/E) örneklerinde baş tüyleri çizgilerle, Kargamış ve Zincirli örneklerinde ise kulak arkasından göğse dökülen tekli saç buklesi ile verilmiştir. Karatepe örneğinin başı ise çıplaktır. Kanat yapıları Kargamış (fig. 6/A), Zincirli (fig. 6/B-C) ve Aleppo (fig. 6/E) örneklerinde ikili betimlenmişken Sakçagözü (fig. 6/D) ile Karatepe (fig. 6/F) örneklerinde dörtlüdür. Giyim kuşam olarak Karatepe örneği (fig. 6/F) etek kısmının bezemeli olmasıyla farklılık gösterir. Grifon-ifritler'de ayakkabılar genellikle küt uçlu sonlandırılmıştır. Ancak Kargamış (fig. 6/A) ve Zincirli (fig. 6/B) grifon-ifritler'i sivri uçlu ayakkabı ile tasvir edilmiştir. Grifon-ifrit betimlerinin yukarıya kaldırdıkları elleriyle tuttukları kanatlı güneş kursu, ellerinde görülen bakraç ve kozalak Assur etkileridir.

Kargamış'tan bilinen grifon-ifritler biçem grubu Kargamış IIb olup, Geç Hitit Sanatı II'ye (M.Ö. 850-800) tarihlendirilmiştir (Orthmann, 1971, s. 504). Zincirli orthostatlarında görülen grifon-ifritler biçem grubu Zincirli I özellikleri göstermekte olup, Geç Hitit I (M.Ö. 1050-850) ve II (M.Ö. 850-800) dönemi özellikleri sergiler (Orthmann, 1971, s. 537). Sakçagözü örneği ise biçem grubu olarak Sakçagözü II olup, Geç Hitit Sanatı IIIb'ye (M.Ö. 8. yüzyıl sonu-7. yüzyıl başı) aittir (Ortmann, 1971, s. 531). Bir diğer örnek olan Karatepe grifon-ifrit'i ise biçem olarak Karatepe I olup, Geç Hitit Sanatı IIIb'ye (M.Ö. 8. yüzyıl sonu-7. yüzyıl başı) verilmiştir (Orthmann, 1971, s. 490).

Geç Hitit sanatında grifon-ifritler'e çoğunlukla kapı girişlerindeki orthostatlarda ve nadiren tapınak orthostatlarında rastlanır. Kargamış ve Zincirli örnekleri (fig. 6/A-C) elleri havada betimlenmiştir. Karatepe (fig. 6/F) örneği de elleri havada kanatlı güneş kursunu tutarken gösterilmiştir. Elde her ne kadar kesin veriler olmasa da Kargamış ve Zincirli'de görülen mitolojik yaratıkların da havaya kaldırdıkları elleriyle kanatlı güneş kursunu tuttukları önerilebilir. Ayrıca Sakçagözü (fig. 6/D) örneğinin bir elinde bakraç diğer elinde ise kozalak görülür. Yine Aleppo tapınağı orthostatında (fig. 6/E) görülen mitolojik yaratığın ise bir elinde bakraç diğer elinde başak demedi bulunur. Eldeki verilerden grifon-ifritler'in dini konularla bağlantılı işlendiği anlaşılmaktadır. Özellikle Sakçagözü ve Aleppo grifon-ifritler'inin ellerinde bulunan bakraç ve kozalak, bunların Urartu ve Assur örneklerinde olduğu gibi hayat ağacını dölleme ile ilişkili olduklarını gösterir.

2.7. Khimaira

Bir aslanın vücudunda (kanatlı veya kanatsız) çeşitli canlıların kimi uzuvlarına sahip olan mitolojik yaratık için kullanılan isimdir (Temür, 2014, s. 75). Geç Hitit sanatında khimaira betimlerine Kargamış (Soldi, 2012, s. 103, fig. 13) (fig. 7/A), Zincirli (Soldi, 2012, s. 103, fig. 14) (fig. 7/B) ve Tell Halaf'ta (Soldi, 2012, s. 102, fig. 12) (fig. 7 /C) bulunan birkaç orthostat ile bir mühür üzerinde rastlanır (Kubala, 2015, s. 125, fig. 31) (fig. 7/D). Bunların tamamı bir aslan gövdesine sahiptir. Yüz uzuvları vurgulanmış olan aslan figürleri hırlar pozisyondadır. Aslanların sağ omzundan çıkan kanadın telekleri yaprak formludur. Tell Halaf örneğinde aslanın karın kaburgaları ve yeleleri çizgilerle gösterilmiştir (fig. 7/C). Zincirli ve Tell Halaf orthostatlarında aslanların kuyruklarının bitim kısmı sade, (Fig. 7/B-C) Kargamış orthostatı (fig. 7/A) ve mühür (fig. 7/D) üzerinde betimlenmiş aslanların kuyrukları ise kuş başı şeklinde sonlandırılmıştır. Aslan figürlerinin boyun kısmında bir insan başı yer alır. İnsan başlarının yüz uzuvları vurgulanmış olup saçları enseye dökülmektedir. Kargamış ve Tell Halaf orthostatlarında yer alan insan başlarının başında tepesi ponponlu, boynuzlu ve külah benzeri başlık görülür. Zincirli örneğinde ise konik formlu bir başlık vardır (fig. 7/B). Kargamış'tan bilinen khimaira biçem grubu Kargamış IIa olup, Geç Hitit Sanatı II'ye (M.Ö. 850-800) tarihlendirilmiştir (Orthmann, 1971, ss. 504-505). Zincirli orthostatlarında görülen khimaira ise biçem grubu Zincirli II özellikleri göstermekte olup, Geç Hitit Sanatı II (M.Ö. 850-800) dönemi özellikleri sergiler (Orthmann, 1971, s. 543).

Geç Hitit sanatında görülen aslan gövdeli insan başlı khimairalar'ın benzer örnekleri Yakındoğu'da Grek sanatında bulunur (Bkz. Temür, 2014, s. 79). Ancak Grek sanatında betimlenmiş khimairalar üslup ve baş kısmının aslanın gövdesinin ortasında yer almasıyla farklılık gösterir (Roes, 1934, s. 23, fig. 1). Geç Hitit sanatında orthostatlar ve bir mühür üzerinde betimlenmiş khimaira figürleri diğer birçok mitolojik yaratıkta olduğu gibi koruma/korkutma ya da dekoratif amaçlı tasvir edilmiş olmalıdır.

2.8. Pegasos

Kanatlı at olarak tanımlanan bu mitolojik yaratık en erken M.Ö. II. binde doğu sanatından bilinir. Geç Hitit sanatında ise pegasos figürü üç mühür üzerinde görülür (Kubala, 2015, s. 125, 26b, s. 126, fig. 44, s. 127, fig. 56b). Mühürler üzerinde görülen bu mitolojik yaratık dört nala koşar pozisyondadır. Anatomik yapısına uygun betimlenmiş olan pegasosların boyun yeleleri ve kanat telekleri çizgilerle belirtilmiştir (fig. 8/A-C). Geç Hitit mühür sanatında görülen pegasoslar tek başına işlenmiş olup bir konu ile bağlantılı değillerdir. Elde yeterli veri bulunmasa da Geç Hitit sanatında görülen pegasoslar'ın ilahi bir simge ya da dekoratif amaçlı betimlendiği söylenebilir.

2.9. Sfenks

Sfenks, kadın veya erkek başlı, aslan gövdeli ve kanatlı mitolojik yaratık için kullanılan addır (Temür, 2014: 116). Geç Hitit sanatında sfenks kabartmalarına Zincirli, Sakçagözü, Kargamış, Tell Halaf, Tell Tainat ve Nimrud gibi kentlerden ele

geçmiş orthostatlar, sütun kaideleri ve küçük buluntular üzerinde (fildişi eser, mühürler ve at alınlığı gibi) rastlanır. Zincirli'de Hilani II'nin kapı sfenksi yürür pozisyondadır (Gilibert, 2011, s. 219, fig. 87). Yüz uzuvları belirgin işlenmiş olan sfenksin saçları enseye dökülür. Ayrıca kulağın ön tarafına sarkıtılmış bir bukle saç da bulunur. Saç buklelerinin bitim kısmı spiraldir. Başını rozetlerle bezenmiş bir diadem sarmaktadır. Sfenksin kanatları kapalı olup kanat telekleri yaprak biçimlidir. Göğüs kısmında yer alan yeleler pul pul işlenmiştir. Bacak kasları ve karın kaburgaları çizgilerle işlenmiştir. Kuyruk yukarıya doğru kıvrılmış ve bitim kısmı kuş başlıdır (fig. 9/A). Zincirli kenti güney şehir kapısı orthostatı üzerinde betimlenmiş sfenks kabartması da yürür pozisyondadır (Gilibert, 2011, s. 192, fig. 6). Yüz uzuvları oldukça stilize verilmiş olan sfenksin başında boynuzlu ve ponponlu sivri bir külah vardır. Tek bukleli saç, enseye dökülür ve bitim kısmı spiraldir. Sol omuzdan çıkan ve açık olan kanatın telekleri dikey çizgilerle belirtilmiştir. Yukarıya doğru dik duran kuyruğun bitim kısmı kuş başlıdır (fig. 9/B). Zincirli dış stadel kapı orthostatında bulunan sfenks kabartması diğer iki sfenks gibi yürür pozisyondadır (Gilibert, 2011, s. 203, fig. 38). Yüz uzuvları stilize işlenmiş mitolojik yaratığın saç şekli, kanat ve kuyruk yapısı güney şehir kapısında işlenmiş sfenksle aynıdır. Başında fes benzeri bir başlık görülür. Boynunda ön ayaklara kadar uzanan balık kılçığı ile bezenmiş bir şerit vardır (fig. 9/C). Bunların yanı sıra Zincirli Hilani III'ün girişinde iki adet sfenksli sütun kaidesi bulunur (Orthmann, 1971, taf. 63/e; Gilibert, 2011, s. 216, fig. 76). Yüz uzuvları detaylı işlenmiş sfenkslerin saç, göğüs yeleleri, karın kaburgaları ve kanat yapısı Hilani II'nin kapı sfenksi ile aynı özellikleri taşır. İstisnai olarak sfenkslerin ön bacaklarının arka tarafından bir kanat yapısı sarkıtılmıştır (fig. 9/D-E).

Sakçagözü Sarayı'nın girişinde bulunan orthostatlar üzerinde görülen sfenks figürleri yürür vaziyettedir (Orthmann, 1971, taf. 51/b). Yüz uzuvları işlenmiş olan sfenksin başında boynuzlu, tepesi ponponlu sivri bir külah vardır. Saç, kanat, karın kaburgaları, kuyruk ve göğüs yelerinin işlenişi Zincirli örnekleriyle benzerdir. Sfenksin ön ayaklarından ikisinde birer bilezik bulunur (fig. 9/F). Saray yapısının girişinde sfenksli bir sütun kaidesi de bulunmuştur (Orthmann, 1971, taf. 50/b). Sfenksin yüz uzuvları, saçı, kanadı, göğüs yeleleri ve karın kaburgasının işleniş tarzı Zincirli Hilani II'nin kapı sfenksi ile aynı özellikleri gösterir. İstisnai olarak Sakçagözü sfenksinin baş kısmında bir çift boynuz vardır (fig. 9/G).

Karatepe'de kapı geçitinde bulunan orthostat üzerinde de sfenks kabartmasına rastlanır (Orthmann, 1971, taf. 15/g). Yüz uzuvları vurgulanmış sfenksin kulağı oldukça büyük işlenmiştir. Saçlar düz olup enseye dökülür. Gövde üzerinde dik yerleştirilmiş kanatlar gövde altından bağlanmış olup çift olarak düzenlenmiştir. Kanatlar palmiye ağacının dallarını anımsatmaktadır. Ön bacaklar üzerinde uçları püsküllerle sonlandırılmış bir örtü vardır. Boynunda süslemeli bir boyunluk görülür. Gövde yeleleri dikey çizgilerle gösterilmiştir. Kuyruk ise yukarıya doğru "s" formludur (fig. 9/H).

Tell Halaf kentinde orthostat üzerinde betimlenmiş sfenks arka ayakları üzerinde durmaktadır (Orthmann, 1971, taf. 11/f). Başında dikey çizgilerle bezenmiş boynuzlu bir polos vardır. Takı olarak boynunda süslemeli bir boyunluk yer alır. Sağ omuzdan çıkan ve açık olan kanadın telekleri yaprak biçimlidir. Gövde üzerinde görülen karın kaburgaları ve bacak kasları çizgilerle belirtilmiştir. Ön ayaklardan sağ taraftaki yukarda sol taraftaki ise aşağı olacak şekilde işlenmiştir. Kuyruk yukarıya doğru kıvrıktır (fig. 9/I). Kargamış'tan orthostat üzerinde görülen sfenks duruş pozisyonu ve kanat stili açısından Tell Halaf örneğiyle benzerdir (Orthmann, 1971, taf. 28/b). Yüz uzuvları vurgulanmış olan sfenkste düz olan saçlar enseye dökülür (fig. 9/J).

Bunların yanı sıra Aleppo tapınağı orthostatlarında da çeşitli figür ve motiflerle birlikte sfenks kabartmasına rastlanır (Kohlmeyer, 2000, taf. 11). Yürür pozisyonda verilmiş olan sfenksin yüz uzuvları vurgulanmıştır. Başında boynuzlu sivri bir külah vardır. Düz olan saçlar omuzlara tek topuz şeklinde dökülür. Sağ omuzdan çıkan ve açık olan kanadın telekleri yaprak biçimlidir. Göğüs üzerinde görülen yeleler pul pul betimlenmiştir. Kuyruk arka bacakların arasında kıvrık

olarak işlenmiştir (fig. 9/K).

Geç Hitit sanatında orthostatlar ve sütun kaidelerinin yanı sıra küçük buluntularda da sfenks betimlemelerine rastlanır. Nimrud'dan fildişi bir eser üzerinde ortada bir palmiye ağacı ve ağacın her iki tarafında sfenksler betimlenmiştir (Orthmann, 1971, taf. 69/e). Eser kırık ve eksik olduğundan sahnede sol taraftaki sfenksin sadece arka gövdesi görülebilmektedir. Sfenksin kanadı açık olup telekleri çizgilerle belirtilmiştir. Kuyruk yukarıya doğru kıvrık biçimli olup bitim kısmı kuş başlıdır. Sağ taraftaki sfenksin ise sadece ön kısmı görülmektedir. Yüz uzuvları vurgulanmış olan sfenksin saçları düz olup enseye dökülür (fig. 9/L). Tell Tainat'da yapı I kazılarında bulunmuş at alınlığı üzerinde de sfenks figürü tasvir edilmiştir (Kantor, 1962, s. 244, pl. XI). Sahnenin merkezinde hayvanlar hâkimi yer alır. Hayvanlar hâkimi her iki eliyle sfenksleri tutarken betimlenmiştir. Sfenkslerin yüz uzuvları vurgulanmış ve iki yana açılan saçlar omuza dökülür. Sağ omuzdan çıkan kanadın telekleri çizgilerle belirtilmiştir (fig. 9/M). Bunların yanı sıra Geç Hitit Dönemi'ne ait bir mühür üzerinde stilize sfenks figürü betimlenmiştir (Kubala, 2015, fig. 50). Bacakları üzerine çökmüş olan sfenksin yüz uzuvları işlenmiştir. Saçlar enseye dökülür. Sağ omuzdan çıkan kanadın telekleri yatay çizgilerle verilmiştir. Yukarıya doğru verilmiş olan kuyruğun bitim kısmı kuş başlıdır (fig. 9/N).

Geç Hitit sanatında görülen sfenks betimlemeleri başlık, kuyruk, kanat, sakal ve saç stilleri açısından farklılık gösterir. Figürlerde boynuzlu, tepesi ponponlu sivri külah, fes ve miğfer tarzı başlık olmak üzere üç tip başlık kullanılmıştır. Ayrıca birkaç sfenksin başı açık işlenmiştir (fig. 9/A, D-E, G-H, J, L-M). Bir diğer önemli farklılık ise kuyruklarda görülür. Kuyrukların bitim kısmı bir bölümünde kuşbaşı bir bölümünde ise sade sonlandırılmıştır. Orthmann, *"sfenkslerin tamamında kuyruklarının dik durduğunu"* belirtmiştir (Orthmann, 1971, s. 342). Ancak Aleppo tapınağı orthostatında görülen sfenksin kuyruğu bacak arasında betimlenmiştir (fig. 9/K). Böylelikle Orthmanın görüşünün aksine Geç Hitit sanatında tasvir edilmiş sfenkslerde hem dik hem de bacak arası kuyruk stilinin kullanıldığı söylenebilir. Saçlar çoğunlukla bukleli ve bitim kısımları spiral olmakla birlikte saçı düz sonlandırılmış sfenksler de vardır. Kanatlı olan sfenkslerde kanat bağlantıları farklılık gösterir. Kimi sfenkste kanat gövde üzerinde yer alırken kiminde ise sol ya da sağ omuzdan çıkar. Ayrıca sfenkslerin büyük çoğunluğu sakalsızdır ancak istisnai olarak Sakçagözü sfenkslerinden biri bıyıklı ve sakallı betimlenmiştir (fig. 9/F). Sfenkslerdeki bir diğer farklılık ise takı kullanımıdır. Karatepe ve Tell Halaf sfenkslerinde boyunluk görülürken diğer sfenkslerde böyle bir kullanım söz konusu değildir. Burada dikkat çeken en önemli farklılıklardan biri Karatepe sfenksinin insani yönünün diğerlerine oranla daha ağır olmasıdır. Nitekim sfenksin ön bacakları arasında uzanan bir çeşit örtü biçimindeki ayrıntı bunun kanıtlarından biridir.

Geç Hitit Dönemi sanatında betimlenmiş sfenklerde çevre kültürlerin etkileri de görülür. Zincirli'de bulunmuş üç adet sfenks kabartmasında (fig. 9/A, D-E) kontur ve detaylarda görülen yuvarlak kenarlar, geniş ve dolgun yüz, derin gözler ile kulak önünden sarkıtılmış olan saç buklesi Arami özellikleri gösterir (Darga, 1992, ss. 294-295). Bu sfenkslerde görülen yeleler ve kanatların işlenişi ile ön bacakların arasından sarkıtılmış kanat yapısı ise Assur özelliğidir (Darga, 1992, ss. 294-295). Ayrıca Zincirli sfenkslerinde Geleneksel Hitit özellikleri de görülür. Böylelikle Zincirli sfenkslerinde Geleneksel Hitit özellikleri ile birlikte Arami ve Assur özelliklerinin egemen olduğu anlaşılmaktadır. Sakçagözü'nden bilinen sfenksler M.Ö. VIII. yüzyılın son çeyreğine tarihlenir (fig. 9/F-G). Fig. 9/F'de görülen boynuzlu başlık ile bukleli saç Arami ve saç ile bıyık ise Assur özelliğidir (Darga, 1992, s. 302). Karatepe sfenksi (fig. 9/H) iki yana açılmış düz saçları, iri kulak, göz ve burun, palmiye ağacını andıran kanatlarıyla Aramileşmiş–Fenikeleşmiş Geç Hitit Biçemi (M.Ö. 8. yüzyılın sonu-7. yüzyılın başı) özellikleri taşır (Orthmann, 1971, s. 490). Ayrıca aynı sfenksin ön ayakları üzerinde görülen önlük benzeri örtü M.Ö. II. binyıl Suriye sanatında zaman zaman ortaya çıkan ve M.Ö. I.

binde Suriye-Fenike sanatında görülen bir Mısır unsurudur (Dessene, 1957, s. 185; Darga, 1992, s. 347). Zincirli (fig. 9/B) ve Kargamış'tan (fig. 9/J) birer sfenks figürü saç stilleri ve başlıkları bakımından Geleneksel Hitit Biçemi ile Assur etkisi özellikleri taşırlar (Orthmann, 1971, s. 344, s. 505, s. 538). Temür, "*Geç Hititler, Hititler'in bir devamı olarak görülseler de farklı sanatsal etkilerle Hitit sanatının özünden ayrılarak bölgeye özgü farklı bir sanat anlayışı ortaya koyduklarını*" belirtmiştir (Temür, 2014, s. 130). Nitekim sfenks kabartmalarında görülen Assur, Arami ve Suriye özellikleri Temür'un bu görüşünü doğrular niteliktedir.

Geç Hitit Beyliklerinde sfenks kabartmalarına, kentlerin ve sarayların kapı girişlerinde bulunan orthostatlarda rastlanır. Ayrıca Zincirli ve Sakçagözü örneklerinde sütun altlığı olarak kullanılmış sfenksler de bulunur (fig. 9/D-E, G). Sfenksler, Geç Hititler'de sadece kentlerin girişinde değil ayrıca kutsal mekânlar olan tapınaklarda da görülür. Aleppo'da tapınağının girişinde bulunan orthostat üzerinde betimlenmiş olan sfenks bunun güzel örneklerinden biridir (fig. 9/K). Geç Hitit sanatında sfenks figürleri küçük buluntular olan fildişi eser, at alınlığı ve bir mühür üzerinde de betimlenmiştir. Böylelikle Geç Hitit sanatında sfenkslerin sadece mimari bir unsur olarak kullanılmadığı anlaşılmaktadır. Yakındoğu sanatında görülen sfenks figürleri üzerine yapılmış olan bilimsel çalışmalar da, bunların her zaman bir koruma işleviyle özdeşleştiği ve koruyucu-bekçi vasıflarının olduğu belirtilmiştir (Bkz. Temür 2014). Yine söz konusu çalışmalarda sfenkslerin tapınım amacıyla yapıldığı da ileri sürülmüştür (Bkz. Temür 2014). Geç Hitit örneklerine bakıldığında sfenkslerin çoğunlukla kapı girişlerindeki orthostatlarda betimlendiği görülür. Bu bağlamda Geç Hitit sanatında bunların koruyucu-bekçi vasfıyla betimlendiği düşünülebilir. Sütun altlığı olarak kullanılanlar ise koruma işleviyle özdeşleştirilebilir. Aleppo tapınağında sfenks kabartmasına rastlanmakla birlikte şimdilik Geç Hititler'de bunların tapınım amacıyla yapıldıklarını söylemek zordur. Küçük buluntular üzerinde betimlenmiş sfenks figürleri (fig. 9/L-N) ise daha çok koruma işleviyle ilgili olarak tasvir edilmiş olmalıdır.

3. Sonuç

Geç Hitit dönemi sanatında mitolojik yaratıklara çoğunlukla orthostatlar ve nadiren mühür, at alınlığı ve fildişi gibi eserler üzerindeki betimlemelerde rastlarız. Söz konusu eserlerde şimdilik sfenks, grifon, grifon-demon, khimaira, boğa adam, aslan başlı insan, akrep adam, pegasos ve aslan-ejder gibi mitolojik yaratıklar tasvir edilmiştir. Mitolojik yaratıklardan sfenks fazla sayıda betimlenmiş olup bunu grifon-demon, boğa adam, aslan başlı insan ve grifon izler. Az sayıda tasvir edilmiş mitolojik yaratıklar arasında ise aslan-ejder başta olmak üzere akrep-adam ve pegasos gelir. Mitolojik yaratıkların sayısal olarak farklılık göstermesi kullanım alanları ya da işlevlerinden kaynaklanmış olmalıdır.

Mitolojik yaratıklardan özellikle sfenkslerde cinsiyet konusu tartışmalıdır. Bu konuyla ilgili farklı görüşler de bulunur. Darga, Boğazköy kapı sfenkslerinin dişi olduğunu ileri sürmüştür (Darga, 1992, s. 119). Dessenne, "*Darga'nın aksine Boğazköy kapı sfenkslerinin Mısır sfenksleriyle benzer olduğunu, kentin giriş kapısında yer aldıklarını ve burada Mısır örneklerinde olduğu gibi kapı bekçisi veya koruyucusu olarak bulunmalarından yola çıkarak bunların dişi olamayacağını*" önermiştir (Dessene, 1957, s. 118). Temür ise "*gerek Mısır'da gerekse Mezopotamya'da dişi sfenkslerin bilindiğini ve bunların kapı bekçisi veya koruyucusu olarak kullanıldığını ve bu nedenle bunların erkek olduğunu*" belirtmiştir (Temür, 2014, s. 126). Görüldüğü üzere Boğazköy kapı sfenkslerinden yola çıkılarak cinsiyet konusu tartışılmıştır. Değerlendirmiş olduğumuz mitolojik yaratıklardan fig. 9/A-C, F, H-K'da görülen sfenksler kentlerin kapı girişlerindeki orthostatlarda betimlenmiştir. Bunlardan fig. 9/F sakalından dolayı erkek olarak değerlendirilebilir. Geri kalan ve sakalsız olan sfenkslerin şehir kapılarının girişlerinde bulunmaları, bunların Boğazköy, Mısır ve Mezopotamya örneklerinde olduğu gibi erkek olma ihtimali göz ardı edilmemelidir. İncelediğimiz sfenkslerden sütun altlığı (fig. 9/D-E, G) olanlar ile at alınlığı (fig. 9/L), fildişi (fig. 9/M) ve mühür (fig. 9/N) üzerinde betimlenenler sakalsızdır. Bu sfenkslerin hem sakalsız hem de yüz hatlarının daha kadınımsı verilmiş olması

bunların erkeklerden ziyade dişi olma ihtimalini daha güçlü kılmaktadır.

İncelemiş olduğumuz mitolojik yaratıklar kendi içinde biçem farklılıkları gösterdiğinden bunlarda Geç Hitit sanatının farklı biçemlerini görmek mümkündür. Nitekim mitolojik yaratıklardan sfenklerin işlenişinde Geç Hitit Sanatı I, II, IIIb; grifonlar'da Geç Hitit Sanatı I, II; grifon-ifritler'de Geç Hitit Sanatı I, II, IIIb; Khimaira'da Geç Hitit Sanatı II; boğa adamlar'da Geç Hitit Sanatı II, IIIb; aslan başlı insanlarda Geç Hitit Sanatı II ve III; akrep adamlarda Geç Hitit Sanatı II dönemi biçemlerini görmek mümkündür. Bu stil farklılıkları mitolojik yaratıkların giyim kuşamları, yüz uzuvları ve kanat yapılarına yansıtılmıştır.

Çevre kültürlerden Geç Hitit sanatına aktarılan yaratıklar hem üslup hem de işlevsel olarak aynı amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır. Mitolojik yaratıklar çevre kültürlerde çoğunlukla dinsel bir boyut içerirler. Geç Hitit sanatında da mitolojik yaratıkların bir kısmı hayat ağacı, kanatlı güneş kursu, mızrak, bakraç ve başak demeti ile birlikte tasvir edilmiştir. Böylelikle Yakındoğu örneklerinde olduğu gibi Geç Hitit örneklerinin de ağırlıklı olarak dinsel amaçlı betimlendiği sonucuna varılabilir. Ancak Geç Hitit sanatında herhangi bir sahne içinde betimlenmeyen yaratıklar da bulunur. Bu bağlamda söz konusu bu mitolojik yaratıkların dekoratif amaçlı tasvir edildiği düşünülebilir.

Son olarak, Geç Hititli sanatçıların çevre kültürlerden aldıkları mitolojik yaratıkların başlık, giyim kuşam, kanat gibi kısımlarına yeni eklemeler yaparak geliştirdikleri de görülür. Ayrıca Geç Hititli sanatçıların bu mitolojik yaratıkları sadece şekilsel olarak betimlemedikleri, bunlara farklı işlevler de kazandırarak kendilerine özgü bir betim sanatı yaratmaya çalıştıkları da söylenebilir.

KAYNAKÇA

Alparslan, B. (1995). *M.Ö. II. Binde Anadolu'da Bulunan Mühür ve Mühür Baskıları Üzerinde Karışık Varlıklar*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Black, J. & Green, A. (2003). *Mezopotamya Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul: Aram Yayıncılık.

Blömer, M. (2012). Religious Life of Commagene in the Late Hellenistic and Early Roman Period. A. Merz & T. Tieleman (Eds.), *The Letter of Mara bar Sarapion in Context Proceedings of the Symposium Held at Utrecht University içinde, 10-12 December 2009*, 95-129, Leiden – Boston: Brill.

Darga, A. M. (1992). *Hitit Sanatı*. İstanbul: Akbank Yayınları.

Dessenne, A. (1957). *Le Sphinx: Etude Iconografique des Origines a'la fin du Seconde Millenaire (Bibl. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 186)*. E. de Boccard.

Doğancı, K. (2018). Geç Hitit Beylikleriyle Yeni Assur İmparatorluğu Arasındaki Siyasi İlişkiler. B. Şimşek - C. Şahin and S. Avşaroğlu (Eds.), *Sosyal ve Beşeri Bilimler Çalışmaları 2018 içinde*, 6-16, Ankara: Çizgi Kitapevi.

Drews, R. (2014). *Tunç Çağı'nın sonu*, (Tolga Ersoy, G. Ergin), İstanbul.

Erkanal, A. (1993). *Anadolu'da Bulunan Suriye Kökenli Mühürler ve Mühür Baskıları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Gilibert, A. (2011). *Syro-Hittite Monumental Art and the Archaeology of Performance*. Germany: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.

Harmanşah, Ö. (2015). *Eski Yakındoğu'da Kent, Bellek, Anıt*. İstanbul.

Hawkins, J. D. (1995). Great King" and "Country-Lords" at Malatya and Karkamıs. T. V. D. Hout, J. D. Roos (Eds.), *Studio Historia Ardens: Ancient Near Eastern Studies Presented to Philo H. J. Houwink Ten Cate on the Occasion of his 65.th Birthday içinde,* 73-85, Holland.

Karakaya, M. (2022). *Geç Hitit Krallıklarında Tanrıçaların Temsili*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kantor, H. J. (1962). A Bronze Plaque with Relief Decoration from Tell Tainat. *Journal of Near Eastern Studies,* 21 (2), 93-117.

Kellner, H. J. (1991). *Gürtelbleche aus Urartu*. Stuttgart: Steiner.

Kohlmeyer, K. (2000). *Der Tempel Des Wetter Gottes Von Aleppo*. Germany: Rhema Verlag.

Kubala, A. (2015). *Iconography of "Neo-Hittite" Seals*. Warsaw: Creator Publishing House.

Orthmann, W. (1971). *Untersuchungen zur Späthethitischen Bildkunst*. Bonn: Rudolf Habelt Verlag.

Özgüç, N. (1991). The Composite Creatures in Anatolian art During the Period of Assyrian

Trading Colonies. M. Mori, H. Ogawa, M. Yoshikawa (Eds.), *Near Eastern Studies Dedicated to H.I.H. Prince Takahito Mikasa on the Occasion of His Seventy-Fifth Birthday içinde*, 293-317, Wiesbaden.

Roes, A. (1934) The Representation of the Chimaera. *The Journal of Hellenic Studies*, 54 (1), 21-25.

Sevin, V. (2010). *Assur Resim Sanatı*. Ankara.

Soldi, S. (2012). Chimaeric Animals" in the Ancient Near East. G. C. Cianferoni, M. Iozzo, E. Setari (Eds.), *Myth, Allegory, Emblem The Many Lives of the Chimaera of Arezzo,* 91-111, Roma.

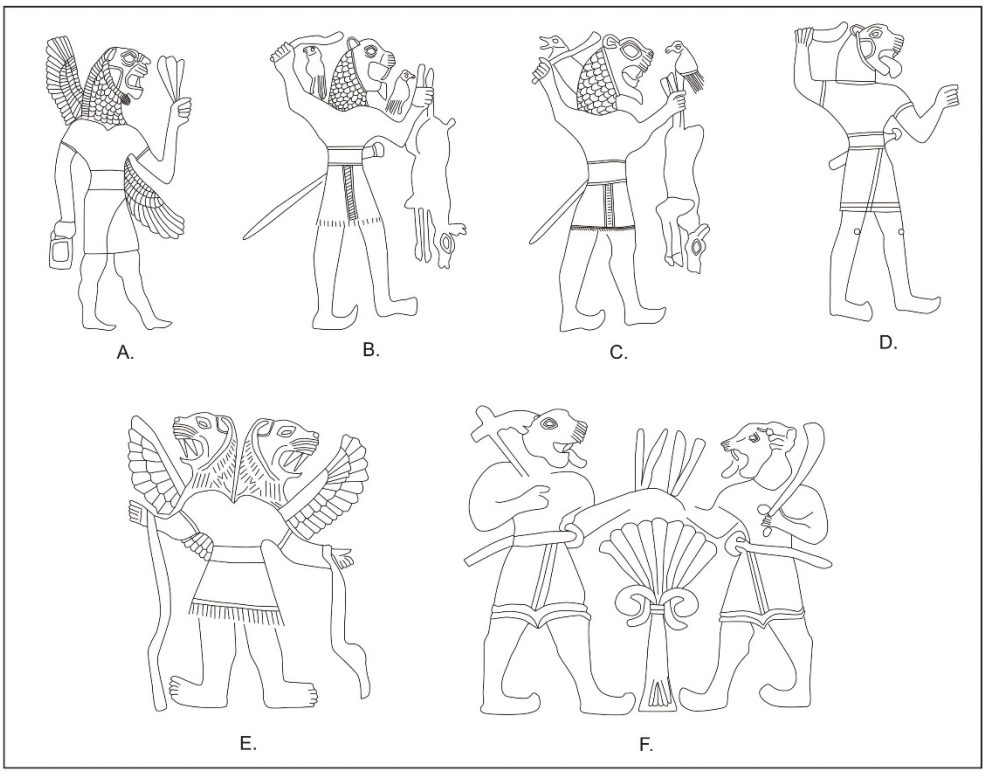
Temür, A. (2014). *Grek Sanatında Karışık Yaratıklar*. İstanbul: Gece Kitaplığı.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

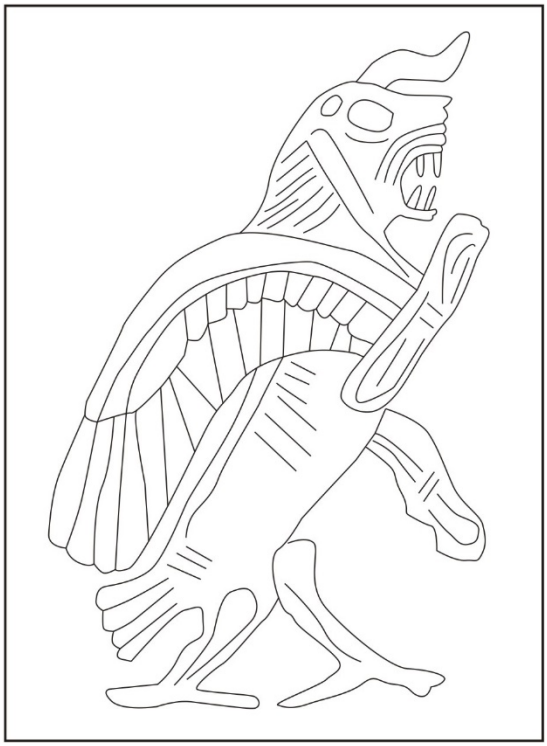
Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.



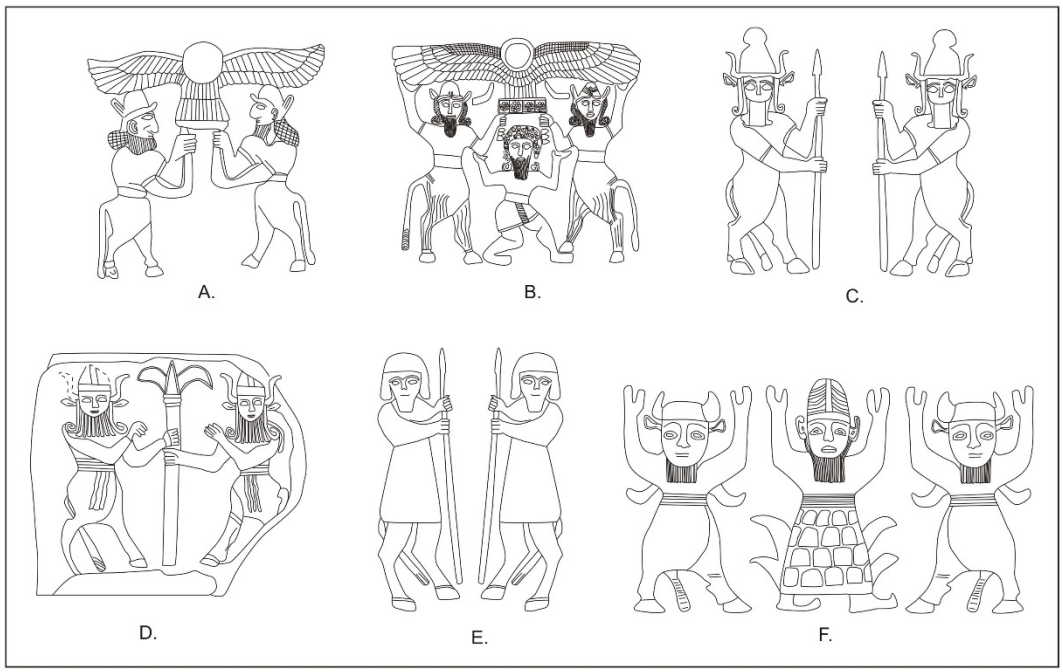
Figür 1. (Orthmann, 11971, taf. 28/d)



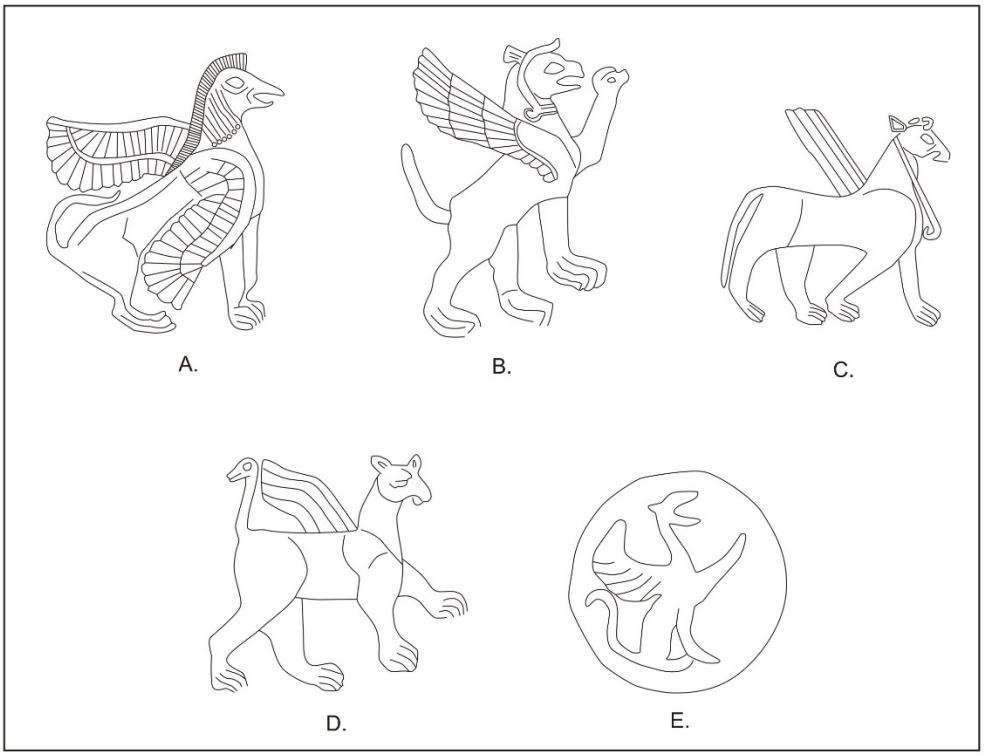
Figür 2. A. (Kohlmeyer, 2000, taf. 21); B-C. (Orthmann, 1971 taf. 60/a, taf. 58/c); D. (Orthmann, 1971, taf. 27/d); E. (Orthmann, 1971, ss. 310-311, taf. 11/h); F. (Orthmann, 1971, s. 311, taf. 43/e)



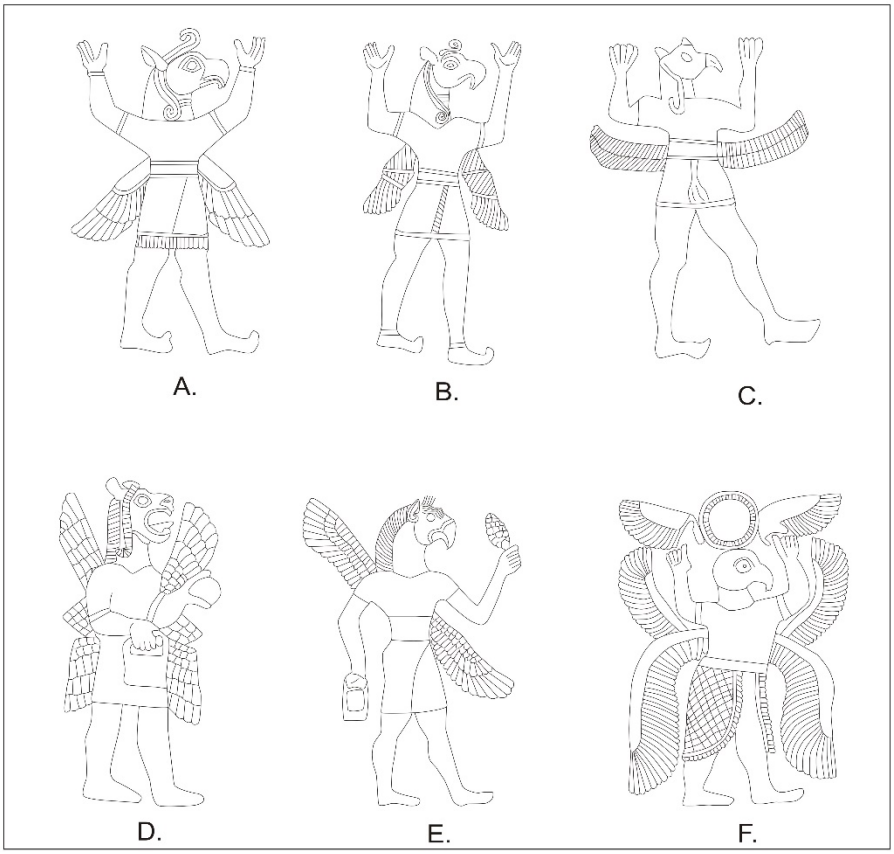
Figür 3. (Orthmann, 1971, taf.9/c)



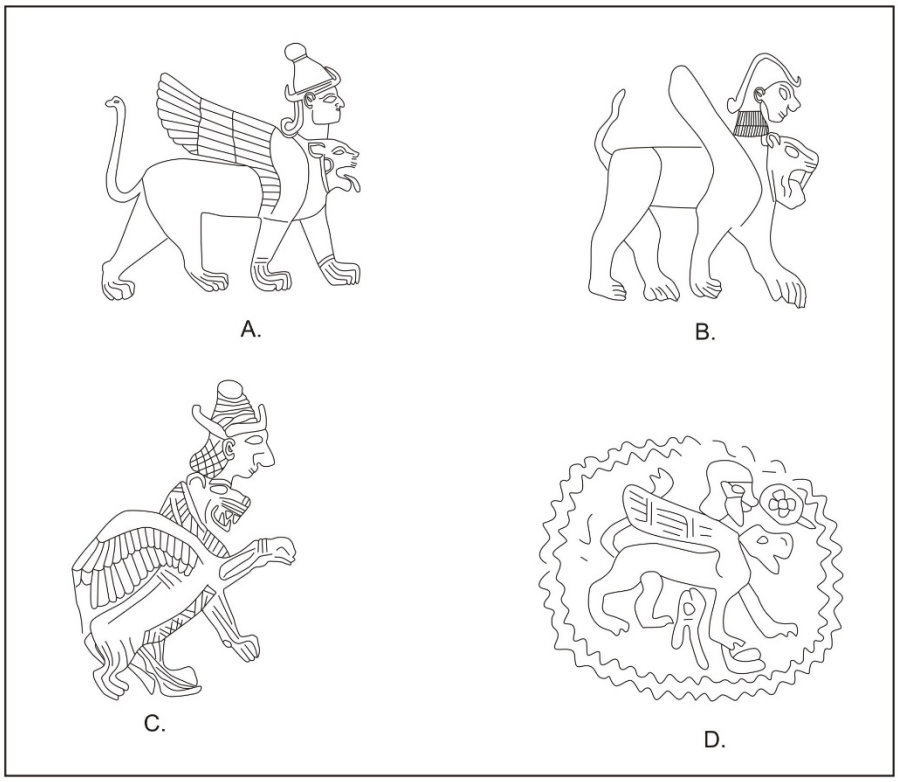
Figür 4. A-B (Orthmann, 1971, taf. 10/g, taf. 12/b); C-D. (Orthmann, 1971, taf. 27/d, taf. 35/c); E. (Orthmann, 1971, taf. 19/e); F. (Blömer, 2012, fig. 12).



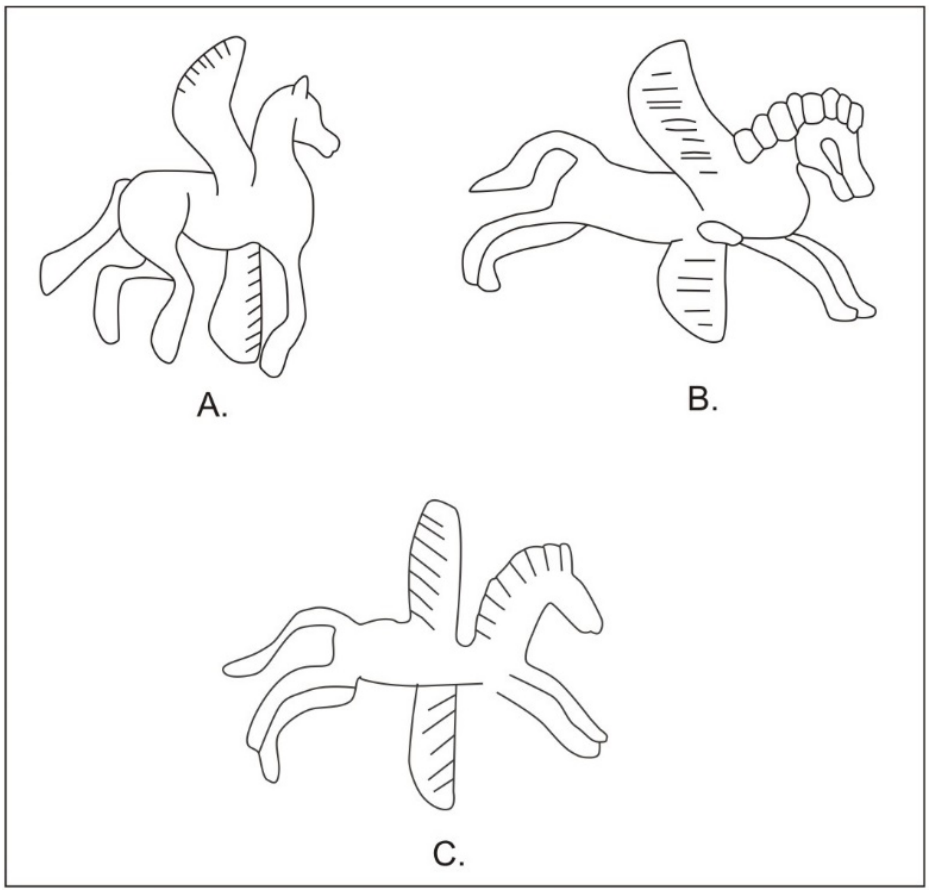
Figür 5. A. (Orthmann, 1971, taf. 8/g); B. (Orthmann, 1971, taf. 33/f); C-D (Orthmann, 1971, taf. 55/c, taf. 59/d); E. (Kubala, 2015, fig. 16)



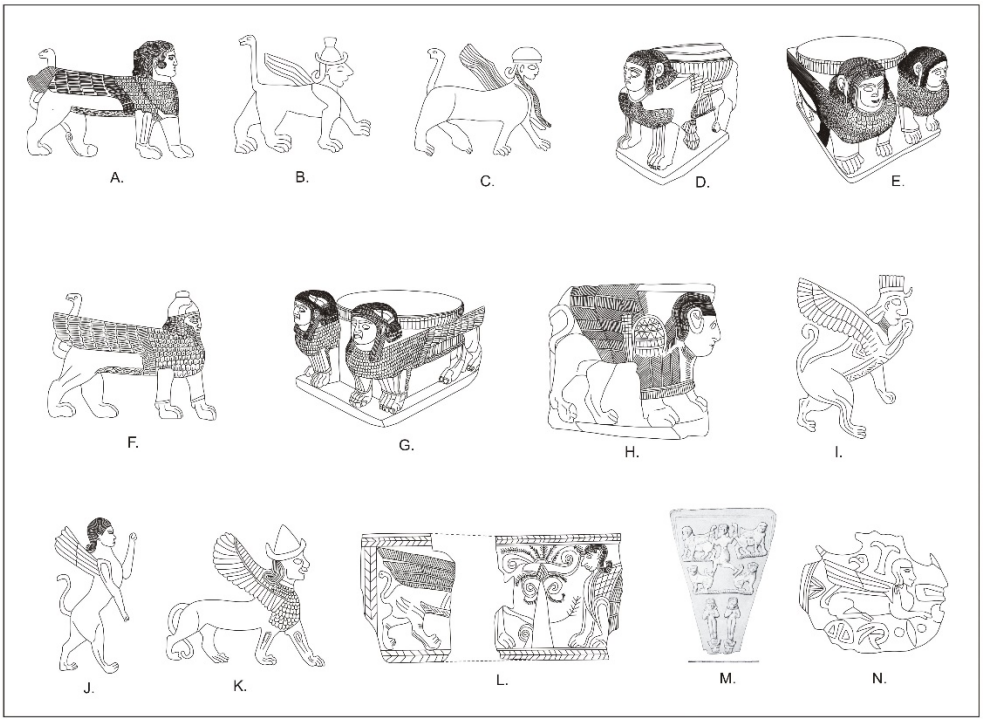
Figür 6. A. (Orthmann, 1971, taf. 26/d); B-C. (Gilibert, 2011, s. 60, figs. 25, s. 200/üst); D. (Orthmann, 1971, taf. 50/c); E. (Kohlmeyer, 2000, 19); F. (Orthmann, 1971, taf. 15/d).



Figür 7. A-C. (Soldi, 2012, s. 102, fig. 12, s. 103, figs. 13-14); D. (Kubala, 2015, fig. 31).



Figür 8. A-C (Kubala, 2015, s. 125, fig. 26b, s. 126, fig. 44, s. 127, fig. 56b)



Figür 9. A-E. (Gilibert, 2011: figs. 6, 87, 38, 76; Orthmann, 1971: taf. 63/e); F-G. (Orthmann,1971: taf. 50/b, taf. 51/b); H. (Orthmann, 1971: taf. 15/g); I. (Orthmann, 1971: 11/f); J. (Orthmann, 1971: taf. 28/b); K. (Kohlmeyer, 2000: taf 11); L. (Orthmann, 1971, taf. 69/e); M. (Kantor, 1962. pl. XI); N. (Kubala, 2015: fig. 50).

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

İSLÂM KÜLTÜRÜNDE KIYAMET MİTOLOJİSİNİN TEMEL ESKATOLOJİK MİTLERİ
Fundamental Escathological Myths of Apocalyptic Mythology in Islamic Culture

Fatih SANCILI[•]

ÖZET

Eskatoloji, dünya yaşamının sonunu ve öte dünya hayatını araştıran bilim dalının genel adıdır. Bu bilim dalının mitleri ile İslâm inancının kıyamet ve alametlerinden kastedilen mana aynıdır. Bu mit ya da alametler öteden beri insanların ilgisini çok fazla çeken alanlardan biri olmuştur. İlâhî dinlere göre, bu dünya düzeni genel bir yıkım ile kesin olarak yok olacaktır. Tüm insanlar bu dünyada yaptıklarının hesabını vermek için tekrar diriltileceklerdir. Kur'an-ı Kerim dünya hayatının ne zaman son bulacağını Allah'tan başka kimsenin bilmediğini haber vermiştir. Ancak Hz. Peygamber kıyametin habercisi olan olağan dışı olaylardan bahsetmiştir. İnsanlara hatırlatma ve uyarıda bulunmuş ve onların bazı özelliklerini tanıtmıştır. Kaynaklarda uzun uzun anlatıldığı şekliyle ortaya başlı başına bir İslâm eskatalogya mitleri çıkmıştır. Tabi konuyu tüm boyutlarıyla ortaya koymak zordur. Huzeyfe b. Esîd el-Gıfârî'nin rivayet ettiği bir hadiste şu mitler söylenmiştir: 1. Duhân. 2. Deccâl. 3. Dâbbe. 4. Güneşin batıdan doğması. 5. Hz. İsâ'nın gökten inişi. 6. Ye'cûc ve Me'cûc'un çıkışı. 7. Doğu'da bir yerin batışı. 8. Batı'da bir yerin batışı. 9. Arap yarımadasında bir yerin batışı. 10. Yemen bölgesinde bir ateşin çıkışı ki bu ateş, arkasında mahşere sürmedik hiç kimseyi bırakmayacaktır. Bu eskatolojik mitler İslâm müntesipleri tarafından şüphe götürmez biçimde kabul edilmiştir. Çünkü haberi Hz. Peygamber vermiştir. Allah bu olaylardan sonra kıyametin kopmasını dilemiştir. Yaptığımız çalışmada, Huzeyfe b. Esîd el-Gıfârî'nin bu rivayetine dayanarak İslâm kültüründe bir olgu olan kıyamet alametlerinin genel bir izahatı verilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İslâm Mezhepleri Tarihi, İslâm kültürü, Kıyamet mitolojisi, Eskatoloji.

ABSTRACT

Eschatology is the general name of the branch of science that studies the end of worldly life and the life of the next world. The meaning of the myths of this branch of science and the doomsday and portents of the Islamic faith is the same. These myths or omens have always been one of the areas that attracted the destructions. All people will be resurrected to account for their deeds in this world. The Qur'an informs us that no one but Allah knows when the worldly life will end. However, The Prophet talked about extraordinary events that heralded the apocalypse. He reminded and warned people and introduced some of their characteristics. As described at length in the sources, an Islamic escatalogia myths emerged in its own right. Of course, it is difficult to reveal the subject in all its dimensions. In a hadith narrated by Huzayfa b. Esid al-Gifari, the following myths are said: 1. Dukhan. 2. Antichrist. 3. Dabba. 4. The sun rising from the west. 5. The descent of Jesus from heaven. 6. The emergence of Gog and Magog. 7. The sinking of a place in the East. 8. The sinking of a place in the West. 9. The sinking of a place in the Arabian Peninsula. 10. The outbreak of a fire in the Yemen region, which will not leave anyone who did not lead the apocalypse behind it. These eschatological myths were accepted without a doubt by the followers of Islam. Because the news The Prophet gave. Allah wished the end of the world to come after these events. In our study, based on this narration of Huzayfa b. Esid al-Gıfari, a general explanation of the signs of the apocalypse, which is a phenomenon in Islamic culture, has been tried to be given.

Keywords: History of Islamic Sects, Islamic culture, Apocalyptic mythology, Eschatology.

[*] Dr. Öğr. Üyesi, Ardahan Üniversitesi, fatihsancili@ardahan.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0905-7700.

Sancılı, F. (2023) "İslâm Kültüründe Kıyamet Mitolojisinin Temel Eskatolojik Mitleri", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 113-124.

Giriş

Eskatalogya mitosları iyi ile kötünün, aydınlık ile karanlığın, haklı ile haksızın, güçlü ile zayıfın, hakikat ile yalanın bitmeyen mücadelesini anlatır. Tarih boyunca mevcut olan bu kadim çatışmanın zengin bir mitos dili ile anlatılması bu mitleri herkes için cezbedici hale getirmiştir.

Huzeyfe b. Esîd el-Gıfârî'nin (ö. 42/663) rivayetine göre Hz. Peygamber şöyle demiştir:

> Bir duvarın gölgesinde oturuyorduk. Hz. Peygamber bizi görünce yanımıza geldi. "Neyi konuşuyorsunuz?" diye sordu. Biz de: "kıyameti" diye cevap verdik. Hz. Peygamber bize şöyle dedi: "Ümmetim on alameti görmeden kıyamet kopmayacaktır. Duhân; Deccâl; Dâbbe; Güneşin batıdan doğması; Hz. İsâ'nın gökten inişi; Ye'cûc ve Me'cûc'un çıkışı; Doğu'da bir yerin batışı; Batı'da bir yerin batışı; Arap yarımadasında bir yerin batışı; Yemen bölgesinden bir ateşin çıkışı ki bu ateş, arkasında mahşere sürmedik hiç kimseyi bırakmayacaktır. (Müslim, Fiten, 39; Ebû Dâvûd, Melâhim, 12).

İslâm âlimleri, bu hadisi kıyametin alametlerini betimleyen haber olarak kabul etmişlerdir. Hadis kitaplarında bu alametleri açıklayan çok sayıda hadis bulunmaktadır. Tüm Müslümanlar mezhep ve fırka ayrılıklarına rağmen hadis kaynaklarının fiten ve melâhim bölümlerinde kıyamet ile ilgili verilen haberlerde birleşmişlerdir. Hz. Peygamber'in "ahir zamanda şunlar olacaktır" tarzındaki bu tip çok sayıdaki hadisi İslâm düşünce ve kültür evreninin zenginliğini gösterir. Bu rivayetlerde eskatolojik mitlerle ilgili son derece önemli özel hikmetli bilgiler söz konusudur. Hadislerde dünyanın sonunda meydana gelecek hadiseler sembolik bir dil kullanılarak anlatılmıştır. Bu hadisler oldukça zengin imgesel malzemelerle doludur. Kevserî (1879-1952) Hz. Peygamber'in ahir zamanda zuhur edeceğini söylediği Dâbbe, Deccâl, Ye'cûc ve Me'cûc gibi alametlere delalet eden hadislerin manevî tevatür derecesinde olduğunu söylemiştir (Kevserî, 1987, s. 55). Kıyametle alakalı betimlemeler gayb alanına girer. Gayb alanındaki bilgiler ancak Kur'an'ın veya Hz. Peygamber'in haber verdiği kadar öğrenilebilir (Gençtürk, 2014, ss. 4-5). Allah'ın Hz. Peygamber'in bildirmesini murad ettiği kıyametle ilgili rivayetler Müslümanlar tarafından inanç esaslarından kabul edilmiştir (İbn Mende, 1985, s. 2/911-913). Konuyu doğrudan doğruya hadis nakli çerçevesinde ele alarak mitoloji diliyle anlamaya çalışmak, hiçbir biçimde bu hadislerin asal gerçekliklerini sorgulama amacını taşımadığını söylemekte fayda vardır. Hadislerde zikredilen alametler kozmik boyutlardaki önlenemeyecek felaketin habercisidir. Burada mitoloji dilinin işlevi, halkın dinî inanışlarını, imgeleri kullanarak, simgesel tabirlerle aktarmaktır (Hooke, 2002, s. 15). Böylelikle İslâm toplumundaki kutsalı anlatan eskatolojik mit ya da mitosların yapısını ve işlevini kategorik olarak daha iyi anlamaya ışık tutar.

1. Kıyametin Mahiyeti

Sözlükte ayağa kalkmak, doğrulmak anlamlarında masdar olan kıyamet, İslâm kozmolojisinde Allah'ın evrenin kozmik düzenini alt üst ettikten sonra tüm ölüleri yeniden dirilterek kabirlerinden ayağa kaldırması manasınadır (Râgıb el-İsfahânî, 2009, ss. 690-691).

İslâm inancı açısından kıyamet gerçektir, dünyanın varlığı ve insanın ölümlü olması bunu kanıtlamaktadır. Klasik kaynakların bize bildirdiğine göre kıyamet iki çeşittir: Birincisi küçük kıyamettir. Bu insanın kendi ölümüdür. Kişi ölünce onun kıyameti kopmuştur. Bundan amaç ölüm, yargılama, cennet ve cehennem üzerinde sürekli bir düşünce yoğunluğunu sağlamaktır. İkincisi büyük kıyamettir. Evrenin tümüyle yerle bir edilerek tüm insanların yeniden dirilmesini ifade eder. Kıyametin evrensel algısı genel olarak bu anlamı karşılar (Muttakî el-Hindî, 1985, s. 14/554-578). Bütün mahlûkat korkunç bir sesle aynı anda öleceği için kıyametin kopacağı vakte kıyamet "saat"i denmiştir (İbnü'l-Esîr, 1963, 2/460). Kıyametin

alametleri ise iki grupta tasnif edilmiştir: İlki kıyametin küçük alametleridir. Bunlar uzunca bir sürece yayılmış olup devam eden çokça olaylardır. İkincisi büyük alametlerdir (Reşîd Rızâ, 1990, s. 9/407-408). Büyük alametler kıyamete yakın vakitte ortaya çıkacak belirli sayıdaki önemli olaylardır. Kıyametin küçük alametleri, kıyamet vaktinden önceki alametlerdir. Büyük alametler birbiri ardına gelecek ve Allah'ın takdir ettiği zaman sonrasında kıyamet kopacaktır (Berzencî, 2005, s. 27). Küçük kıyamet alametleriyle büyük kıyamet alametleri arasındaki fark, büyük kıyamet alametlerinin ardından kıyametin saatinin gelmesi ve tüm insanların onları hissedecek olmasıdır (Arîfî, 2011, s. 35). Kıyametin küçük alametleri bu çalışmanın konusu değildir.

Huzeyfe b. Esîd el-Gıfârî'nin naklettiği bu hadisteki "güneşin batıdan doğması"nın sıralamadaki yeri konusunda âlimler ihtilaf etmişlerdir. Bunun sebebi Abdullah b. Amr'ın (ö. 65/685) rivayet ettiği şu hadistir: "Ben Resulullah'tan işittiğim hadisleri ezberledim. Resulullah şöyle dedi: "Kıyametin ilk belirtisi güneşin battığı yerden doğması veya Dâbbe'nin kuşluk vakti insanların önüne çıkması olacaktır. Hangisi önce olursa öbürü onu takip edecektir." (Müslim, Fiten, 23).

Hadis âlimi Ebû Abdullah el-Kurtubî (ö. 671/1273) kıyamet alametlerinin sıralaması hakkında şöyle demiştir: "Deccâl'in zuhuru, sonra Hz. İsâ'nın inişi, sonra Ye'cûc ve Me'cûc'un zuhuru ve sonra güneşin batıdan doğuşu gerçekleşecektir." (Kurtubî, 2004, s. 3/1264).

Hadisci İbn Hacer (ö. 852/1449) ise şu değerlerdirmeyi yapmıştır:

> Deccâl'in ortaya çıkışı toplum düzeninde genel bir değişikliğe işaret eden kıyamet belirtilerinin ilkidir. Bu durum İsâ b. Meryem'in ölümüne kadar devam edecektir. Dâbbe'nin ortaya çıkmasından sonra gerçekleşecek olan güneşin batıdan doğması ise kozmik düzende değişikliğe işaret eden belirtilerin ilki olacaktır. (İbn Hacer, 2010, s. 11/352-353).

Hadis kaynaklarında kıyametin büyük alametlerinin sırasını söyleyen açık bir haber bulunmamaktadır. İbn Hacer'in söylemine göre, hadisci Şerafüddîn Hüseyin b. Muhammed et-Tîbî'nin (ö. 743/1343) şu tasnifi yaygınlık kazanmıştır:

> Kıyametin alametleri iki gruptur. Birinci grupta yer alanlar: 1. Deccâl'in çıkması. 2. Hz. İsâ'nın yeryüzüne inmesi. 3. Ye'cûc ve Me'cûc kavimlerinin yeryüzünü istila etmesi. 4. Üç ayrı kara parçasının yere batması. İkinci grupta yer alanlar: 1. Duhân'ın ortaya çıkması. 2. Güneşin batıdan doğması. 3. Dâbbetü'l-arz'ın ortaya çıkması. 4. İnsanları önüne katıp mahşere sevk eden bir ateşin çıkması. (İbn Hacer, s. 11/352-353).

Birinci grupta yer alanlar kıyametin yaklaştığını haber veren alametlerdir. İkinci grupta yer alanlar kıyametin husulünü haber veren alametlerdir. Bu gruptakiler hâsıl olunca kıyamet kesinlik kazanacaktır.

Kur'an-ı Kerim'de kıyametin kopma vaktini bildiren herhangi bir ayet bulunmamaktadır (Mülk 67/26). Hz. Peygamber'e konuyla ilgili herhangi bir bilgi verilmemiştir (Buhârî, Îmân, 37). Kur'an-ı Kerim'de kıyametin bazı alametlerinden bahsedilmiş ve ayete göre kıyamet alametleri belirmeye başlamıştır. (Muhammed 47/18). Hz. Peygamber kıyamet öncesinde olacak bazı hadiselerin onun yaklaştığının alametleri sayılacağını haber vermiştir. Avf b. Mâlik'ten (ö. 73/692) gelen bir rivayete göre, Hz. Peygamber şöyle söylemiştir: "Kıyamet vaktinden önce şu altı şeyi say: Benim ölümüm…" (Buhârî, Cizye, 15).

İslam kültüründe kıyamet gününü betimleyen devasa bir edebiyat mevcuttur. Bunun şüphesiz ki birçok nedeni vardır. En temel neden sözlü kültürün etkisidir. Hz. Peygamber'in sözleri eskatolojik mitosun kaynağını oluşturmuştur. İslâm kültüründe ve halk arasında kıyamet denilince dünyanın yok olması ve Altın Çağ'ın kuruluşunun gelmesi demek olan büyük kıyamet anlaşılmaktadır. İslâm öğretisine göre, kıyamet günü, insan eylemlerinin dinî değerleri ortaya konacak ve insanlar amellerine göre yargılanacaklardır. Zaman ortadan kaldırılacak ve yeni bir

yaşam başlayacaktır. Sonsuz bir mutluluk içinde yalnızca Allah'a iman etmiş kullar yaşayacaklardır (Yonar, 2019, s. 222).

2. Huzeyfe b. Esîd el-Gıfârî'nin Rivayetindeki Eskatolojik Mitoslar

Hadis ve sufi ekollerin kaynaklarında haber verilen birçok eskatolojik mitoslar vardır. Bu mitler ahir zamanda ortaya çıkacaklar ve orada uzun süre kalmayacaklardır. Yaşamları zamanla sınırlıdır. Dünyanın sonunda bir dizi olaylar gerçekleşecektir. Mitler insana bu yabancısı olduğu olayları anlatır, bunu yaparken de zaman süresi içinde tanık olacağı bütün olayları olduğu gibi betimler. Her daim kutsal tarih, kutsal olayların öyküsü vardır. Kahramanlar doğaüstü varlıklar ve mitsel atalardır (Eliade, 2020, ss. 12-15). Bu, kıyamet alametlerinin sıra dışı ve özgün olarak anlatma biçimidir. Anlatılan öykü kutsal nitelikli bir öyküdür, çünkü haberi veren Hz. Peygamber'dir. Müslüman halk bilinci, hadiselerin kronolojisiyle ve değişmezliğiyle, tarihsel kişilerin de gerçekliğiyle ilgilenmez. Önemli olan bunlara yüklenen anlamlardır (Eliade, 2020, s. 16). Kıyamet alametlerinin İslâm kültüründeki kabulü açıkça günümüze kadar sürmüştür. Bunların çoğu ya Kur'an'ın doğrudan değinmediği ya da çok az değindiği mitoslardır. Bu mitoslar belirlenen vakitte dünyanın son bulacağını ve ahiret hayatının başlayacağını haber vermektedir. Hz. Peygamber'in bahsettiği eskatolojik mitoslar Müslüman davranışı için ibret alınacak model oluşturmuş ve bu anlatımlarla hayata anlam kazandırmıştır. Bu çalışmanın düzeni içinde bütün hadislerdeki eskatolojik mitosların sorununun ele alınıp tartışılmasına imkân yoktur. Bundan dolayı kıyamet kopmadan önce çıkıp yeryüzünde adil bir düzen kuracağına inanılan Mehdî konusuna girilmemiştir (Coşkun, 2004, s. 96). Bizim amacımız Huzeyfe b. Esîd el-Gıfârî'nin rivayetindeki eskatolojik mitosların İslâm kültüründe gösterdiği gelişmeyi izlemektir (Koç, 2016, s. 27).

2.1. Duhân

Duhân, Kur'an-ı Kerim'de bir surenin adıdır. Huzeyfe b. Esîd el-Gıfârî'nin rivayet ettiği bu hadiste kıyametin ilk belirtisi olarak söylenen "duhân", Duhân suresi ve Fussilet suresinde geçmektedir. "Gökyüzünün bütün insanları kuşatacak "duhan"la kaplanacağı günü bekle. Bu acı verici bir azaptır." (Duhân 44/10-11). "Sonra "duhân"la kaplanmış göğe yöneldi." (Fussilet 41/11). Ancak bu iki ayette duhânın kıyamet alametlerinden olduğu açıkça söylenmemiştir (Gençtürk, 2014, s. 55). Duhân, Arapça "daḫane" kökünden türetilmiştir. Duhân, dilde odun yakıldığında yükselen dumanı (Yurdagür, 1994, s. 9/546) veya aşırı kuraklık sonucu yerden yükselen toz dumanı ifade etmek için kullanılmıştır. Araplar rüzgârın aşırı kuru topraktan kaldırdığı toz dumana duhân demişlerdir (Râgıb el-İsfahânî, 2009, s. 310). Araplar toplumda bir kötülük yükselirse kötülüğün yerine "duhân" ı koyarak ifade etmişler ve şöyle demişlerdir: "Aramızda "duhân"ı yükselten bir neden var." (İbn Manzûr, 1993, s. 13/150).

Duhân, İslâm inancında insanlığın karşılaşacağı elim sonun temel işaretlerinden biri sayılmıştır. Ebû Hüreyre'nin (ö. 58/678) rivayet ettiği bir hadiste Hz. Peygamber şöyle demiştir: "Şu altı şey gerçekleşmedikçe kıyamet kopmayacaktır: Güneşin batıdan doğması, Duhân, Deccâl, Dâbbe, Kişinin özeli diye bir şey kalmaması, Kamu düzeninin bozulması." (Müslim, Fiten, 25). Kâsımî'nin (1866-1914) rivayetine göre İbn Kuteybe (ö. 276/889) şöyle demiştir: "Duhân zarar veren bir şey olmasıyla açıklanır. Bu yüzden her zarar veren şeyi ifade etmek için duhân sözcüğü kullanılır." (Kâsımî, 2003, s. 8/410).

Rib'î b. Hirâş (ö. 101/719) şu hadisi rivayet etmiştir:

> Huzeyfe b. el-Yemân'dan (ö. 36/656) şunu işittim. Hz. Peygamber şöyle dedi: "Kıyametin ilk alameti Deccâl'dir. Sonra İsâ b. Meryem'in nüzulüdür. Sonra Aden bölgesinden çıkan bir ateşin insanların mahşer yerine sürüklemesidir. Sonra Duhân dedi. Hz. Peygamber "duhân" deyince Huzeyfe şöyle dedi: "Ey Allah'ın Resulü! Duhân nedir?" Hz. Peygamber şu ayeti okudu: "Gökyüzünün bütün insanları kuşatacak "duhân"la kaplanacağı günü bekle. Bu acı verici bir azaptır." (Duhân 44/10-11) Doğu ile Batı arasında her tarafa etki edecektir. Etkisi kırk gün kırk gece

> sürecektir. Mü'minin sersemlemiş bir hali olacaktır, kâfirin ise aşırı şarhoş olan birinin hali gibi kendinden geçmiş bir hali olacaktır. (İbn Kesîr, 1999, s. 7/248).

Duhân ahir zamanda çıkacaktır. Abdullah b. Ebî Müleyke (ö. 117/735) şöyle demiştir: "İbn Abbâs (ö. 68/688): "Bu gece sabaha kadar uyumadım." Dedim ki: "Neden?" Dedi ki: "Kuyruklu yıldız göründü, duhânın yükselmesinden korktum, bu yüzden sabaha kadar uyumadım." (İbn Kesîr, 1999, s. 7/249). İbn Abbâs'ın bu sözü muhtemelen duhânın yeryüzündeki bir ateşin dumanına değil de uzayda bulunan sayısız astreotların yörüngelerinden çıkarak dünyaya çarpmasına işaret etmektedir. Astreotların dünyaya çarpmasıyla; atmosferde oluşan toz duman kütlesi, güneş ışığının dünyaya ulaşmasını engeller ve oksijenin azalmasına neden olur. Oksijensiz kalan ortam canlıların ölümüne yol açar. Bu yorum Duhân suresi onuncu ayetinin manasıyla uyumludur.

2.2. Deccâl

Deccâl, Arapça'da bir şeyi örtmek, yaldızlamak, parlatmak veya boyamak anlamındaki "decele" kökünden türetilmiş mastardır. Mübalağa siğasına vurulduğunda çok yalancı, aldatıcı, hak ile bâtılı karıştıran, hilekâr manasına gelmektedir. Deccâl, İslâm eskatolojisine göre ahir zamanda, Hz. İsâ'nın ikinci kez yeryüzüne inmesinden önce "Mesih" olduğu iddiasıyla ortaya çıkacak insanları inançlarından saptırarak küfre yöneltecek kişiyi tanımlamak için kullanılan bir özel isimdir (İbn Manzûr, 1993, s. 11/236-237; Sarıtoprak, 1992, ss. 20-22). İslâm kaynaklarına göre Deccâl kendini "Mesih el-Muntazar" (yani Beklenen Hz. İsâ) olduğunu iddia ederek ortaya çıkacaktır. Deccâl Hz. İsâ'nın mucizelerine benzer mucizeler göstereceğinden dolayı İslâm üleması ona yalancı Mesih anlamına gelen "el-Mesihü'd-Deccâl" (Sahte Mesih) demiştir (İbn Manzûr, 1993, ss. 236-237; Sülemî, 1989, s. 26-27). "Mesih" ismi "Beklenen Kurtarıcı"yı tanımlamak için kullanılan bir sıfattır (Fığlalı, 1981, s. 179). Bu isim Kur'an-ı Kerim'de Hz. İsâ için kullanılmıştır. (Âl-i İmrân, 3/45). Enes b. Mâlik'ten (ö. 93/712) gelen bir hadise göre Hz. Peygamber şöyle söylemiştir: "İsâ b. Meryem'den başka Mehdî (yani Mesih) yoktur." (İbn Mâce, Fiten, 24).

Eskatolojik bir mitos olan "Deccâl" kelimesi Kur'an-ı Kerim'de geçmemektedir. Hadis kaynaklarında bu ontolojik varlık üzerinde geniş bir rivayet kültürü mevcuttur (Demirci, 2019, s. 9/69). Abdullah b. Ömer'in (ö. 73/693) rivayetine göre Hz. Peygamber ümmetini şöyle uyarmıştır: "Hiçbir peygamber yok ki kavmini Deccâl fitnesine karşı uyarmasın. Hz. Nuh'da kavmini Deccâl fitnesine karşı uyarmış idi. Fakat ben size onun hakkında hiçbir peygamberin kavmine söylemediği bir şey söylüyorum. Deccâl'in bir gözünün görme yeteneği kaybolmuştur." (Müslim, Fiten, 95).

Deccâl hakkında Mekke ve Medine'ye girmesinin yasaklanacağına dair rivayetler bulunur (İbn Kesîr, 2017, 1/129). Enes b. Mâlik'in naklettiği bir haberde Hz. Peygamber şöyle demiştir:

> Mekke ve Medine şehirleri dışında Deccâl'in ayak basmadığı yer kalmaz. Mekke ve Medine'nin yollarında saf tutmuş melekler bu iki şehri korur. Deccâl kumlu, çorak bir yerde ortaya çıkar. Ardından Medine üç defa sarsılır. Allah orada bulunan kâfir ve münafıkları dışarı çıkarır. (Müslim, Fiten, 123).

Bu hadisin anlamı Deccâl ile birlikte hareket eden kâfir ve münafıklar şehri terk edeceklerdir demektir. Buhârî'nin (ö. 256/870) kaydettiği bir başka haberde Hz. Peygamber şöyle demiştir: "Ahir zamanda Medine şehrinin yedi kapısı olacaktır ve her kapıda iki melek nöbet tutacaktır. Deccâl'in Medine şehrine girmesine engel olacaklardır. (Buharî, Fiten, 26).

Hanefî fakihi Ali el-Kârî (ö. 1014/1605) kıyamet alametlerinin sıralamasından bahsederken Deccâl hakkında şöyle demiştir:

> Önce Mehdî Haremeyn'de zuhur edip oradan Beytü'l-Makdis'e (Mescid-i Aksa) gelecektir. Sonra Deccâl gelip onu muhasara edecektir. Bu esnada Hz. İsâ Şam'ın doğusundaki minareye inecektir. Hz. İsâ'nın inişi esnasında tuzun suda eridiği gibi

> Deccâl'in gücü azalacaktır. Hz. İsâ Deccâl ile savaşacak ve onu bir darbe ile öldürecektir. Hz. İsâ Mehdî ile buluşacaktır. Namaz için kamet getirildiği bir sırada Mehdî Hz. İsâ'ya imamlık yapmasını işaret edecektir. Hz. İsâ imamlık yapmanın Mehdî'nin hakkı olduğunu söyleyerek teklifi kabul etmeyecektir. Mehdî'ye "imamlığa sen daha layıksın" diyecektir. Hz. Peygamberimiz'e tabi olduğunu göstermek için Mehdî'nin imamlığını kabul edecektir. (Ali el-Kârî, 1995, s. 190-191).

Hindistanlı hadis âlimi Azîmâbâdî (ö. 1329/1911) kıyamet alametlerinden bahseden bu hadisi yorumlarken "Gerek Deccâl gerek Hz. İsâ emsalleri gibi birer insandır. Ahir zamanda önce Deccâl ortaya çıkacaktır, sonra Hz. İsâ nüzul edecektir." demiştir (Azîmâbâdî, 2005, s. 1/1974-1975).

Rivayetlerde Deccâl'in bariz fiziki özelliklerinden bahsedilmiştir. Hz. Peygamber şöyle demiştir: "Hiçbir peygamber yoktur ki tek gözü patlak olan yalancı Deccâl hususunda ümmetini uyarmasın. Rabbiniz olan Allah'ın bu tür eksikliklerden uzak olduğunu bilin. Deccâl'in tek gözünün patlak olmasının dışında iki gözünün arasında kâfir yazacaktır." (Buhârî, Fiten, 26).

Amr b. Avf'ın rivayetine göre Hz. Peygamber Deccâl'in öldürülmesi hakkında şöyle demiştir: "Deccâl, İsâ b. Meryem tarafından Lüd kapısında öldürecek." (Tirmizî, Fiten, 62).

"Rabbinin bazı işaretleri geldiği gün, daha önce inanmamış veya imanında bir hayır kazanmamış olan kimseye artık inanması bir fayda sağlamaz." (En'âm 6/158). Hz. Peygamber bu ayeti şöyle tefsir etmiştir: "Üç şey çıktığında, önceden iman edip hayırlı amel işlememiş olan hiçbir nefse imanı fayda vermez; Güneşin batıdan doğması, Deccâl ve Dâbbetü'l-arz." (Müslim, İman, 249). Aynı mealde şu hadis: "Güneş batıdan doğmayıncaya kadar kıyamet kopmaz. Bunu gören insanlardan kimi iman etmeye kalkar. İşte o an daha önce iman etmemiş veya imanında hayır kazanmamış kişiye imanı fayda vermez." (Müslim, İman, 249).

Sonuç olarak İslâm kültüründe baskın karakter Selefin anlayışına göre Deccâl'in çıkması haktır. Deccâl belirli bir şahıs olup henüz zuhur etmemiştir. Deccâl ortaya çıktığı dönemde Mesih olduğu iddiasında bulunacak ve şöyle diyecektir: "Ben Allah'ın elçisiyim." (Müslim, Fiten, 84). Etrafına topladığı insanların ona inandığını görünce de ilâhlık iddiasında bulunacaktır (Sarıtoprak, 1992, 81-82). Deccâl kutsal kabul edilen Mekke ve Medine şehirlerine giremeyecek, girdiği yerlerde ise fitne ve fesat çoğalacaktır. Deccâl insanları aldatacak, onları kendisine inandıracak ve sonunda da Hz. İsâ tarafından öldürülecektir. Bu büyük fitne sona erecektir.

2.3. Dâbbe

Eskatalogya mitoslarından biri olan Dâbbe hem Kur'an-ı Kerim'de hem de hadislerde geçmektedir. Kur'an-ı Kerim'in müteşabih kavramlarından biridir (Demirci, 2011, s. 169).

Dâbbe kelimesi "debebe" kelimesinden türetilmiştir. Yavaş yavaş ve sessizce yürümek manasındadır. Yerde yürüyen her canlıya dâbbe denilmiştir (İbn Manzûr, 1993, s. 1/368-369; Çelik, 2013, s. 42).

Kur'an-ı Kerim'de Dâbbe şöyle geçmektedir: "Vadettiğimiz kıyametin zamanı gelince onlara yerden kendileriyle konuşan bir Dâbbe çıkarırız; o da, ayetlerimize yakinen inanmayanlara inanmadıklarını söyler." (Neml 27/82). Bu ayette Dâbbe'nin Allah'ın emrinde hareket eden ve olağanüstü yetenekler bahşedilen birisi olarak söylenmiştir (Gençtürk, 2014, ss. 58-60). İbn Atiyye (ö. 542/1148) bu ayetin tefsirinde ahir zamanda Allah'ın dilemesiyle ortaya çıkacak olan Dâbbe'nin kâfirlerin daha önceki inkârlarından dolayı cehennemlik olduklarını gösterecek damgayı yüzlerine vuracak canlı olduğunu söylemiştir (İbn Atiyye, 2001, s. 4/670).

Rivayetlere göre Dâbbe insanlarla konuşacak olan bir canlıdır. İnsanlar Dâbbe ile imtihan olacaklardır. Dâbbe, mü'min ile kâfiri ayırt edici bir şekilde damgalayarak birbirinden ayıracaktır (Cezâirî, 1990, s. 4/45). Ebû Hüreyre'nin

nakline göre, Hz. Peygamber şöyle demiştir: "Daha önce iman etmemiş veya imanından bir hayır kazanmamış olan kimseye, üç şey çıktıktan sonra iman etmesi fayda sağlamaz: Güneşin batıdan doğması, Deccâl, Dâbbetü'l-arz." (Müslim, İman, 249).

Ebû Hüreyre'nin naklettiği bir hadise göre, Hz. Peygamber Dâbbe'nin görevini şöyle bildirmiştir:

> Dâbbe, yanında Süleyman b. Dâvûd'un mührü ve Mûsâ b. İmrân'ın asası olduğu halde çıkacaktır. Mü'minin yüzünü asa ile parlatacak, kâfirin burnunu da mührle damgalayacaktır. Öyle ki, sofra ehli bir araya toplanınca bir diğerine (yüzündeki parlaklıktan dolayı) "Ey mü'min" diyecektir, diğeri de (öbürüne, burnundaki damga sebebiyle) "Ey kâfir" diyecektir. (İbn Mâce, Fiten, 31).

Hz. Peygamber şöyle demiştir: "Ortaya çıkış itibariyle kıyametin alametlerinden ilki, güneşin battığı yerden doğması ve kuşluk vakti insanların üzerine Dâbbe'nin çıkmasıdır. Bu alametlerden hangisi önce belirirse, diğeri de hemen onu peşinden takip edecektir." (Müslim, Fiten, 118).

Âlûsî (ö. 1270/1854), Neml suresinin seksen ikinci ayetinin tefsirini yaparken Dâbbe'nin güneşin battığı yerden doğma hadisesi gerçekleştikten ve Hz. İsâ'nın vefatından sonra ortaya çıkacağını söylemiştir (Âlûsî, 1994, s. 19-20/232). Dâbbe'nin ne tür yaratık olduğu hususunda âlimler ihtilaf etmiştir (Çelik, 2013, s. 47). Dâbbe'nin insan cinsinden olduğu söylenmiştir. Muhammed b. Ka'b el-Kurazî'nin naklettiği bir habere göre Hz. Ali'ye Dâbbe'nin ne olduğu sorulmuştur. Hz. Ali şöyle demiştir: "Vallahi Dâbbe kuyruğu olan bir hayvan değil, sakalı olan insan cinsinden bir canlıdır." (Âlûsî, 1994, s. 19-20/232).

2.4. Güneşin Batıdan Doğması

Hz. Peygamber güneşin batıdan doğmasını kıyamet alameti olarak betimleyen şu sözü söylemiştir: "Güneş batıdan doğmadıkça kıyamet kopmaz. Güneşin batıdan doğduğunu gören insanlar iman etmeye kalkışacaklar ama o anda yapacakları iman onlara bir fayda sağlamayacaktır." (İbn Mâce, Fiten, 32).

Âlûsî, "Rabbinin onları imana mecbur bırakacak bazı alametleri geldiği gün, daha önceden iman etmemiş ya da imanlı olarak bir hayır kazanmamış olan kimseye artık o andaki imanı bir fayda sağlamaz." (En'âm 6/158) ayetinin güneşin batıdan doğmasına işaret ettiğini söylemiştir (Âlusî, 1994, ss. 3-4/305). Zamanı geldiğinde güneşin batıdan doğacağını kapalı olarak belirten belki de şu ayettir (Kocabaş; 2001, s. 152): "İbrahim: "Benim Allah'ım güneşi doğudan doğdurur, haydi, sen de güneşi batıdan doğdur" deyince (Nemrud) şaşırıp kaldı." (Bakara 2/258).

Güneşin batı yönünden doğması, artık iman etmenin fayda vermeyeceği bir vakte girildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Tövbenin kabul edilmeyeceği önemli bir eşik olan bu an, insanlar artık yapıp ettikleri ile ölüp dirilecekleri bir evreye girmiş olurlar. Ebû Hüreyre'nin nakline göre, Hz. Peygamber şöyle demiştir: "Güneş batıdan doğmadıkça kıyamet kopmaz. Güneş batıdan doğduğunda ve insanlar onu gördüğünde hepsi birden iman ederler. İşte bu, daha önceden inanmamış veya imanında bir hayır kazanmamış olan kimseye artık imanın bir fayda sağlamayacağı vakittir. (Buhârî, Rikâk, 40).

Kur'an-ı Kerim'de güneşin batıdan doğmasını kıyamet alameti olarak söyleyen açık bir ayet yoktur. Şu an ki mevcut bilgiler böyle bir olayın nasıl meydana geleceğini tam olarak açıklamaktan uzaktır. İslâm inanç geleneğinde güneşin batıdan doğması hakkındaki Hz. Peygamber'in hadisleri delil kabul edilmiştir. Güneşin batıdan doğması açık manasıyla söylenerek te'vile ihtiyaç bulunmadan alınmıştır. Güneşin batıdan doğması artık kıyamet vaktinin geldiğinin bildirilmesi demektir.

2.5. Hz. İsâ'nın Gökten İnişi

Kıyametin yaklaştığını gösteren alametlerden biri de Hz. İsâ'nın yeryüzüne

inmesidir. Çok tartışmalı bir konu olan Hz. İsâ'nın gelişi rivayet kültürüne göre kozmik Zamanda değil de tarihsel bir Zamanda gerçekleşecek ve o, ümmet-i Muhammed'den olacaktır (Seffârînî, 2009, s. 2/615-616). Kur'an-ı Kerim'de Hz. İsâ'nın ahir zamanda yeryüzüne ineceğine açık olmamakla birlikte işaret eden ayetlerin bulunduğu söylenmiştir (Bozkurt, 2019, s. 47). İsa Mesih'ten şu şekilde bahsedilmiştir: "Şüphesiz o (İsâ'nın ahir zamanda yeryüzüne gönderilişi), kıyametin yaklaştığını bildiren bir alamettir. Sakın kıyametin geleceğinden şüphe etmeyin. (Onlara de ki): "Bana tabi olun, bu dosdoğru bir yoldur." (Zuhruf 43/61). Bu ayetin işaretiyle Huzeyfe b. Esîd el-Gıfârî'nin rivayetini birleştiren Selef âlimleri ahir zamanda Hz. İsâ'nın gelerek Deccâl fitnesine karşı insanları uyaracağını söylemişlerdir (Âlûsî, 1994, ss. 25-26/94-95). "Ehl-i Kitap'tan olan her bir fert onu (İsâ'nın indiğini) görünce son nefesini vermeden (kıyametin varlığına) iman edecek; o da (İsâ), onların son nefeslerini verirken yaptıkları imana şahitlik edecektir." (Nisâ 4/159). Bu ayetin yorumunda Taberî (ö. 310/923) şöyle demiştir: "Ehl-i Kitap'tan olanlar, Hz. İsâ'nın Deccâl'i öldürmek üzere yeryüzüne indiğini görünce, kıyametin gerçek olduğuna iman edeceklerdir." (Taberî, 2001, s. 7/664).

Kaynaklarda Hz. İsâ'nın kıyamete yakın zamanda yeryüzüne ineceğini açıkça söyleyen çok fazla hadis mevcuttur. Selefden olan âlimler bu hadislerin mütevatir olduğunu söylemişlerdir (Gumârî, 1986, ss. 14-15). Bu konuda detaylı çalışmalardan biri Muhammed Enver Şâh el-Keşmîrî (1875-1933) tarafından yapılmıştır. Keşmîrî çalışmasında yetmiş altısı merfu olmak üzere yüz bir hadis yazmıştır (Keşmirî, 1992, ss. 279-293). Eseri neşreden Abdülfettâh Ebû Gudde (1917-1997) bunlara on hadis daha eklemiştir (Keşmîrî, 1992, ss. 294-296). Ebû Hüreyre şu hadisi rivayet etmiştir: "İbn Meryem (İsâ) içinize adaletli bir hâkim olarak nüzul etmedikçe kıyamet kopmaz. (İsâ b. Meryem nüzul edince) haçı kıracak, domuzu öldürecek, cizyeyi kaldıracaktır. Mal o kadar değersizleşecek ki artık kimse ona itibar etmez olacaktır." (Buhârî, Mezâlim, 31).

Hz. İsâ'nın ikinci gelişi hakkında Selefden olan İslâm âlimleri arasında anlayış birliği olduğu söylenebilir (Şimşek, 2019, s. 268). Seffârînî (ö. 1188/1774) Levâmi adlı eserinde şöyle demiştir: "Kitab, Sünnet ve icmâü ümmet ile kabul edilmiştir ki Mesih İsâ b. Meryem öldükten sonra ahir zamanda semadan inecek ve ümmet-i Muhammed'den olacaktır." (Seffârînî, 1991, s. 2/94-95). Ancak tüm İslâm âlimlerinin bu hususta görüş birliği içerisinde bulunmadıklarını da belirtmek gerekir (Kocabaş, 2001, s. 153).

Hz. Peygamber Hz. İsâ'nın inişi hakkında şöyle demiştir: "Hz. İsâ ahir zamanda gelecek, şeriat-ı Muhammediye'yi uygulayacak, ümmetime adil bir hâkim ve adil bir imam olacaktır." (İbn Mâce,"Fiten", 33).

Selefiyye'den olan İbn Mende (ö. 395/1005), Selef ulemasının Nüzûl-İsâ meselesini ittifakla kabul ettiğini söylemiştir. Onun söylemine göre, Hz. İsâ'nın ikinci gelişi bir akîde esasıdır (İbn Mende, 1985, s. 2/958-961). Rivayete göre, Hz. İsâ ikinci gelişinde Hz. Peygamber'in getirdiği İslâm'a tabi olacaktır. Mısırlı Şâfiî âlim Şa'rânî (ö. 973/1565) şöyle demiştir:

> Ahir zamanda gelecek olan Hz. İsâ, Şeriat-ı Muhammediye'yi devam ettirmekle görevli olacaktır. Çünkü Hz. Muhammed son peygamberdir, şeriati de son şeriattir. Hz. Muhammed'in şeriatiyle amel edecek tek peygamber Hz. İsâ olacaktır. Hz. İsâ, dinin hor ve hakir görüldüğü, itilip kakıldığı bir zamanda gelip âdil bir hâkim olarak görev yapacaktır. Hz. İsâ nüzulünden önce o günün şartlarında İslâm'la ilgili her türlü bilgiyi öğrenmiş olacaktır. Hz. İsâ, Allah'ın emriyle gökyüzünden yeryüzüne indiği zaman şeriat-i Muhammediye'yi tatbik edecektir. (Şa'rânî, 2011, s. 291).

2.6. Ye'cûc ve Me'cûc

İslâm inancında, Ye'cûc ve Me'cûc'un ortaya çıkarak dünyayı ele geçirmesi, kıyametin kopacağına işaret sayılan büyük alametlerden kabul edilmiştir. Gerçek mahiyetlerini ancak Allah'ın bildiği Ye'cûc ve Me'cûc hakkındaki nakiller oldukça fazladır.

Kur'an-ı Kerim'de Ye'cûc ve Me'cûc iki topluluk ismi olarak en belirgin olarak şu ayetlerde geçer: "Onlar dediler ki: "Ey Zülkarneyn! Ye'cûc ve Me'cûc dediğimiz hak hukuk tanımaz kabilelerdir. İki dağın arasındaki şu geçitten bize sürekli saldırarak bozgunculuk çıkarıyorlar. Size bir miktar ücret versek de, bizimle onların arasında aşamayacakları bir set yapsan olmaz mı?" (Kehf 18/94). "Nihayet bir zaman gelecek, Ye'cûc ve Me'cûc seddi aşacaklar, her tepeden yığın yığın saldırmaya başlayacaklar." (Enbiyâ 21/96).

Kur'an-ı Kerim'de verilen bu bilgilerden hareketle Ye'cûc ve Me'cûc'un dünyada bozgunculuk yapan, kan döken ve diğer milletlere saldırmak suretiyle onların emniyetini ortadan kaldıran fırka isimleri olarak söylenmiştir (Kurtubî, 2006, s. 13/378). Enbiya suresi doksan altıncı ayetinden Ye'cûc ve Me'cûc'un insan cinsinden oldukları ve sayıca çok oldukları anlaşılmaktadır (Taşbolotov, 2007, s. 114-119). Kıyametten bahseden bir hadiste şöyle denmiştir: "Size müjdeler olsun! Sizden cehenneme bir kişi girecekse, Ye'cûc ve Me'cûc'den bin kişi girecektir." (Buhârî, Rikâk, 46).

Bu iki ayet dikkatlice tetkik edilecek olursa isim olarak fesat çıkaran fırkalar anlamı çıkmaktadır. Ye'cûc ve Me'cûc'un milliyetleri, ortaya çıkacakları kesin zaman ve mekânları açıkça tayin edilmemiştir (Cerrahoğlu, 1975, s. 120).

Abdullah b. Mes'ûd (ö. 32/653) şu hadisi rivayet etmiştir:

> Resulullah Mirac'a yükseldiği zaman, Hz. İbrahim, Hz. Mûsâ ve Hz. İsâ'ya rastladı. Kıyamet gününün ne zaman olacağı hakkında aralarında müzakere ettiler. Önce Hz. İbrahim'e sordular. Hz. İbrahim konu hakkında bilgisi olmadığını söyledi. Hz. Mûsâ'ya sordular. Hz. Mûsâ da konu hakkında bilgisi olmadığını söyledi. Sonra Hz. İsâ söz aldı. Hz. İsâ: "Kıyametin kopmasına yakın yaşanacak hadiseler hakkında bana bilgi verildi. Ancak kıyametin ne vakit kopacağını Allah'tan başka kimse bilemez." dedi. Sonra Deccâl'in çıkmasını anlattı ve dedi ki: "Sonra ben inip Deccâl'i öldüreceğim. Bu hadiseden sonra insanlar memleketlerine dönecekler. Bu sefer de insanların karşısına Ye'cûc ve Me'cûc çıkacaktır. Her tepeden hızla saldıracaklardır. Ye'cûc ve Me'cûc buldukları her suyu içip bitirecekler ve uğrayacakları her yeri bozup alt üst edeceklerdir. Bu yaşananlar üzerine insanlar feryat edecekler ve Allah'tan yardım dileyeceklerdir. Ben de Allah'a dua edeceğim ve Ye'cûc ve Me'cûc'u öldürmesini dileyeceğim. Bu dileğim kabul olacak ve yer, onların cesetlerinin pis kokusu ile dolacaktır. Ben tekrar Allah'a dua edeceğim. Allah da duamı kabul ederek bir yağmur gönderecektir. Sular cesetleri taşıyıp denize atacaktır. (İbn Mâce, Fiten, 33).

Abdullah b. Amr b. el-Âs'ın (ö. 65/685) naklettiği bir hadiste Hz. Peygamber şöyle demiştir: "Ye'cûc ve Me'cûc Hz. Âdem soyundandır. Onlar, insanlara gönderildiğinde, insanların yaşantılarını tümüyle ifsat edecekler. Onlardan biri arkasında, zürriyetinden binden fazla kişi bırakmaksızın ölmeyecek. Onların arkasından üç millet daha gelecektir: Tâvil, Târnes ve Mensek." (Rûdânî, 1998, s. 4/192).

Huzeyfe b. el-Yemân (ö. 36/656) Hz. Peygamber'den şöyle rivayet etmiştir:

> Ye'cûc bir millettir. Me'cûc bir millettir. Her bir millet dört yüz bin halktır. Onlardan her bir adam, sülbünden eli silah tutan tam bin erkek görmeden ölmez." Dedim ki: "Ey Allah'ın Resulü! Onları bize anlatır mısın?" Şöyle buyurdu: "Onlar üç sınıftır: Onların bir sınıfı "Erz" gibidir." Soruldu ki: "Erz ne demektir?" Şöyle dedi: "O, Şam'da bir ağaçtır ki o ağacın uzunluğu yüz yirmi arşındır. Göğe doğru yükselir." Ondan sonra şunları ilave etti: "İşte bunlara ne dağ dayanır ve ne de demir. Onların ikinci sınıfı da kulaklarının birini serer, ötekini de yorgan yapıp öyle yatar. Fil, yabani hayvan, deve ve domuz ne görürlerse yerler. Onlardan birisi öldüğünde onu da yerler. Onların bir ucu Şam'da, bir ucu Horasan'da olacak. Doğu nehirlerinin tümünü ve Taberiye Gölü'nü de içecekler. (Rûdânî, 1998, 4/192).

Hadis metninde üçüncü sınıftan bahsedilmemiştir.

Selefden olan İslâm âlimleri Ye'cûc ve Me'cûc'un ortaya çıkışının kıyamet alametlerinden olduğu hususunda icma olduğunu söylemişlerdir (Kettânî, 2009, s.

231).

Kur'an-ı Kerim'de ne olduklarıyla ilgili açık bir bilgi verilmeyen bu topluluklar hakkında rivayet kültürünün taşıdığı yorumlar Ye'cûc ve Me'cûc'un ortaya çıkışının kıyametin yakın alametlerinden olduğu, kötülüklerin yayılmasına sebep olacakları, inananlara eziyet edecekleri, zulmü yayacakları ve yeryüzünün son zalim grupları olacakları şeklindedir.

2.7. Üç Yere Batma Hadisesi

İslâm kültüründe üç yere batma hadisesi kıyamet alametlerinden kabul edilmiştir. Rivayete göre, kıyamete yakın zamanlarda Doğu'da, Batı'da ve Arap Yarımadası'nda topluca yere batmalar meydana gelecektir (Müslim, Fiten, 39). Hadiste yere batmaların yaşanacağı coğrafya açık olarak bildirilmemiştir. Yere batma hadisesinin nasıl olacağı açıklanmamıştır. Bu yere batmalar, büyük ihtimalle depremler sebebiyle olacaktır.

2.8. İnsanları Süren Ateş

Rivayetlere göre kıyamet alametlerinin sonuncusu insanları mahşere süren ateş olacaktır. Hz. Peygamber şöyle buyurmuştur: "Kıyamet alametlerinin sonu ise Yemen'den çıkıp insanları toplanacakları mahşer yerine süren bir ateştir." (Müslim, "Fiten", 39).

Sâlim b. Abdullah b. Ömer, babasından şu hadisi rivayet etmiştir: "Resulullah: "Kıyametten önce, insanları mahşer yerine toplayacak Hadramevt'ten veya Hadramevt denizi taraflarından bir ateş çıkacak." dedi. Orada bulunanlar: "Ey Allah'ın Resulü! O güne ulaşırsak ne yapmamızı emredersiniz?" diye sordular. Hz. Peygamber: "Suriye'ye gitmenizi öğütlerim." dedi." (Tirmizî, Fiten, 42).

Ebû Hüreyre Hz. Peygamber'den şu hadisi nakletmiştir: "Hicaz bölgesinden bir ateş çıkıp Busrâ'daki develerin boyunlarını aydınlatmadıkça kıyamet kopmaz." (Müslim, Fiten, 42) Busrâ, Şam yakınlarında bir adı da Havran olan bir şehirdir. Hicaz bölgesinden çıkan ateşin Suriye'den görüleceğini haber vermesi bu ateşin fiziki büyüklüğünü anlatmak için söylenmiş olabileceği gibi ateşin fitnesinin Suriye bölgesine kadar her mıntıkayı etkileyebileceğini kinaye sanatı ile anlatmak istenmiş de olabilir (Tekineş, 2008, s. 153).

Sonuç

Kur'an-ı Kerim ve hadis kaynaklarında kıyametin varlığından haber verilmiştir. Dünyanın işleyen muhteşem nizamının bozulacağına ait haberler tarih boyunca insanları etkilemiştir. Kıyamet ve kıyamet alametleri düşüncesi halen İslâm kültüründe özgün mitsel varlığını canlılığından hiçbir şey kaybetmeden devam ettirmektedir. Anlamı, kapsamı belirsiz kıyamet mitleri üzerine bazı araştırmalara yer verdiğimiz çalışmamızda insanın en eski öyküsü üzerinden yaşamın gerçekliği olan ölüm farkındalığının trajik bir şekilde sonlanışını aktarmaya çalıştık. Ahiret hayatına duyarsızlığın insanlığı sarstığı açıktır. Hz. Peygamber kıyamet alametlerinden haber vermiş ve insanlardan bunlar üzerinde düşünmelerini ve iman etmelerini istemiştir. Selefden olan cumhur ulema Huzeyfe b. Esîd el-Gıfârî'nin naklettiği hadise dayanarak ahir zamanda kıyamet alametlerinin gerçekleşeceğine olan kabulü akîdeyi tamamlayıcı unsur olarak söylemişlerdir.

Rivayet kültürüne göre kıyamet alametleri, bir tesbihin taneleri gibidir. Bir tanesi koptuğunda diğerleri onu takip edecektir. Allah, büyük kozmik değişimden önce bu olayların meydana gelmesini dilemiştir. Bütün insanlığın hesap defteri, bu olayların ardından ebediyen kapanacaktır. Geçmişin gaybı ile geleceğin kıyameti arasında günümüz ve yaşadığımız dünya bulunmaktadır. Dünya hayatı bir imtihandır. Öyleyse Müslüman hayale kapılmadan kurtuluş yolu üzerinde yoğunlaşabilir. Gerçek mahiyetini Allah'ın bildiği ahir zamanda bütün yaşanacaklarda yer alan mitoslar inananlar için birer hakikattir. Allah'ın kullarına olan rahmet ve fazlından ötürü Hz. Peygamber kıyamet alametlerini isimleriyle

bize bildirmiştir. Akıl sahibi olan Müslümanlar bu işaretleri gözlesinler ve bunların her birinin diğerinin habercisi olduğunu anlasınlar ve son işaret geldiğinde bunun sonun başlangıcı olduğunu bilsinler. Bütün insanlık sadece Allah'ın bildiği bir vakte doğru akıp gitmektedir. Yeryüzü ve onun üzerinde yaşayanlar, Bir ve Kahhâr olan Allah'a teslim olacaklardır.

KAYNAKÇA

Ali el-Kârî, Ebû'l-Hasen A. b. S. M. H. (1995). *Şerḥü Kitâbü'l-Fıḳhü'l-ekber*. nşr. Ali Muhammed Dündal. Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye.

Âlûsî, Ş. M. (1994). *Ruhü'l-meânî fî tefsîri'l-Ḳur'ani'l-'aẓîm ve's-seb'i'l-meṯânî*. nşr. Ali Abdülbârî Atiyye. Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye.

Arîfî, M. b. A. (2011). *Nihâyetü'l-âlem*. Dâru't-Tedmuriyye.

Azîmâbâdî, Ebû Abdurrahman Ş. (2005). *'Avnü'l-ma'bûd 'alâ şerḥi Süneni Ebî Dâvud*. nşr. Muhammed Nâsırüddîn el-Elbânî-Ebû Abdullah en-Nu'mân el-Eserî. Dâru İbn Hazm.

Berzencî, M. b. R. H. (2005). *el-İşâa li eşrâṭi's-Sâa*. nşr. Muhammed Zekeriyya el- Kandehlevî. Dâru'l-Minhâc.

Bozkurt, F. (2019). *Sünnetin Kaynak Olması Işığında Hz. İsa'nın Ref'i ve Nüzulü*. (Yüksek Lisans Tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.

Buhârî, Ebû Abdullah M. b. İ. (2002). *Ṣaḥîḥü'l-Buḫârî*. Dâru İbn-i Kesîr.

Cerrahoğlu, İ. (1975). Ye'cüc-Me'cüc ve Türkler. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 20, 97-125.

Cezâirî, Ebû Bekr C. b. M. (1990). *Eyserü't-tefâsîr li-kelâmi'l-'aliyyi'l-kebîr*. Mektebetü'l-Ulûm ve'l-Hikem.

Coşkun, A. (2004). *Mehdilik Fenomeni*. İz.

Çakın, K. (2018). Fiten Rivayetler Bağlamında Toplumların Çöküşü. *Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 5/10, 1-29.

Çelik, H. (2013). Kur'an'da "Dâbbetü'l-Arz. *Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 1/1, 41-57.

Demirci, K. (2019). Deccâl. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 9/69-72.

Demirci, M. (2011). *Tefsir Usulü*. M. Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı.

Ebû Dâvûd, S. b. E. b. İ. E. (2009). *Sünenü Ebî Dâvûd*. nşr. Şuayb el-Arnavût- Muhammed Kâmil Karabellâ. Dâru'r-Risâleti'l-Âlemiyye.

Eliade, M. (2020). *Mitlerin Özellikleri* (S. Rifat, Çev.). Alfa.

Fığlalı, E. R. (1981). Mesih ve Mehdî İnancı Üzerine. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 25/3-4, 179-214.

Gençtürk, S. (2014). *İlahi Dinlerde Ahir Zaman ve Kıyamet*. (Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.

Gumârî, A. b. M. b. S. (1986). *'Aḳîdetü ehl-i İslâm fî nüzûli İsâ (as)*. Âlemü'l-Kütüb.

Hooke, S. H. (2002). *Ortadoğu Mitolojisi* (A. Şenel, Çev.). İmge.

İbn Atiyye, Ebû Muhammed A. b. G. (2001). *el-Muḥarretü'l-vecîz fî tefsîri'l-kitâbi'l- 'azîz*. nşr. Abdüsselâm Abdüşşâfî Muhammed. Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye.

İbn Hacer, A b. A. b. A. (2010). *Feṭḥü'l-bârî*. nşr. Abdülazîz b. Abdullah b. Bâz- Muhammed Fuâd Abdülbâkî-Muhibbüddîn el-Hatîb. el-Mektebetü's-Selefiyye.

İbn Kesîr, Ebû'l-Fidâ İ. b. Ö. (2017). *en-Nihâye fi'l-fiten ve'l-melâḥim*. nşr. İsâmüddîn es-Sabâbitî. Dâru'l-Hadîs.

İbn Kesîr, Ebû'l-Fidâ İ. b. Ö. (1999). *Tefsîrü'l-Ḳur'ani'l-'aẓîm*. nşr. Sâmî b. Muhammed es-Selâme. Dâru Tayyibe li'n-Neşr ve't-Tevzî'.

İbn Mâce, Ebû Abdullah M. b. Y. (2006). *Sünenü İbn Mâce*. nşr. Muhammed Fûad Abdülbâkî. Dâru İhyâi'l-Kütübi'l-Arabiyye.

İbn Manzûr, Ebû'l-Fazl M. b. M. (1993). *Lisânü'l-'Arab*. nşr. Ahmed Fâris eş-Şidyâk. Dâru Sâdır.

İbn Mende, Ebû Abdullah M. b. İ. b. Y. (1985). *Kitâbü'l-Îmân*. nşr. Ali b. Muhammed b. Nâsır el-Fükayhî. Müessesetü'r-Risâle.

İbnü'l-Esîr, M. b. M. C. (1963). *en-Nihâye fî ġarîbi'l-ḥadîṯ*. nşr. Tâhir Ahmed ez-Zâvî-Mahmûd Muhammed et-Tanâhî. el-Mektebetü'l-İslâmiyye.

Kâsımî, M. C. (2003). *Tefsîrü'l-Kâsımî*. nşr. Muhammed Bâsil Uyûn es-Suved. Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye.

Kettânî, Ebû Abdullah M. b. C. (2009). *Naẓmü'l-mütenâṯir mine'l-ḥadîṯi'l-mütevâtir*. Dâru'l-Kütübi's-Selefiyye.

Kevserî, M. Z. (1987). *Naẓratün 'âbiretün fî mezâimi men yünkirü nüzûle 'Îsâ 'aleyhi's-selâm ḳable'l-âḫire*. el-Mektebetü'l-Ezheriyye li't-Türâs.
Keşmîrî, M. E. Ş. (1992). *et-Taṣrîḥü bi-mâ tevâtere fî nuzûli'l-Mesîḥ*. nşr. Abdulfettâh Ebû Gudde. Mektebetü'l-Matbûâti'l-İslâmiyye.
Kocabaş, Ş. (2001). Kur'an ve Hadislerde Kıyamet Günü. *Dîvân Dergisi*, 1/129-154.
Koç, M. (2016). *Elmalılı Hamdi Yazır'da Kıyamet Alametleri ve Ölüm*. (Yüksek Lisans Tezi). Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şanlıurfa.
Kurtubî, Ebû Abdullah M. B. A. b. E. B. (2006). *el-Câmiü li-aḥkâmi'l-Ḳur'an*. nşr. Abdullah b. Abdülmuhsin et-Türkî. Müessesetü'r-Risâle.
Kurtubî, Ebû Abdullah M. b. A. b. E. B. (2004). *Kitâbü't-Tezkire*. nşr. Sâdık b. Muhammed b. İbrahim. Mektebetü Dâru'l-Minhâc.
Muttakî el-Hindî, A. A. b. H. (1985). *Kenzü'l-ummâl fî süneni'l-ekvâl ve'l-ef'âl*. nşr. Bekrî el-Hayyânî-Safvet es-Sakâ. Müessesetü'r-Risâle.
Müslim, Ebû'l-Hasen M. b. H. N. (2006). *Ṣaḥîḥü Müslim*. nşr. Ebû Kuteybe Nazar b. Muhammed el-Fâryâbî. Dâru Tayyibe li'n-Neşr ve't-Tevzî'.
Râgıb el-İsfahânî, H. b. M. b. M. (2009). *Müfredâfü elfâẓı'l-Ḳur'an*. nşr. Safvân Adnân Dâvûdî. Dâru'l-Kalem–Dâru'ş-Şâmiyye.
Reşîd Rızâ, M. R. b. A. R. (1990). *Tefsîrü'l-Menâr*. nşr. el-Hey'etü'l-Mısriyyetü'l-Âmme li'l-Kitâb. Dâru'l-Menâr.
Rûdânî, Ebû Abdullah M. b. M. b. S. (1998). *Cem'ul fevâid min Câmii'l-usûl ve Mecmai'z-zevâid*. nşr. Ebû Ali Süleyman b. Durey'. Mektebetü İbn Kesîr–Dâru İbn Hazm.
Sarıtoprak, Z. (1992). *İslâm'a ve Diğer Dinlere Göre Deccal*. Yeni Asya.
Seffârînî, Ebû'l-Avn M. b. A. b. S. (2009). *el-Buḥûrü'z-zâḫire fî 'ulûmi'l-âḫire*. nşr. Abdülazîz Ahmed b. Muhammed el-Meşîkah. Dâru'l-Âsıme.
Seffârînî, Ebû'l-Avn M. b. A. b. S. (1991). *Levâmiu'l-envâri'l-behiyye ve sevâṭu'l- esrâri'l-eṣeriyye*. nşr. Abdurrahman Ebâ Buteyn-Süleyman b. Suhmân. el-Mektebetü'l-İslâmî-Dâru'l-Hânî.
Sülemî, Y. b. Y. b. A. b. A. M. (1989). *'İḳdü'd-dürer fî aḫbâri'l-Mehdî'l-muntaẓar*. nşr. Mühîb b. Sâlih b. Abdurrahman el-Bûrînî. Mektebetü'l-Menâr.
Şa'rânî, Ebû'l-Mevâhib A. b. A. b. A. (2011). *Muḫtaṣar Tezkiretü'l-Ḳurṭubî*. Hakikat Kitabevi.
Şimşek, Ö. (2019). *Mehdîlik ve Nüzul-i İsâ Tartışmaları*. Fecr.
Taberî, Ebû Ca'fer M. b. C. (2001). *Câmiü'l-beyân 'an te'vîli âyi'l-Ḳur'an*. nşr. Abdullah b. Abdülmuhsin et-Türkî. Hicr li't-Tibâa ve'n-Neşr.
Taşbolotov, A. (2007). *Yecüc ve Mecüc Hakkındaki Hadislerin İsnad ve Metin Açısından Tahlili*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
Tekineş, A. (2008). *Âhirzaman ve Kıyamet Alametleri*. Işık.
Tirmizî, Ebû İsâ M. b. İ. (1996). *el-Câmiü'l-kebîr*. nşr. Beşşâr Avvâd Ma'rûf. Dâru'l-Ğarbi'l-İslâmî.
Yonar, G. (2019). *Kıyamet Mitolojileri*. Ötüken Neşriyat.
Yurdagür, M. (1994). Duhân. *Diyanet Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 9/546-548.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

HANS BALDUNG GRIEN VE CADI AVI PROPAGANDA RESİMLERİ

Hans Baldung Grien and the Witch Hunt Propaganda Paintings

Berçem Gözde ÖLMEZ[•]

ÖZET

Kıta Avrupası Almanya örneği üzerinden ilerleyen bu araştırmada Hans Baldung Grien'in cadı resimleri ikonolojik açıdan incelenmiştir. Bu çalışmanın amacı el yazmalarında ve demonoloji kitaplarında sanatçısı bilinmeyen erken dönem resimlerin kaynaklarını inceleyerek Hans Baldung Grien başta olmak üzere Alman Rönesans sanatına etkisini ve değişen cadı imgesini incelemektir. Demonoloji kitaplarının bir kitle psikozu oluşturarak yarattığı imgelemlerden hareketle cadı avını desteklemek için yapılan propaganda resimlerinden yola çıkarak paganların ve bilge kadınların kötücül cadı imgesi yaratımındaki rolü incelenmiştir. 14. ve 18. yüzyılları kapsayan dönemde, cadılık davaları ve cadı avcılığı üzerine olan birçok araştırmada cadı imgelerinin doğrudan kadın cinsiyetine odaklandığı bilinmektedir. Cadı resimleri büyü ve kötülük faaliyetlerine karşı halkı tehlikelerden haberdar etmek için kullanılmıştır.
Erken dönemde el ilanlarında, bildirilerde ve el yazması kitaplarda yer alan ve çoğunlukla anonim olarak görülen cadı imgelemleri hem orta çağın geleneksel sanat formuyla uyuşmakta hem de dönemin biçim ve formlarına uygun bir gerçekçilikte resmedilmektedir. Cadının cinsiyeti kadar tasvirlerindeki çirkinlik de öne çıkmaktadır. Şeytan ile olan ilişkisinden ötürü çirkin ve yaşlı resmedilmesi bir yandan da bu imgeyi kadınsılıktan uzaklaştırmaktadır. Grien'in resimlerinde daha sonra rastlayacağımız çekici kadın cadı imgesi ise bu anlayışı değiştirir. Rönesans sanatçılarının katkı sağladığı daha geç dönemlerde figürler ve anlatım sembolik, fantastik bir hal almış cadı figürleri ise erotikleşmiştir.

Anahtar Kelimeler: Cadılık, Cadı Avcılığı, Demonoloji, Büyü, Paganizm, Hans Baldung Grien.

ABSTRACT

In this research, which proceeds through the example of Continental Germany, Hans Baldung Grien's witch paintings are examined in terms of iconology. It is known that in the period covering the 14th and 18th centuries, many studies on witchcraft trials and witch hunting focused directly on the female gender. Witch images were used to inform the public of the dangers against magic and evil activities. The role of pagans and wise women in creating the image of a wicked witch was examined, based on the images created by demonology books by creating a mass psychosis, and the propaganda pictures made to support the witch hunt. The imagery of witches, which were mostly seen anonymously and in flyers, leaflets and manuscripts in the early period, both match the traditional art form of the Middle Ages and are depicted in a realism suitable for the forms and forms of the period. The ugliness in the depictions of the witch stands out as well as the gender. Being depicted as ugly and old due to her relationship with the devil, on the other hand, takes this image away from the feminine. The image of the attractive female witch, which we will come across in Grien's paintings later, changes this understanding. In the later periods that Renaissance artists contribute, figures and narration were symbolic, fantastic, the witch figures were eroticized. The aim of this study is to examine the effects of the German Renaissance art and the changing witch image, especially Hans Baldung Grien, by examining the sources of the early paintings whose artists are unknown in manuscripts and demonology books

Keywords: Witchcraft, Witch Hunt, Demonology, Magic, Paganism, Hans Baldung Grien.

[•] gzd.olmez@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6961-9766.

Ölmez, B. G. (2023). "Hans Baldung Grien ve Cadı Avı Propaganda Resimleri", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 125-140.

Giriş

Makalenin amacı el yazmalarında ve demonoloji kitaplarında sanatçısı bilinmeyen erken dönem minyatür-resimlerin kaynaklarını inceleyerek Hans Baldung'un sanatında başta olmak üzere Alman Rönesans sanatına etkisini araştırmaktır. [1]

Günümüzde popüler kültürde kült bir imge olarak kendine yer bulan cadı imajının kökenleri 15. ve 16. yüzyıl Avrupa'sına aittir. Cadı avı döneminin en tepede seyrettiği bu çağdaki cadı algısı şeytanla iş birliği yaparak doğa üstü -çoğunlukla kötücül- güçler kazanan kadınlar üzerinden kurgulanmıştır. Antik çağlardan beri Avrupa'da yaygın büyücülük ve cadılık algısı olmasına rağmen toplumsal yapıların değişmesinin cadı histerisinin temellerini atmaya başlamıştır.

Orta çağda yaygın hale gelen cadılık görüşü, iyi ve kötü büyünün ve büyücülüğün olabileceğini savunan anlayıştan, büyünün yalnızca şeytanlar yardımıyla yapılabileceğini savunan Aristotelesçi görüşe dönüşmüştür. 15. yüzyıldan 18. yüzyıla uzanan cadılığın görsel tarihini ele aldığımızda Kilise'nin çoğunlukla suçladığı Şeytan'a ulaşmamız da kaçınılmazdır. Satanist cadılığın var olduğu inancı üç yüzyıl boyunca Avrupa'ya egemen olmuştur. Bu bağlamda yazılan demonoloji kitapları da özellikle kadın cadıların Şeytan'ın himayesine girecek kadar zayıf karakterli oluşları ve yaptıkları, yapacakları kötülüklere karşın bir nevi savaş açmıştır.

Çağımızda proletarya tarihini ele alan araştırmalarda, cadı avına sebebiyet veren kitlesel histeri durumuna nadiren değinilmiştir. Silvia Federici'ye göre; Avrupa'daki büyük cadı avının, kadını toplumsal hayattan sistematik bir şekilde uzaklaştırılmasıdır. Federici; cadı avları hakkında çalışanların bile bu süreci ortaya çıkaran kitlesel histeriye karşı cadı avcılarını temize çıkaracak bir şekilde söz konusu avların sosyal terapi olduğunu savunmalarından bahseder (Federici, 2017, s. 234).

Cadılık ve onun karanlık imgelemlerle dolu tarihine girizgâh yapmadan önce büyünün ne olduğuna ve neden özellikle kadınlarla ilişkilendirildiğine değinilmesi gerekir. Uzunca bir süre Batı dünyası, büyücülük ve cadılığın Engizisyon tarafından icat edildiğini düşünmüştür. Oysa Engizisyon büyücülüğü sadece sapkınlıkla özdeşleştirerek, sapkınlara gösterdiği sert tutumu cadı ve büyücülere yöneltmiştir. Arkeologlar, tarihçiler ve halk bilimcilere göre ise Batı kaynaklı büyücülük, muhtemelen, Hıristiyan öncesi bereket kültlerinin Orta Çağ'da büyücülük olarak damgalanmasıdır (Eliade, 2016, s. 79).

Cadı avlarını oluşturan sürecin oluşumunda, antik inanç sistemlerinin, heretiklerin ve kilisenin kadın cinsiyetine sistematik saldırısının ötesinde toplumsal ve ekonomik bir etmen de vardır. Max Weber'in kapitalizmin temelleri olarak tanımladığı Protestan düşünce yapısı,[2] feodal düzenden kapital düzene geçişi sağlamış ancak kadının toplumsal hayattan uzaklaştırılmasını hızlandırmıştır. Özellikle sosyal statü olarak alt sınıfa mensup yaşlı ve korumasız kadınların cadı avlarında daha çok hedef alınması değişen ekonomik düzene katkı sağlayamayacak etmenlerden de kurtulmak anlamına gelmekteydi.

Roma'da Bachuss ve Dionysos Kültünde Cadılık

Pagan inanç sistemleri ve folklorundan derlenen Orta çağ cadılık kavramı; uyuyan erkekleri baştan çıkartma, bebekleri öldürme işlevine sahip dişi demonlar[3], orji,

[1] Türkçede sınırlı şekilde kaynak olması sebebiyle özellikle birkaç kaynak öne çıkmaktadır. Çalışma bu kaynaklar üzerinden şekillenerek Almanya örneği ve Hans Baldung ile sınırlı tutulmuştur. Söz konusu kaynaklar: Haydar Akın, Orta çağ Avrupas'ında Cadılar ve Cadı Avı; Pınar Ülgen, Kadınlar ve Cadılar ve Silvia Federici, Caliban ve Cadı'dır.

[2] İleri okuma için bakınız: Max Weber, Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu.

[3] Dişi Demonlar, Sucubbus, Lamia, Gello, Empusa gibi çoğunluğu Antik Yunan ve Roma mitlerine dayanan cadılıkla bağdaştırılmanın ötesinde *Femme-Fatale* kadın imgesinin de kaynağı olacak varlıkların genel ismi.

ensest, bebek öldürme ve yamyamlık suçlamaları Roma *Baccahanalia*'sıyla[4] ilgili eski betimlemelerden, Roma'nın erken Hıristiyanlığa yönelttiği suçlamalardan ve Hıristiyanların Gnostiklere ve Maniheistlere yönelttiği suçlamalardan türetildi (Russell, 2001, ss. 399-400). *Baccahanalia* törenleri olarak bilinen Roma şenliğinin temeli *Bacchus* yani Antik Yunan şarap tanrısı *Dionysos*'a ve onun adına düzenlenen *Orgia* törenlerine dayanmaktadır. Hıristiyan babalarının daha sonradan sapkınlık ile suçlayacağı ve cadıların törenleriyle benzeştireceği birçok imgenin temelini bu antik kültlerde gözlemleyebiliriz. Roma'ya Güney İtalya'nın Yunan kolonilerinden yerleşen Dionysos, *Bacchus* adıyla anılır. M.Ö. 496 yılında yaşanan bir kıtlık sonrası ortaya çıkan bunalımlı dönemde *Sibylla Kitapları*'na[5] başvuran Romalılar, *Bacchus*, Ceres ve *Persephone*'yi kutsal üçlü olarak tanımlamış ve bereket sembolleri olarak kabul etmişlerdir. Bacchus kültü, Roma'nın devlet denetiminin dışında yayıldığı ve devlet dinine tehlike oluşturduğu için yasaklanmıştır (Dürüşken, 2000, s. 84). *Dionysos*'un söylencesinde, ilk bakışta bitki tanrısı niteliğinde olmasına rağmen çoğu kez hayvan şeklinde, ya da boynuzlarla bir boğa olarak temsiline rastlanır. *Boynuzlu Dionysos* tiplerine antik çağdan kalma anıtlarda rastlanmıştır. Şenliklerde de *boğa* şeklinde görüldüğüne inanılır. Kılığına girdiği varsayılan bir diğer hayvan ise *keçi*'dir. *Boğa* ve *keçi* biçiminde olduğu efsanesi, *Orgia* törenlerinde canlı bir hayvanı parçalayıp, etini yedikleri ve kanını içtikleri; bazı yerlerdeki törenlerde ise bir hayvan yerine insanın parçalandığı ritüellere kadar ilerler. *Khios* (Sakız) ve *Tenedos*'da (Bozcaada) töre bu şekildeydi. Farklı bölgelerdeki söylencelere göre ise önceleri keçi öldüren *Dionysos*'a bir çocuk kurban etme geleneği yerini keçi kurbanına bırakmıştır (Frazer, 1991, ss. 318-323). Katolik inancının bastırdığı antik dinsel eğilimler paganizmden Museviliğe kadar büyüyle bağlantı kurulup bir günah keçisi yaratma gerekliliğine dönüşür. Bereket tanrılarının arkasında bulunan kurban kültleri hayvan ve insan arasındaki karmaşıklığın mitolojik canavarlığın en önemli varoluşunu betimler. Cadıların keçiyle olan özel yakınlığı olduğuna inanılmasının muhtemel kaynağı da hem bu inanç hem de *Bacchus-Dionysos* kültlerinin keçi ve boynuzlu yaratıklarla ilişkisi olması muhtemeldir. Yine de Orta çağın Hıristiyan düşünce biçimini düpedüz bağnaz olarak suçlamadan önce paganizmi doğrudan doğruya şeytani ilan etmediklerinin de altını çizmemiz gerekir.

Antik Dünyanın eserlerinin çevirilerinin yaygın bir şekilde yapıldığı Ortaçağda büyü düşüncesinin antik eserlerin mirasının üzerinden de şekillenmiş olması olasıdır. M.Ö. 8. yüzyılda yazılan *Homeros*'un *Odysseia*'sı[6] büyü ile ayrıntılar içeren eserlerden biri olarak örnek gösterilebilir. Yolculuklarından birinde büyücü *Kirke*'nin[7] adasına çıkan *Odysseus*; Hermes'in ona verdiği büyülü bir bitkiyle, Kirke'nin mürettebatını domuza çevirdiği büyüden kendini korumuştur. Bunun dışında Yunan ve Roma Antikçağ literatüründe büyü, kadınlar tarafından sadık olmayan sevgililerine karşı kullanılır (Kieckhefer, 2016, s. 59). Odysseia gibi antik Yunan eserleri muhtemelen Batı kültüründeki cadı klişesinin oluşumuna istemeden de olsa katkı sağlamıştır. Cadının cinsiyetinin kadın olmasına ilişkin yaygın düşünce Antik Çağ söylencelerine konu olan çocuk düşmanı dişi demonlar, dişi hortlaklar ve tanrıçalar; yeryüzünde Diana, cehennemde *Hekate*, *Empusa*, *Lamia*, *Gello* gibi farklı kimliklerle karşımıza çıkarlar. Bu düşsel varlıkların çocuk düşmanlığı kadınların doğurganlık ve üreme motifleriyle açıklanabilir. Örneğin erken yaşta bakire olarak ölen *Gello*, çocuk sahibi olmadığı için yeni doğmuş çocukları çalar ve öldürür. Yine Yunan mitolojisinde bahsedilen Libya kraliçesi *Lamia* çocukları *Hera* tarafından çalındıktan sonra çıldırarak kendi çocuklarını öldürür. Bu dişi demonlar; kadınların

[4] Eski Roma şarap tanrısı Bacchus adına düzenlenen içki şenliği.

[5] *Sbylla*, *haruspicium* ve *sortes,* Helen ve Etrüsk uygarlıklarından geldiği düşünülen ve kapsamlı kahinliği Roma'ya sokan tekniklerdir. Roma özellikle Sibylla'nın danışmanlığını içeren *libri sibyllini*'ye sıklıkla başvurmuştur. (Bonnefoy, 2000, s. 524)

[6] Homeros *Odysseia*'da tüm Antikçağ'ın en ünlü kahramanı *Odysseus*'un efsanesini anlatır. Bu efsane Akhilleus'un anlatısından daha fazla mistik ve sembolik yorumlara konu olmuştur. Stoacıların Odysseus'u bilge insan tipi olarak görmeleri gibi. (Grimal, 1997, s. 550)

[7] *Odysseia*'da ve Argonautlar efsanesinde rol oynayan bir büyücü kadın: Güneş ile Okeanos kızı Perseis'in ya da bazı yazarlara göre *Hekate*'nin kızı. (Grimal, 1997, s. 388)

doğumlarını zorlaştırdığı, bebekleri kaçırdıkları ve öldürmeleri yüzünden suçlanırlar (Akın, 2002, s. 158). Bilge kadınların ve ebelerin şeytanla ilişkilendirilerek cadılıkla suçlanmasının nedenlerinden biri de bu anlatılardır.

Cadılık ve Kara Propaganda Resimleri (Hexenbilder)

Erken Orta çağda organik bir şeytan bilgisi olmadığı için, insanlar büyü ve büyücülüğe inanmamaya teşvik edilir. Cadıların güçlerine dair olan batıl inançları da Kilise ve seküler yetkililer engellemek için ellerinden geleni yaparlar. *Cadılara* ve *kurt insanlara*[8] inanmanın Hıristiyanlığa aykırı olduğunu ifade eden *Aziz Bonifatius* (672-754) ve cadılıkla suçlananları yakarak idam edenlere -yakmanın pagan bir gelenek olması sebebiyle- idam cezası getiren *Charlemagne* (742-814) gibi. Kilise yetkilileri ilkel batıl inançları, açıklanamayan olguları düşman güçlere atfederek onları bastırmak için büyük çaba sarf ederler.

12. yüzyıla kadar büyücülüğe inanmanın pagan ve imansızlık sayılması anlayışı bu dönemden sonra değişerek doğrudan büyücülük faaliyetleri başlıca kötülüğün merkezine oturtulur. 15. yüzyılda yükselen cadılık ve büyücülük saplantısı, *1484'te Papa VIII. Innocentius*'un (1432-1492) *Summis desiderantes affectibus*[9] fermanını yayımlayarak büyücülüğün yayılmasını şikâyet etmesiyle Malleus Maleficarum'un ortaya çıkmasına da sebebiyet verir (Bruni, 2019, ss. 230-231).

16. yüzyıla gelindiğinde ise büyüye karşı saldırı çoktan başlamıştı ve bu saldırının esas hedefi kadınlardı. Büyü ve sihir konusunda uzman olmasalar dahi, hastalandıklarında hayvanları damgalamaları, komşuları iyileştirmeleri, kaybettikleri ya da çaldırdıkları eşyaları bulmak için yardım etmeleri muska ya da aşk iksirleri vermeleri, geleceği öngörmelerine yardımcı olmaları istenenler, hep onlardı. Cadı avı, çok çeşitli kadın pratiklerini hedef almış olsa da kadınlar her şeyden önce bu büyücülük, efsunculuk, şifacılık, kahinlik özellikleri yüzünden zulme uğraşmışlardı (Federici 2017, s. 249).

Bilge kadınlar olarak tanımlayabileceğimiz ve esasında zararlı büyü yapmayan bu kadınlar da böylelikle birçok nedenden dolayı cadı ilan edilmiş ve her türlü yöntem ve uygulamaları dine, doğaya ve Tanrı'ya başkaldırı olarak tanımlanmıştır. Katolik kilisesi büyü kullanarak insanları ve hayvanları tedavi etmeyi günah saydığı için büyücülük ile suçlanmışlardır. Federici'ye göre "cadı avları, Avrupa'da kitlesel psikoz oluşturmak için propaganda araçlarına başvurulan ilk katliamdır. En meşhur davaları ve bu davaların ayrıntılarını broşür olarak basarak insanları cadıların yarattığı tehlikelerden haberdar etmek, yazılı basının ilk görevlerinden biri olmuştu. Bu iş için Alman *Hans Baldung*'un da aralarında bulunduğu sanatçılar da görevlendirilmişti" (Federici, 2017, s. 240).

Bu yüzyıldan itibaren resim sanatında, büyücüleri, cadıları, şabbatları ve orjileri, Şeytan'la iş birliğini, kırsal kesim merkezli farklı büyü uygulamalarını tasvir eden örneklerin arttığı görülmektedir. Hexenbilder[10] adı verilen bu cadı literatürü sanatı, demonoloji kitaplarından daha yaygın hale gelmiştir. Ahşap gravürlere konu olan tasvirlerde görsel estetik ikinci planda kalırken, mesaj ön plana çıkarak imgeye hâkim olur. Tek gravür üzerinde tüm büyü sanatları aynı anda tasvir edilmiş; Kilise metinlerinde, azizlerin yazılarından alınmış Şeytan, cehennem, ölümcül günah benzeri popüler konular da arka arkaya betimlenmiştir (Akın 2015, s. 360). Halkı kötülüklere karşı uyarma niteliği taşıyan bu görsellerin bir kısmı Ulrich Molitor'un cadılık üzerine hazırladığı metni *De Lamiis et Pythonicis Mulieribus*'ta yer alır. 1495'te beş Latince, 1508'e kadar üç Almanca baskısı yapılan çalışma; 16. yüzyıldan itibaren *Malleus Maleficarum* ve diğer cadı avına kaynak sağlayan kitapların sonunda ek

[8] *Kurt İnsanlar* ya da *Kurt Adamlar*; kurt formuna bürünmüş ya da kurt kılığına girmiş, çoğunlukla geceleri görülen (Ay döngüsü ilişkilendirildiği için insanların kurt adam formuna dolunayda girdiğine dair inanç popüler kültürde oldukça yaygındır.) ve insanlara zarar verdiğine inanılan yaratıktır. (Stewart, 2019, s. 7)

[9] Lat. Yüce bir istekle arzulanan.

[10] Alm. Cadı vey a cadılık resimleri.

olarak yer alır (Akın, 2002, s. 314). Bu geniş konu çerçevesinde hazırlanan resimlerde asıl dikkat çekici olan ise cadının fiziksel görünümüdür. Cadı kadın çoğunlukla yaşlı ve çirkin resmedilir. 16. yüzyılda çirkin olmayan bir cadı görülmemiştir. Sanatçılar, ikonografilerde cadıyı; kötü eğilimleri, sefil alışkanlıkları, cimrilik ve şehvet gibi ölümcül günahları karakterize eden yaşlı kadınlar olarak tasvir ederler. Fiziksel çirkinliğin çıkış noktasının ahlaki çirkinlik olduğu ve cadının erkeksiliği ile farklı yaşam tarzı ayıplanarak cinsiyetine uygun olmayan varoluşunun onu lanetlediği fikri üzerinde durulur (Sagaert, 2017, s. 59). Demonoloji için kaynak oluşturan bu çalışmalarda cadıların Şeytan'la ilişki içinde olduklarına özellikle değinilir. Satanist cadılık ile ilgili kesinliği kanıtlanmasa da kaynaklarda sıkça rastlanılan s*abbath* yani *kara ayin* resimlere de sıklıkla konu edilir. Şeytan tarafından baştan çıkartılan kadın, Hıristiyan inancını reddederek kötülüğün hizmetine girer. (Resim 1) Şeytani olarak nitelendirilen hayvanlarla da yakın ilişkide gösterilen figürler de imgelemlerin çoğuna konu olur. (Resim 2 ve Resim 3**)** *Familiar*[11] olarak tanımlanan bu yaratıklar kedi, kurbağa, köpek biçimlerinde olabilirler. İnanışa göre Şeytan'ın hizmetkarı ve takipçilerine armağan ettiği düşük seviyeli demonlardır. Bu bağlamda sürekli şehvetle suçlanan kadınlar; hizmetkar hayvanlarını emzirdikleri, onlardan - yaptıkları karışımlar için- malzeme tedarik ettikleri, çocukları kaçırıp cadı kremi olarak bilinen bir iksir hazırladıkları (Resim 4), sözde şabat ayinlerine uçurdukları gibi farklı kabahatlerin de altında eziliyorlardı. Cadılar kadar kurt insanlarla da sorunlar yaşayan erken Ortaçağ insanları cadıların biçim değiştirdiklerine de inanmaktaydılar. Muhtemelen bu biçim değiştiren demonlarla ilgilidir. (Resim 5) *Nicolas Remy* demonoloji çalışması *Şeytan İş Başında*'da; demonların görünmez içi hava dolu bedenleri olduğundan hızlıca başka biçimlere bürünebildiklerini ifade eder (Akın, 2015, s. 265).

Cadı avı ve cadılıkla suçlanan kadınların çoğunun yaşlı ve yoksul olması o dönemde değişen kapitalist ilişkilere karşı yıkılmakta olan komünal düzenin yanında direnen kesimi de betimler. Geleneksel olarak bilge kadın olarak tanımlanan yaşlı kadın artık kısırlığın ve yeni düzenin getirdiği hayata düşmanlığın simgesi haline gelmişti (Federici, 2017, s. 274). *Malleus Maleficarum*'da belirtilen kadınların doğrudan cadılığa yatkınlığı şu şekilde açıklanmaktadır: "Tüm cadılık isleri, kadınların büyük doyumsuz cinsel şehvetlerinden doğmaktadır. (...) Hiç doymayan üç şey, 'yeter' demeyen dört şey vardır; bu da rahmin ağzıdır. Şehvetlerini gidermek namına şeytanlarla bile birleşirler. Buna benzer pek çok sebep daha öne sürülebilir ancak bize göre kadınların neden büyücülük hastalığına erkeklere göre daha yatkın olduğu konusu yeterince açıktır. Sonuç olarak, bu duruma büyücülerin sapkınlığı demek yerine cadıların sapkınlığı demek daha doğru olur "(Kramer & Sprenger, 2018, s. 122).

Sonuçta doğrudan kadını suçlayıcı çıkarımlar kilisenin ilk günah anlayışıyla uyumlu olduğu kadar kadının sosyal yaşamdan uzaklaştırılarak erkeklerin hizmeti dışında bir yerde yer almamasını sağlama amacı da gütmektedir. Tek tanrılı dinlerin azize kadın imgesini güçlendirmeye çalışırken bu tanıma uymayan herkesi sapkın ilan etmesi ve aksini yapanları korkunç şekillerde cezalandırmasıyla devam eder.

Hans Baldung Grien'in Cadıları

Alman Rönesans'ının önde gelen ressamlarından, *Albrecht Dürer*'in çağdaşı ve takipçilerinden olan *Hans Baldung Grien,* döneminin kültürel ve estetik cadı imgeleminden oldukça etkilenmiştir. Güney Batı Almanya'nın Svabya bölgesinde doğan *Hans Baldung* (1484/85-1545), kadınların cadı zanaatı yoluyla bir erkeğin cinsel doğasını etkileyebilmesi konusundan etkilenmiş olsa gerek ki, 1510 ve 1544 arasında yapılan bir dizi baskı ve çizimde cadıların iddia edilen faaliyetlerinin çeşitli yönlerini tasvir eder. Baldung'un çıplak, dolgun, müstehcen poz veren kadınları, özellikle cadıyı çevreleyen cinsel mitlerden uzak durduğunu vurgular. Baldung'un cadı tasvirlerinin erken aşamalarında, cadılar hakkında öğrendiği bilgilerin

[11] Büyücüye uygulamaları sırasında yardım eden çoğunlukla hayvan formunda gözüken iblis ya da cin için kullanılan kavram. (Werner, 2005, s. 269)

dönemin demonoloji belgelerine dayalı olduğu bellidir. Cadıların kurbanlarını hadım ettikten sonraki ödüllerine atıfta bulunur. Böylece tasvirlerin daha uğursuz bir yüzü ortaya çıkar. Sadece çirkin, saldırgan, şehvetli yaşlı bir kadın olarak tanımlanmayan cadı, şeytani ve kötü davranışlara meyilli değil, aynı zamanda genç, çekici ve ürpertici iğneleme gücüyle aşılanmış bir baştan çıkarıcı bir figür olarak karşımıza çıkar (Neave, 1988, ss. 5-6).

Cadılar ya da *Cadıların Şabatına Hazırlık* (Resim 6) gravürü Baldung'un bir kara büyü ayinine hazırlık yapan cadıların tasvir edildiği çok figürlü bir ağaç baskı çalışmasıdır. Sanatçı eserinde yer alan tonlamada cadıların kasvetli gecetoplantısının dehşetli atmosferini ustalıkla izleyiciye yansıtır. Çalışmanın odağına baktığımızda kompozisyon bizi üzerinde -muhtemelen sahte- İbranice semboller taşıyan bir vazonun kapağını aralayan bir figüre ve o aralıktan çıkan dumanın bizi keçi üzerinde uçan bir genç kadına götürdüğünü duyumsarız.

Musevilik dolayısıyla İbranice'nin Hıristiyan aleminde sıklıkla büyü ve ezoterik bilgiyle ilişkilendirilmesi; Musevilik inancının Katolik inanç sisteminde sıklıkla düşman ilan edilmesine neden olmaktaydı. Bu bakımdan Musevilik ve Yahudiliğin Avrupa'da Katolik ve Protestan dünyasına göre *Kilisenin düşmanları* olarak tasvir edilmesi arasında da paralellik vardır.

Resmin ön planındaki insan ve hayvan kemikleri; merkezdeki figürün yukarı kaldırdığı kuş benzeri adaklar, üçgen hazırlanmış değneklerin içinde oturmuş merkez figür; cadıların bir ritüel halinde olduklarını göstermesi bakımından Şabbat ayinine bir hazırlık olduğu; şeytanı temsil eden herhangi bir figüre yer verilmemesinden anlaşılmaktadır. Bununla birlikte şeytanilikle ilişkilendirilen imgeler olan kedi ve keçiler resimde yer almaktadır. *Ulrich Molitor*'un kitabında yer alan *Hava Cadıları* (Resim 7) ile kıyasladığımızda her iki resimde de yer alan cadıların benzer bir faaliyet içinde olduklarına kanaat getirebiliriz. Benzer şekilde bir vazo ya da kazan içinde çeşitli yaratıklarla hazırladıkları iksir ile havaya hükmeden figürler vardır. Baldung, eserinde söz konusu kötücül faaliyeti olanca gerçeklik içerisinde en yalın bir üslupla yansıtmaktadır. Yaşlı kadınların çoğunlukta ve resmin merkezinde olduğu eserde sanatçı, -belli ki- etkilendiği demonoloji çalışmalarının katkısıyla cadıyı hala yaşlı ve çirkin olarak tasvir etmektedir. Cadılık çalışmalarında ve mahkemelerde çoğunlukla yaşlı kadınlar suçlandığı üzere yaşlı kadınların şehveti arzulaması, günaha teşvik için cadılık yaptıkları ve böylelikle Şeytan'ın hizmetine girdikleri düşüncesini imlemektedir. Ancak Molitor'un kitabındaki anonim eserlerde yaşlı ve genç ayrımı bariz değildir. Özetle ressam, dönemin cadılık karşıtı yayınlarıyla birlikte halk masalları ve çeşitli anlatılarındaki imgelemleri de yorumlamıştır.

Molitor'un kitabından *Cadıların Şabatı* (Resim 8) ve Grien'in *Cadılar (*Resim 9) eserlerini birlikte ele aldığımızda ise *Şabat* ayini -sıklıkla *Baccahanalia* şenlikleri ile benzeştirilen bu hayali toplantılar- bayağı ilişkilerin yaşandığı, şeytanla bir araya gelinen buluşmalar olarak görebiliriz. Dönemin genel bir eğilimi doğrultusunda köy toplantıları, festivaller, danslar gibi potansiyel olarak yasadışı her türlü faaliyet; yetkililer tarafından şabat olarak adlandırmaktaydı. Ayrıca kıtlığın Avrupa'yı etkilediği bir zamanda bolca yemek ve içmenin yer aldığı karnavalların bir fantezi olarak daha bir değer kazandığı da göz ardı edilmemelidir (Federici, 2017, s. 277). Yemek dolu bir masanın etrafında toplanmış kadınlardan başka bir şey göremediğimiz anonim eserde şabat toplantısının bu şekilde basitçe ifadelendirilmesi tezat olarak Baldung'un çalışmasının oldukça karmaşık ve sembollerle dolu olduğu görülür.

Kemiklerin sunulduğu ve yine bir ritüel içinde olan bir grup cadının görüldüğü *Şabat'a Hazırlık* eserinde ise farklı olarak -arka planda kalan biri hariç- cadılar genç ve şehvetli bir görünümde bacaklarının arasından geçen değneklerle uçuşa hazırlanır gibi temsil edilirlerken; bir yandan da ucuna sosisler takılı değnekle fallik göndermeler de bulunurlar. Yine bir fark olarak kompozisyonda göğe yükselmeye hazırlanan figürün arkasında ona sarılan bir çocuk dikkat çekicidir.

Çocuk kaçırma suçlamaları yaygın olmasına rağmen, rahatça sokulmuş ve değneğe tırmanmaya hazırlanan çocuğun cadıların tutsağı olarak değil de muhtemel Şeytanla ilişkinin bir meyvesi olarak düşünülebilir.

Ulrich Molitor'un kitabında yer alan anonim baskılardaki ortak nokta figürlerin net bir imgesinin olmayışıdır. *Dürer* ve *Baldung*'un çalışmalarına göre oldukça basit ve grafik kalan bu erken dönem eserlerde cadıların bu anonim ve kimliksiz görünümü resimlerin atmosferini tekinsizlikten uzak kılar. Grien ise bir tema olarak cadı imgesini sanatsal bir kaygıyla dışa vurarak salt didaktik kaygı yüklü erken dönem anonim çalışmalardan sıyrıldığında şehvet günahının peşinden giderek şeytanın hizmetkarı olmuş yaşlı cadı figürünün stereotipini yaratır.

Sonuç

Günümüzde hala korku imgesi olarak popülaritesini koruyan cadının ilk tasvirlerini cadı avları için hazırlanan propaganda resimlerine yani Hexenbilder'lara borçluyuz. Kiliseler, piskoposluk ve engizisyon merkezleri gibi kurumlarca hazırlanan el ilanları cadı imgesini oluşturan geleneğin temelini oluşturmuş ve resimli gazetelerin de erken bir örneği olmuştur.

Antik Yunan ve Roma kültürlerinin imajlarını ve anlatılarını karanlık temsillerle kullanılması önce Rönesans'ta sonrasında da Romantik dönemde etkili hale geldi. Erken ortaçağda ortaya çıkan kötücül imgelerin çoğu insanları günaha karşı uyarma amacıyla yapılmıştır. Kilise, paganizm ve diğer inanç sistemlerini cadılık ve sapkınlık ile suçlayarak ötekileştirmiştir. Öte yandan cadılık ve büyücülüğün antik kaynaklarda da hep var olduğu; bu yüzden de cadılıktaki bastırılmış dinsel eğilimlerin pagan değil, psikopatolojik olması üzerinde durulur. Bu görüşe göre cadılığın kökeni dinle bağlantılı değildir, ancak tüm inanç sistemlerinde dine, doğaya ve Tanrılara başkaldırı olarak var olmuşlardır (Crow, 2006, s. 255).

Sonuç olarak antik cadılığın da varlığını kabul etsek dahi, bunun Kilise tarafından gerçek cadıları hedef aldığını düşünmemiz hatalı olur. Cadılıkla suçlanan kadınların çoğunun cadılıkla bağlantısı olmadığı aşikardır.

Doğrudan kadını suçlayıcı bu imgelemleri bir bütün halinde ele aldığımızda azize imajını güçlendirirken bu tanıma uygun olmayan herkesi sapkın ilan ederek kadını sosyal yaşamdan uzaklaştırma amacı taşır.

Propaganda resimleri, Hans Baldung'un çalışmalarına kıyasla basit, grafik ve tekinsizlikten uzak, belirsiz bir cadı imgesi yansıtır. Baldung ise, didaktik kaygılardan uzak, şehvet ve günahın peşinde şeytanın hizmetkarı olan *yaşlı cadı* stereotipini yaygın biçimde kullanır. Dolayısıyla bu dönemdeki yaşlı, çirkin ve kötücül cadı imgesi bir klişe halini alır. Buna rağmen Baldung resimlerinin odağına idealize edilmiş cinsellikleriyle önce çıkan genç ve şehvetli cadıları yerleştirmekten çekinmez. Cadıların kötülüklerine karşı uyarı niteliğinde olmalarıyla öne çıkan kara propaganda resimlerine karşıt olarak Baldung, şehvetli güzel cadıları izleyiciye bir fantezi imgesi olarak sunar. Bu bağlamda dini ve ahlaki yozlaşmanın alegorik temsili olarak tanımlanan cadı imgeleri zamanla sanatçı ve koleksiyonerleri etkileyen bir moda haline gelerek daha da yaygınlaştı. 18. yüzyıldan sonra ise dönemde Gotik yeniden uyanış olarak tanımlayabileceğimiz *Kara Romantizm* ile karanlık temsillerde kullanılmaya devam ederek korku ve fantastik imgeleme katkı sağladı.

KAYNAKÇA

Akın, H. (2002). Cadının Cinsiyeti Kadındır. *Kebikeç*, 13, 157-165.

Akın, H. (2015). Nicolas Rémy ve Daemonolatreia Libri Tres ya da Şeytan İş Başında. *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, 23, 245-301.

Akın, H. (2015). Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı. Phoenix.

Bonnefoy, Y. (2000). Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü, I. Cilt A-K. (L. Yılmaz, Çev.). Dost.

Bruni, C. (2019). Büyücülük. U. Eco (ed.), *16. Yüzyıl-Rönesans Çağı* içinde. Alfa.

Crow, W. B. (2006). Büyünün Cadılığın ve Okültizmin Tarihi. (F. Yavuz, Çev.). Dharma.
Dürüşken, Ç. (2000). Antikçağ'da Yaşamın ve Ölümün Bilinmesine Yolculuk-Roma'nın Gizem Dinleri. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
Eliade, M. (2016). Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar. (C. Soydemir, Çev.). Doğu Batı.
Federici, S. (2017). Caliban ve Cadı-Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim. (Ö. Karakaş, Çev.). Otonom.
Frazer, G. J. (1991). Altın Dal-Dinin ve Folklorun Kökleri I. (M. H. Doğan, Çev.). Payel.
Grimal, P. (1997). Mitoloji Sözlüğü- Yunan ve Roma. (S. Tamgüç, Çev.). Sosyal Yayınlar.
Kieckhefer, R. (2017). Ortaçağda Büyü. (Z. Biliz, Çev.) Alfa.
Kramer, H. & Sprenger J. (2018). Cadı Çekici-Malleus Maleficarum. (A. Polat, Çev.). Artes.
Neave, D. (1988). The Witch in Early 16th-Century German Art, *Woman's Art Journal*, Spring-Summer, Vol. 9, No. 1, pp. 3-9.
Russell, J. B. (2001). Lucifer-Ortaçağda Şeytan. (A. Fethi, Çev.). Kabalcı.
Sagaert, C. (2017). Kadın Çirkinliğinin Tarihi. (S. Kenç, Çev.). Maya Kitap.
Stewart, C.T. (2019). Kurt Adam Batıl İnancının Kökenleri. (T.D. Odabaşı, Çev.). Laputa Kitap.
Werner, H. (2005). Ezoterik Sözlük. (B. Atatanır; M. Batmankaya; D. Demirbaş; U. Önver, Çev.), Omega.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

GÖRSELLER:



Resim 1: *Şeytanla Kucaklaşan Kadın,* Ağaç Baskı, Ulrich Molitor's *De lamiis et pythonicis mulierbus*, 1495.



Resim 2: *Kurda Binen Erkek Cadı,* Ağaç baskı, Ulrich Molitor's *De lamiis et pythonicis mulierbus*, 1495.



Resim 3: *Kurda Binen Kadın Cadı*, Ağaç baskı, Ulrich Molitor's *De lamiis et pythonicis mulierbus*, 1490.



Resim 4: Bilinmeyen Sanatçı, Çocuk Pişiren Cadılar, Ağaç Baskı, Francesco Maria Guazzo, Compendium Maleficarum, 1626.



Resim 5: *Biçim Değiştirmiş Cadılar Çatallı bir Sopa ile Göğe Yükselirken,* Ağaç Baskı, Ulrich Molitor's *De lamiis et pythonicis mulierbus.* 1495.



Resim 6: Hans Baldung Grien, *Cadılar ya da Cadıların Sabatına Hazırlık*, 1510, Ağaç Baskı, 36.6 × 25.9 cm.



Resim 7: *Hava Cadıları,* Ağaç Baskı, Ulrich Molitor's *De lamiis et pythonicis mulierbus*. 1495.



Resim 8: *Cadıların Sabatı,* Ağaç Baskı, Ulrich Molitor's *De lamiis et pythonicis mulierbus*, 1495.



Resim 9: Hans Baldung Grien, *Cadılar,* 1514, Orijinalden Kopya, 35.5 x 27 cm.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

WILLIAM BLAKE'İN CENNET İLE CEHENNEMİN EVLİLİĞİ ESERİ VE COINCIDENTIA OPPOSITORUM

Coincidentia Oppositorum in William Blake's *The Marriage of Heaven And Hell*

Fatma Büşra GÜNÇEL[•]

ÖZET

William Blake, şiirleri ve resimlerinde işlediği ruhsal, mitolojik temalarla edebiyat tarihinde ilgi uyandıran isimlerden biridir. Yaşamı, üslubu, düşünceleri, eserleri ile sıra dışı bir karaktere sahip olan William Blake, yalnızca bir şair değildir. Fikirlerinde, döneme hâkim Hristiyan doktrinine yönelik derin düşünme ve zamansız fikirlerin keşfi söz konusudur. Eserleri, genel anlamda tarz itibarıyla diyonizyak bir kimlik taşımakta fakat özellikle Cennet ile Cehennemin Evliliği eseri, felsefe tarihine de referanslarda bulunmaktadır. Bu eser, Avrupa'da Aydınlanma Çağı'nın hüküm sürdüğü akılcı dönemde, bu devrin değer yargılarından bağımsız bir şekilde Blake'in kendine has mitolojik evreninde kurgulanmaktadır. Cennetten kovulan insanı, ruhundan ve tanrısallıktan keskin ve açık bir şekilde uzaklaştıran kutuplaşmayı reddederek, insanın bedeni ile ruhunun beraberliği fikrini öne sürmektedir. Bu karşıtlıklar âleminde Melek ve Şeytan yeniden kurgulanırken eserin temelinde yer alan "cehennemî bilgelik" bir oksimoron olmanın ötesine geçer. Ona göre, dinde cennet ve maddesel planın keskin bir şekilde ayrıştırılmasına rağmen, İsa insan sevgisi ile karşıtlıkları birleştirendir. Her şey bütünsellik içindedir, insansa kendi tinsel yanını keşfetmeye muktedirdir. Karşıtların arasındaki dinamizme yaklaşımıyla William Blake'in tutumu, Heraklitos ve Tao felsefesiyle benzerlik göstermektedir. Karşıtlar üstünlük mertebesiyle birbirinden ayrılmazlar; aksine özdeştirler ve daimi dönüşüm içerisindedirler. Bu yüzden "Karşıtlık gerçek dostluktur." diyen Blake'in anlayışı concidentia oppositorum olarak nitelendirilebilir. Blake'in Cennet ile Cehennemin Evliliği eserinin ana fikrini güçlü bir şekilde vurgulayan bu simgesel cümle, bir yandan Kilise'nin ortaya koyduğu monist anlayışa karşı çıkarken bir yandan da Blake'in yarattığı mitik evrenin ilkesini yansıtır. Bu evren, karşıtların bir arada çalıştığı diyalektik düalizmin evrenidir. Karşıtlar kozmik bir mücadeledense dostluğu, tamamlayıcı olmayı ve uyumu ifade eder.

Anahtar Kelimeler: William Blake, İngiliz edebiyatı, coincidentia oppositorum, karşıtlık, düalizm

ABSTRACT

William Blake is considered one of the leading figures of the English Romantic movement. In his ideas, there is a reflection on the Christian doctrine that dominated the period and the discovery of timeless ideas. In The Marriage of Heaven and Hell, he makes references to the history of philosophy, intentionally or not. This work was fictionalized in Blake's unique mythological universe during the rational period of the Age. Rejecting the polarization that distinguishes the human fallen from heaven from their soul and the divine, he puts forward the idea of the unity of human body and soul. While the Angel and the Devil are being reconstructed in the realm of these opposites, the "infernal wisdom" at the heart of the work goes beyond being an oxymoron. With his approach to the dynamism between opposites, William Blake's perspective is similar to Heraclitus' and the philosophy of Tao. Opposites are not separated by their superiority to each other; they are identical and are in a permanent transformation. That's why Blake's conception of "Opposition is true friendship" can be identified as concidentia oppositorum. This symbolic sentence, which very strongly emphasizes the essence of The Marriage of Heaven and Hell, reflects the principle of the mythical universe created by Blake while opposing the monist understanding put forward by the Church. This is the universe of dialectical dualism, where opposites work together. Opposites express friendship, completing one another, and harmony, rather than having the nature of a cosmic struggle.

Keywords: William Blake, English literature, coincidentia oppositorum, opposition, dualism

[•] Aktiffelsefe Araştırma Grubu, fatma.busra@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-7967-8724.

Güngel, F. B. (2023). "William Blake'in Cennet ile Cehennemin Evliliği Eseri ve Coincidentia Oppositorum", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 141-152.

Giriş

İngiliz Romantik edebiyat akımının öncü isimlerinden kabul edilen William Blake, şiirleri ve resimlerinde işlediği ruhsal, mitolojik temalarla edebiyat tarihinde ilgi uyandıran isimlerden biri olmuştur. Yaşamı esnasında okunan bir şair olmasa da pek çok kayda değer eser kaleme almıştır. Bunlardan biri, çağına yönelik devrimsel bir bakış açısı sunan fakat bir yandan da düşünce tarihindeki kadim fikirleri yansıtan *Cennet ile Cehennemin Evliliği*'dir. Eserde, Blake'in yaşadığı dönemin düşünsel dünyasında hüküm süren Hristiyan doktrininin düalizm anlayışına bir karşı duruş ve onun yerine karşıtları uyumlaştıran, daha bütünsel bir bakış açısının önermesi söz konusudur. Blake, bu karşı duruş ile insanı kutsal olan ve tanrıyla kutuplaştıran anlayışa ve insan bedeninin kaçınılmaz günahkârlığı fikrini eleştirir. Ona göre ne Melek mutlak iyidir ne de Cehennem mutlak kötü. Melek'in kusurları olduğu gibi, Cehennem'in kapsadığı bir bilgelik de vardır.

Blake'in okuryazarlığı ve düşünce dünyasının, Hristiyan doktrini ve onu etkileyen edebiyat üstatlarının ne kadar ötesine geçtiği şüphelidir. Fakat Blake'in ortaya koyduğu "Karşıtlık gerçek dostluktur." anlayışı, düşünce tarihi içerisinde daha geniş bir bağlamda ele alındığında bazı felsefelerle benzerlikler tespit edilir. Tao felsefesi ve Herakleitos'un öğretisi en öne çıkan örneklerdir.

Cennet ile Cehennemin Evliliği eserinde karşıtlar konseptine olan yaklaşım; Blake'in kişiliği, üslubu, fikirleri; karşıtlara farklı perspektiflerden yaklaşımlarla kıyaslanarak ele alınacaktır.

William Blake

William Blake'in Hayatına Kısa Bir Bakış

William Blake 1757'de yoksul bir ailenin yedinci çocuğu olarak dünyaya geldi. Hayatının kısa bir döneminde eğitim gördü. Bunun önemli kısmı Royal Academy of Arts'ta gördüğü sanat eğitimiydi. Bu okula bir müddet devam ettikten sonra, on dört yaşına geldiğinde bir gravürcünün yanına çırak olarak verildi. Dönemin bilindik gravürcülerinden James Basire'ın yanında yedi yıl çalıştı. Çıraklık döneminde Londra kiliselerindeki Orta Çağ anıtlarının çizimini yapmayı öğrendi. Boş zamanlarını ise okuma ve şiir yazma zamanı olarak tayin etti. Yirmi dört yaşına geldiğinde Catherine Boucher ile evlendi. Catherine okuma yazma bilmeyen bir kadındı fakat Blake ona okuma yazmayı, gravür ve baskı yöntemlerini öğretti. Çift hiçbir zaman çocuk sahibi olmadı (Greenblatt&Christ, 2012, ss. 112-113).[1] Mîna Urgan, William Blake'in sıcak günlerde bahçede eşiyle beraber çıplak bir şekilde oturup en sevdiği eserlerden biri olan John Milton'ın şaheseri *Kayıp Cennet'i* yüksek sesle okumayı pek doğal buluğunu, onlara şaşıranlara ise "buyurun, işte Âdem ile Havva" dediğinden bahseder (Urgan, 2003, s. 543). Eşinin kendisine çalışmalarında yardımcı, zor zamanlarında da en büyük destekçisi olduğundan bahsedilir ve bunların da ötesinde onun aykırı hareketlerine de büyük oranda tahammül ettiği düşünülebilir, bu doğrultudaki bir söylemi şu şekildedir: "Bay Blake pek sık refakat etmez bana; genelde Cennet'te olur kendisi"(Marshall, 2019, s. 6).

William Blake gerek yaşam biçimi gerek verdiği eserler bakımından son derece sıra dışı bir üsluba sahiptir. Tevekkeli değil kendisi kimilerince bir dahi, kimilerince ise deli olarak nitelendirilmiştir. Çocukluğundan beri ölmüş kimselerin ruhlarının onunla konuştuğunu iddia ettiğinden bahsedilir. Bir gün üzerine meleklerin konmuş olduğu bir ağaç gördüğü için babasından dayak yediği, daha sonraları bu dayağa istinaden *Cennet ile Cehennemin Evliliği* eserinde "*a fool sees not the same tree that a wise man sees*" (bir aptal ile bir bilgenin gördüğü ağaç aynı değildir) ifadesini kaleme aldığından söz edilir. Blake'in hayal gücüne atfedilen bir başka durum ise Shakespeare, Dante, Milton, Voltaire gibi birtakım ölmüş edebiyatçıların

[1]Catherine Boucher'e ve çiftin ilişkilerine dair çeşitli görüşler ortaya atılsa da Catherine'nin ömrünün sonuna kadar Blake'in yanında ve en büyük destekçisi olduğu düşünülür.

onunla konuşuyor olmasıdır. Bu şairlerinin ona şiir dikte ettirdiğinden yahut Blake'in sanki ona poz veriyorlarmış gibi portrelerini çizdiğinden bahsedilir (Urgan, 2003, ss. 544-545). Nitekim John Milton ve Dante Alighieri, *Kayıp Cennet* ve *İlahi Komedya* adlı eserleriyle Blake'in hem düşünce dünyasını hem de ürettiği eserlerini son derece etkilemiştir.

William Blake kalemini hem yazmak hem de çizmek için kullanmış, "illuminated printing"[2] olarak anılan baskı yöntemi ile kendi eserlerini çoğaltmıştır. Görsel ve şiirleri bir arada hazırlamış olduğu nüshaların örnekleri bugün de dijital yahut basılı şekilde görülebilir ve hâlen daha büyük bir etki uyandırmaya muktedirdirler. Mitchell'in yorumuna göre, resim ve şiir sanatını bir arada kullanışında, bu iki üslubun birbirlerini yansıtmalarının ve tamamlamalarının çok daha ötesinde bir kavram söz konusudur: savaşım (*warfare*) (Wilkie, 1979, s. 137). Bu savaşım yahut mücadele, Blake'in düşüncesine göre, sağlıklı bir insanın hayal gücüne tekabül eder. *Cennet ile Cehennemin Evliliği* metni boyunca da görülecek olan iki farklı -hatta karşıt- unsurun arasındaki dinamik, ortaya çatışma değil de daha yüksek bir birlik ve güç çıkarır.

Bu araştırmada her ne kadar şair karakteri ele alınacak olsa da Blake aynı zamanda çok yetenekli bir ressamdır. Mary Wollstonecraft'ın çocuklar için yazdığı kitabı[3] resimlendirmek gibi, çizer kimliği ile çeşitli projelere dâhil olsa da kendi şiirleri için hiçbir zaman bir yayıncı ile anlaşmamıştır. Bunun yerine çizimleri ve el yazmaları için levhalar hazırlamış ve onları kendi yöntemleri ile sınırlı sayıda çoğaltmıştır. Bu sebeptendir ki kendisinin geniş kitlelere seslenebilen ve ilgi uyandırma potansiyeli taşıyan bir şair olduğundan bahsetmek pek mümkün değildir. Urgan "XIX. yüzyılın ilk yarısında Blake adlı büyük bir şair ve ressamın yaşadığını bilenler birkaç kişiydi ancak" diye bahseder. Bu sınırlı sayıya rağmen, Crabb Robinson aracılığıyla Blake'in şiirleriyle tanışan ünlü romantik William Wordsworth onu "deli bir dâhi" olarak nitelendirir, ünlü eleştirmen William Hazlitt de Blake'den çok etkilenir. Charles Lamb ise William Blake'in hayatta olup olmadığının bilgisine dahi ulaşamaz, üstüne üstlük isminin de William değil de Robert olduğunu zanneder (Urgan, 2003, s. 540). Bu yüzdendir ki öldüğünde de bir sanatçı olarak çok az tanındığından, bir şair olaraksa hiç tanınmadığından bahsedilir (Greenblatt & Christ, 2012, s. 114). William Blake'in hayatı boyunca kendisi de eserleri de bulunduğu yerle sınırlı kalmıştır, şairin Londra'yı bir günden fazla bir süreliğine dahi terk etmediği söylenmektedir.

Blake'in ruhani yapısının ve *vahiy görülerinin*[4] yanı sıra politik kimliği de

---

[2] Bu yöntem doğrudan William Blake ile özdeşleştirilir. Aşinalığın daha fazla olduğu "Illuminated manuscripts" tabiri daha yaygın bir kullanımdır ve çizimlerle desteklenen elyazmalarını ifade etmek için kullanılır; Türkçede ve İslami sanatlarda "tezhip" olarak bildiğimiz kitap süsleme sanatı ile benzeşir. William Blake'e has "illuminated printings" yöntemini bunlardan ayrıştıran husus ise şiir ve resim sanatlarını kendi geliştirdiği bir baskı yönteminde bir araya getiriyor oluşudur. Kendisi bir baskı ve gravür ustası olarak, geleneksel yöntemlerden daha meşakkatli ve pahalıya mal olan bir yöntem ortaya koymuş fakat çok daha tatminkâr sonuçlar elde etmiştir.
Bu yönteme dair daha fazla fikir edinmek isteyenler Michael Philipps'in British Library için hazırladığı "William Blake's Printing Process" isimli mini belgeseli izleyebilirler (https://www.youtube.com/watch?v=96LUAaaPqRc).

[3] İngiliz kadın hakları savunucusu, filozof, yazar Mary Wallstonecraft (1759-1797), ahlak felsefesi izleri taşıyan, okurlarını düşünmeye ve sorgulamaya itecek bir çocuk kitabı kaleme alır: *Original Stories from Real Life; with Conversations Calculated to Regulate the Affections, and Form the Mind to Truth and Goodness*. Eserin en önemli özelliği, dönemin eğitim anlayışına yönelik sunduğu yenilikçi bakış açısıdır. Rousseau'nun *Émile eserinin gündemde olduğu ve erkeklerin eğitiminin öncelendiği, kadınların ise iyi birer eş olmak üzere eğitildiği bakış açısına karşıt olarak kız çocuklarının eğitimini konu edinmiştir. Eserin ikinci baskısı William Blake tarafından resimlendirilmiştir (Popova).*

[4] İngilizcede William Blake'in kendi şiirlerindeki mitolojik üslubunu, cennete ve cehenneme dair bu dünyayı aşan söylemlerini ifade etmek için "prophetic vision" tabiri kullanılmaktadır. Blake'in tarzını doğrudan karşılayan bu ifade, Türkçede farklı şekillerde tercüme edilmekte ve kullanılmaktadır. "Prophetic" kelimesi "vahiy" yahut "kehanet" olarak, "vision" kelimesi ise sıklıkla "vizyon" ya da "görü" gibi ifadelerle çevrilmektedir. Blake'in eserlerindeki yaygın tanrı, cennet, cehennem ve peygamber imgeleri, bu unsurlar arasındaki aktarım ve iletişimler sebebiyle "vahiy" kelimesinin; "vizyon"un ise tam olarak "vision" kelimesinin anlamını karşılamaması sebebiyle de "görü" sözcüğünün kullanımı tercih edilmiştir.

önemli unsurlardan birisidir. Özgürlükçü yapısı onu pek çok otoritenin karşısında durmaya itmiştir, "hayatı boyunca, ruhsal ve toplumsal özgürlüğü ara[mış] ve ister Devlet ve Kral, ister Kilise ve Tanrı, isterse Efendi ve Servet kılığında olsun otoritenin her türüne başkaldır[mıştır]"(Marshall, 2019, s. 3.). Fransız İhtilali yaşamını ve eserlerini büyük ölçüde etkilemiştir. Daha erken dönemlerinde Blake'in de bir destekçisi olduğu devrim, daha masum ve iyi bir dönüşümün habercisi olarak görülmektedir. Bu anlayışın yansımaları *Masumiyet Şarkıları* eserinde ağır basan saflık teması üzerinden gözlemlenebilir. Lakin ihtilalin sebep olduğu kıyımlar ve kanlı çehre, şairin de bu tarihsel olaya olan inancını ve desteğini sarsmıştır. Daha sonradan kaleme aldığı eseri *Tecrübe Şarkıları*'nda masumiyetin yitirilişi teması hâkimdir. Her iki eserde de aynı başlıkla kaleme aldığı şiirleri; farklı sesleri ve yaklaşımları gözlemlemek için birebirdir. Blake'in karşıtların birlikteliğine dair tutumu, kendi hayat görüşü ve yaşam tarzında da görülebilmektedir. Ruhani yapısı ve politik duruşu onun iki yönlü yapısını, tinsel olanı ve dünyevi yaşama dair olanı bir araya getirişini göstermektedir. Marshall "Blake'in cazibesinin toplumsal olan ile ruhani olanı birleştirmesinde" yattığından bahseder (Marshall, 2019, s. 3.).

William Blake'in tam anlamıyla keşfi, Ön Raphaeloculuk Akımı'nın temsilcileri sayesinde mümkün olmuştur. İngiltere'de tarih resimlerine tepki olarak, daha yaratıcı bir tarzı benimseyen ressam ve şairlerin oluşturduğu bu kardeşlik, William Blake'i kendi akımlarının öncüsü olarak kabul etmiştir. 1920'lerden itibaren iyice tanınır hâle gelmiş; yazılarının edisyonunu yapmış olan William Butler Yeats, Allen Ginsberg, Philip Pullman gibi edebiyatçılara ilham olmuştur. Yine hem ressam hem de şair kimliği ile karşımıza çıkan Halil Cibran da resimlerindeki üslubu bakımından William Blake'e benzetilmekle kalmamış, kimilerince "Yirminci yüzyılın William Blake'i" olarak addedilmiştir.

William Blake'in Eserleri ve Fikrî Dünyası

William Blake İngiliz ve hatta Avrupa tarihinin öncü Romantiklerinden sayılan, önemli bir ressam ve şairdir. Mistik ve ruhani bir düşünsel dünyası olduğu açık olsa da muhtemelen kendisini bir filozof olarak nitelendirmek pek doğru bir ifade olmayacaktır. Eserlerinde mistik bir görü benimsediği her ne kadar aşikâr olsa da bilgelik arayışına yönelmiş tavrı aynı ölçüde belirgin sayılmayabilir. Fakat eserlerine ve fikirlerine yönelik yapılan incelemelerde felsefi bir tarzdan bahsedilmesi mümkündür. Blake içerisinde sistematik bir fikir inşası içeren öğreti ortaya koymamıştır. Lakin Bergson'ın "Felsefe bir sistem inşası değil, kişinin kendisine ve çevresine nahifçe bakma çabasıdır." fikrinden yola çıkarak Blake'in söylemlerini değerlendirmek, içerisinde barındırdığı felsefeyi ortaya çıkarmaya yönelik bir çabayı doğuracaktır. Zira Blake'in yaptığı da bulunduğu düşünsel çevredeki, mensup olduğu dinin kurumlarca ve din bilimcilerce ele alınışına yönelik ezber bozan ve gerçeğe daha yakın olanı arayan bir tutumu benimsemektir. Bu bağlamda ele alındığında, William Blake hayata ve doğaya yönelik güzel ve derin söylemlerde bulunan bir edebiyatçı olmanın ötesinde, sadelik ve özgünlük içerisinde yaşamın doğasına, şeylerin ikili varoluşuna, din olgusuna ve fiziksel dünyanın ötesine dair vizyonlar edinmiş ve bunu sanatı aracılığıyla aktarmıştır.

William Blake'in eserlerinde Hristiyan teolojisi önemli bir yer kaplamaktadır. Fakat esas önem teşkil eden, Hristiyan doktrinine yaklaşımıdır. Onun için ne dindar ne de inançsız demek yerinde olacaktır. A. C. Swinburne William Blake'in "tam olarak Hristiyan olmadığı gibi, imansız da olmadığından fakat kesin bir şekilde heretik olduğundan" bahseder (Swinburne, 1868, s. 190). Dinin genel hatlarıyla uyuşuyor gibi görünmese de onun için İsa, gerçekten de erdemin timsali ve saflık arketipidir. Şiirlerinde İsa ve kuzu imgesini sıklıkla saflığın tasviri için kullanmıştır. *Cennet ile Cehennemin Evliliği*'nde "İsa tümüyle erdemdi ve kurallara göre değil itkilerine göre hareket etti"[5] şeklinde bir ifade geçer (Blake, 2016, s. 65). Fakat Blake dini figürlerin her birine karşı aynı bakış açısına sahip değildir. Özellikle Eski Ahit'in Yehovası "Blake için mutlak zorbalığı temsil ediyordu"

[5] "*Jesus was all virtue, and acted from impulse.*"

(Marshall, 2019, s.32). Zira İsa'nın kurallara karşı hareket etmediğini belirtirken Eski Ahit'in On Emir'ine göre hareket etmediğini ifade etmektedir:

> Eğer İsa en yüce insansa sen de onu en yüce derecede sevmelisin; onun on emir yasasını nasıl onayladığını işit şimdi: Şabat Günü'yle ve dolayısıyla Şabat'ın tanrısıyla alay etmedi mi?[6] Onun yüzünden öldürülmüş olanları öldürmedi mi?[7] Zina yapan kadının cezasını kaldırmadı mı?[8] Onu destekleyenlerin emeğini çalmadı mı?[9] Pilatus'un önünde kendini savunmaya gerek görmediğinde yalancı tanıklık yapmış olmadı mı?[10] Havarileri için dua ettiğinde ve onları evlerine almayı reddedenlerin karşısında onlara ayaklarındaki tozu silkeleyip gitmelerini buyurduğunda imrenmedi mi?[11] Sana söylüyorum, bu on emri ihlal etmeden hiçbir erdem var olamaz (Blake, 2016, s. 65).

Yorumlanabileceği üzere, Blake'in anlayışına göre, İsa'nın erdemli oluşu itaatin sonucu değil özgün ve durumsal karar alabilme yetisinden kaynaklanmaktadır. Hayatında ve genel mizacında da yansımaları olduğu gibi, William Blake'in dini unsurları yorumlayışında da otorite ve özgür hareket edebilme kapasitesi zıt unsurlar olarak karşı karşıya gelmektedir. Eski Ahit'in "kıskanç"[12] tanrısı Yehova son derece otoriter, yasaları ise keskin bir ilahtır. "Eski Ahit'in Tanrısı bir zalimken, İsa Mesih'in insanlığın yardımına koşmak için onun otoritesine karşı isyan ettiğini düşünüyordu Blake."(Marshall, 2019, s. 32)

Blake'in fikrî dünyasının en karakteristik özelliklerinden biri antinomianist[13] nitelikleridir. İsa'nın Hristiyan doktrininin ahlaki kurallarını çiğnediğini düşünmesi bunun göstergesidir. Fakat bunun karşısında bir hiççi yahut materyalist bir tutum öne sürmemiştir. Ona göre kurtuluş için en elzem fazilet inançtır (Rix, 2006, s. 109).

Kuralcılığa, yasaklara, otoriteye, şekillere, kutuplaşmaya son derece uzak bir tutum benimseyen Blake, bunun doğal sonucu olarak Kilise'ye ve ruhban sınıfına da karşıt bir tutum içerisindeydi. Bu karşıtlık onun dinsiz ve inançsız biri olduğu anlamına gelmemektedir; aksine, engin bir inanç ve birlik duygusuna sahiptir. İnsana, doğaya, evrene ve kutsala dair daha kapsayıcı ve bütünlüklü bir bakış açısı olduğundan bahsedilebilir. Onun otantik perspektifinden süzülen bütünlük, dini doktrinlerce asla yan yana gelmeyecek unsurların birlikteliğini de öngörür. Altizer Blake'in en kendine has *coincidentia oppositorum* anlayışlarından birinin İsa ve Şeytan'ın diyalektik birlikteliği olduğundan bahseder (Altizer, 2009, s. 34). *Cennet ile Cehennemin Evliliği* eserinin isminden de anlaşılacağı üzere, içeriğinde karşıtların birlikte nasıl işlediğine dair görüşlerinin izlerini sürmek mümkündür.

Blake'in *coincidentia oppositorum* fikriyatı, Tanrı'nın hem içkin hem de aşkın doğada olduğunu içeriyordu. Tanrı yaratımın bir parçasıydı fakat bir yandan da yaratım Tanrı'nın bir parçasıydı (Sklar, 2013, s. 305). Onun anlayışına göre şeyler

---

[6] On Emir'den **dördüncüsü**, "Şabat Günü'nü kutsal sayarak anımsa." (Çıkış 20:8) emrinin çiğnenmesidir.

[7] **Altıncı** emir "Adam öldürmeyeceksin" (Çıkış 20:13) çiğnenmiştir.

[8] İsa "günahkâr olarak tanınan bir kadın", yani "Mecdelli denilen Meryem"e günahlarının bağışlandığını, imanı sayesinde kurtulduğunu salık vermiştir (Luka 8). Esasında İncil'de "günahkâr" olarak tanımlanan Mecdelli Meryem, tarih boyunca sıklıkla af dileyen bir hayat kadını olarak betimlenmiş ve anılmıştır. Bu bağlantı sebebiyle de William Blake'in burada Mecdelli Meryem'e referans veriyor olması ve dolayısıyla da On Emir'den "Zina etmeyeceksin." (Çıkış 20:14) olan **yedinci** maddenin ihlalinden bahsediyor olması muhtemeldir.

[9] **Sekizinci** emir; "Çalmayacaksın" (Çıkış 20:15).

[10] Pilatus, İsa yakalandığında çarmıha gerilmesi için hükmü vermesi gereken validir. İsa'yı salıverme yetkisini kullanmak isteyerek ona sorular sorar fakat İsa'dan yalnızca "Sana gökten verilmeseydi, benim üzerimde hiçbir yetkin olmazdı" yanıtını alır. Bir yandan da gördüğü baskı sonucu İsa'yı teslim eder (Yuhanna: 19). Burada da **dokuzuncu** emir olan "Komşuna karşı yalan yere tanıklık etmeyeceksin" (Çıkış 20:16) çiğnenmiş oldu.

[11] İmrenme ve kıskançlıkla ilişkili olan **onuncu** emir; "Komşunun evine, karısına, erkek ve kadın kölesine, öküzüne, eşeğine, hiçbir şeyine göz dikmeyeceksin." (Çıkış 20:17).

[12] "Çünkü ben, Tanrın RAB, *kıskanç* bir Tanrı'yım." (Çıkış 20:5)

[13] Antinomianizm, Yunanca "anti" ve "nomos" (kanun) kelimelerinin birleşiminden oluşur. Bu karşıtlık ahlaki, dini ve sosyal normlara karşı tutumu ifade eder.

ikili doğalarıyla beraber var olurlar ve bu, evrendeki dinamizmin varoluş biçimidir. Bu sebepten karşıtlar olarak resmedilen unsurları çatışma ve savaş hâlinde olarak değerlendirmek yerinde bir tutum olmayacaktır. Ne Yehova İsa'nın zıddı ve reddedilen tanrıdır ne de İsa yasa bozucu ve Yehova'yı saf dışı bırakandır. İkisinin farklı doğası dinamizmi doğurarak birlikteliklerıyle varoluş çarkını döndürmektedir.

Ne var ki mutlakçı anlayış, karşıtların bir arada var olmasına ket vuran, onları kutuplaştırarak birini yasa olarak öncelerken; diğerini yasa bozucu, günah, cehennemî veya eskatolojik ilan etmektedir. Kutuplaşmada, birlikteliğin yarattığı dinamizm yoktur; aksine ayrışma vardır. Bu kutuplaşma şeylerin özünü yok sayarak, şekilci bir tutumla, onları tek bir kalıba sokmaya çalışır ve tikel doğaları tahakküm altına alır. Bu durum da Blake'in insanın doğasına dair görüşünün tam karşısında yer almaktadır; ona göre, "yalnızca tikelleştirmek erdem göstergesidir" (Marshall, 2019, s. 14).

William Blake'in diyalektiği, tanrı ve yaratımın tamamlayıcı ve iç içe oluşu gibi, obje ve süjenin birlikteliğini de varsayar. Çağdaşı olduğu Aydınlanma Çağı düşünürlerinden ayrıştığı temel hususlardan biri de budur; onların felsefelerini mekanik ve indirgemeci bulmaktadır. Bu düşünürlerin anlayışının "zihni algı nesnesinden, gözlemleyeni gözlemlenenden ayırmak gibi çok önemli bir hataya düştüğüne inanıyordu." Blake'e göre, "gören ile görülen arasında hiçbir fark yoktur" (Marshall, 2019, s. 13). *Cennet ile Cehennemin Evliliği*'nde objenin süjeden ilk ayrılışını şöyle betimler: "Eski zaman şairleri, duyumsanan bütün nesnelere Tanrılar veya Dehalarla can verdiler, onlara adlar taktılar ve ormanların, nehirlerin, dağların, göllerin, kentlerin, ulusların ve gelişkin sayısız duyuyla algılanabilen her şeyin özellikleriyle donattılar." (Blake, 2016, s. 41) Burada bahsi geçen can ve isim veriş, şeylerin yaratımına ya da varoluşuna yönelik bir referanstan ziyade onların özden ayrılışının ifadesidir. Bu isim verme kelâm değil, bir kopuştur. Alıntıdaki ifadenin Eski Ahit'in ilk bölümü olan Yaratılış'a referans teşkil ediyor olması da muhtemeldir. Henüz yaratım gerçekleşmeden ve iki doğmadan önce, yalnızca Tanrı vardı, "Yer boştu, yeryüzü şekilleri yoktu; engin karanlıklarla kaplıydı." (Yaratılış 1:2). Yaratımın unsurları, yani doktrine göre Tanrı'ya içkin olmayan, ilk olarak sözle ifade edildi ve nesnel varlığına büründüğünde ismine kavuştu: "Tanrı 'Işık olsun' diye buyurdu ve ışık oldu. Tanrı ışığın iyi olduğunu gördü ve onu karanlıktan ayırdı. Işığa 'Gündüz', karanlığa 'Gece' adını verdi. Akşam oldu, sabah oldu ve ilk gün oluştu." (Yaratılış 1:3-5)

Eski Ahit'e göre, yaratım ve dünyanın unsurlarının tezahür edişi aynı sırayla birbirini takip eder. Bu yüzdendir ki William Blake'in bu alıntısında ifade ettiği düalizm; ismin obje ve süjeyi, yaratım ve yaratıcıyı, bir ve ikiyi, kelâm sahibi ve kelâmı ayrıştırması ve farklı kutuplara göndermesidir. Bu kutuplaşma onların içkin doğasını yok saymaktadır zira Blake'e göre insan da tanrısal bir varlıktır ve "Yaşayan her şey kutsaldır." (Blake, 2016, s. 73). Ona göre bu ayrımı ortaya koyan ve parlatan Kilise'nin ta kendisidir: "…Onlara adlar taktılar… Ta ki bir sitem oluşana, yani kimileri tinsel tanrıları somutlamaya teşebbüs etmek ve onları nesnelerinden soyutlamak suretiyle çıkar elde edene ve halkı köleleştirene kadar: böyle başladı Ruhbanlık." (Blake, 2016, s. 41)

Böylelikle onun anlayışına göre, düalizmin doğuşunun tanrısal bir ifade değil, insan yapımı olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Şeylerin bilenebilmesi için yahut tanrının aşkınlığının bir ifadesi olarak ikili doğa kutuplaşmamıştır. Blake ise daha doğal ve hakikate yakın olanı ifade etmeye çalışmaktadır. Bunun daha iyi anlaşılabilmesi için düalizme ve William Blake'in diyalektiğine daha yakından bakmak gerekmektedir.

Coincidentia Oppositorum

William Blake'in *Cennet ile Cehennemin Evliliği*'ne dair en temel söylemlerinden biri olan "Karşıtlık gerçek dostluktur." ifadesi orijinal metinde "Opposition is true friendship" olarak geçmektedir. Metin içerisinde farklı yerlerde

zıtlık (contrast) ve karşıtlık (opposition) ifadelerinin tercih edilmiş olması, her iki kelimenin de etimolojik kökenine bakma ihtiyacını doğurdu. Pratik kullanımda iki ifade de birbirine aykırı doğada var olan unsurları ifade etmek için kullanılsa da hem Türkçedeki "karşıt" hem de "opposition" ifadesi astrolojide önemli bir anlama sahiptir. "Opposition" 12. yüzyıl Fransızcasındaki "oposicion" ifadesinden türemiş, iki göksel gezegenin birbirleriyle karşı karşıya gelmesini anlatmak için kullanılan bir tabirdir. Yine günümüz Türkçesinde de astroloji içerisinde karşıt gezegenler, karşıt burçlar gibi ifadeler söz konusudur. "Karşıt" yahut "opposition" ifadelerinin zıtlıktan ayrımındaki bu nüans, temsil edilen karşıtların birbiri ile kurdukları ilişki bağlamında önemlidir. Astrolojideki bu karşıtlıkta farklı unsurların kavuşum yaparak birbirini tamamlaması söz konusudur. Karşıt unsurlar birbirlerinde, kendilerinde eksik olanı bulurlar. Burada bir çatışma ve dışlayıcılık değil de bir tamamlanma söz konusudur. Karşıtların bir araya gelişinde bir dinamizm vardır ve birbirlerini geliştirici rol üstlenirler. Bu rol, doğanın kendini ifade ediş biçiminin ta kendisidir. Sonuç olarak da karşıtlar birbirlerini tahakküm altına alarak ve ötekileştirerek kendini önceleyen unsurlara dönüşmezler; bir araya gelerek birbirlerini tamamlayıcı bir rol üstlenirler ve daha büyük bir ifadeyi mümkün kılarlar. Blake'in de belirttiği gibi "karşıtlık" hasım olma değil de "dostluk" görevini üstlenir.

Latince "coincidentia oppositorum" olarak ifade edilen *karşıtların birlikteliği* fikri, Romanyalı dinler tarihçisi ve filozof Mircea Eliade tarafından da sıklıkla kullanılmıştır. Onun diyalektiğini oluşturan en temel karşıtlık, kutsal ve kutsal dışıdır (Valk, 1992, s. 32)[14]. Bu katmanlar "dünyada iki varoluş tarzı, insanın uzun tarihi boyunca benimsediği iki varoluşsal durumdur" (Eliade, 2015, s. 18). Tinsel olan ve insanın algıladığı somut ve maddesel plan bir araya gelerek varoluşu meydana getirir. Bu ikilik arasında ötekileştiren bir zıtlık ya da mutlak iyi ve mutlak kötü gibi bir ayrışma söz konusu değildir. İnsanın bilişsel kapasitesi ve evreni algılayışı sınırlı olduğundan, insanın sınırlarının ötesinde ve kutsal olan kendisini somut ve kutsal dışı planda görünür kılar. Kitara, sonlu olan ve sonsuz arasındaki temel kesişim noktasının coincidentia oppositorum olduğunu söyler. Tanrı'nın sonsuzluğu, sonlu olma hâlini reddetmez; aksine, sonsuzluk ve sonluluğu bir araya getirerek coincidentia oppositorum'u oluşturur (Kitaro, 1997, ss. 2-8).

Eliade'nin karşıtlar arasındaki dinamizm ve etkileşime yönelik vurgusu, tarihteki inanışların ve düşünce sistemlerinin bir sentezi olarak ele alınabilir. Nitekim bir dinler tarihçisi olarak yaptığı sentez, bir ideolojiye bağlı kalmaksızın, insanın coğrafyaları ve zamanı aşan düşünce sistemlerinin bir analojisidir. Farklı dönemlerde ve bölgelerde hâkimiyet sürmüş inanışlarda ve felsefelerde karşıtlıklar teması, dönemsel koşulların ve düşüncenin ortaya konduğu toplumun genel mizacının da yansımasıyla beraber çeşitli şekillerde ele alınmıştır. Bakış açılarında gözlemlenebilecek farklılıklara, farklılıkları oluşturan zamansal dinamiklere ve görüntüsel ayrışmalara takılmaksızın; özdeki birliği ortaya koyabilmek adına farklı ekollerde karşıtlıklar temasının nasıl ele alındığını incelemek faydalı olacaktır.

Heraklitos

Felsefenin "felsefe" olarak ortaya konduğu Antik Yunan geleneğine bakılacak olursa Heraklitos'un karşıtların bir arada oluşu ve dinamizmine dair söylemlerine rastlamak mümkündür. Platon ve Aristoteles de Heraklitos'un karşıt güçleri ele alış biçiminden bahsetmiştir. Platon, *Şölen* diyaloğunda hekimlik sanatından bahsederken, insan bedenini bir metafor olarak alarak zıtlıkların uyumlaştırılmasına değinir. Onun deyişiyle, Asklepios'un mirasçısı iyi bir hekimin "bedende düşman olan şeyleri dost hâline getirmeye, onları sevdirmeye gücü yetmelidir" (Platon, 2006, s. 23). Platon'un Heraklitos'u açıklayışına göre "birlik, ayrılan şeylerin uyuşmasıdır, tıpkı okla yay gibi" (Platon, 2006, s. 24). Platon'un referansında uyum fikri mevzubahistir fakat önemli husus, kendiliğinden ve doğal olarak var olan uyum hâlinin değil, uyumlaşma eyleminin söz konusu oluşudur.

[14] Orijinal metinde "sacred" ve "profane" olarak geçer.

Nitekim Heraklitos'un anlayışına göre, evrende daima ve esas olarak hâlihazırda her şeye sirayet eden bir uyumdan bahsedilemez. Karşıtlıklar daima kendi varoluşlarını ortaya koymakta ve iki zıt unsur birbirlerine tersi yönde tesir etmektedir. Bu karşıt güçlerin denge konumuna yaklaşması, uyum ve birlik durumuna yaklaşmak anlamına gelmektedir. Bu sebeptendir ki ok ve yay bu karşıtlık ilişkisini ortaya koymak için son derece yerinde bir imgedir. Birbirleri ile karşıt yönde kuvvet uygulayan, farklı gayelere hizmet eden fakat bir bütünü oluşturan iki unsurun birliğini sembolize eder.

Aristoteles'in *Nikomakhos'a Etik* eserinde de insanların genel anlamda "dostluğu" benzerlik olarak nitelendirirken Heraklitos'un tam tersine "karşıtlıklar iyidir ve her şey karşıtlıkların sonucunda ortaya çıkmıştır" yönündeki düşüncesine işaret eder (Aristoteles, 2015, s. 172). Şeyler salt bir teklik hâlinde var olmazlar, zira birlik ile kastedilen de varlığın içerisindeki teklik durumu değildir. Varlık temelinde karşıtların dinamizmini barındırır; karşıt unsurların hareketi, varoluşu ortaya koyar.

Guthrie, Heraklitos'un "karşıtların uyumu" öğretisini üç temel başlıkla özetlemektedir. Bunlardan ilki "Her şey karşıtlardan meydana gelir, dolayısıyla içsel gerilime maruzdur." fikridir (Guthrie, 2011, s. 446). Bu fikrin temelinde karşıtların dinamizmi yatmaktadır; insanın uyum yahut denge hâlinde gördükleri, zıt hareket uygulamakta olan karşıt unsurların birbirleri ile eşit güç uygular duruma gelmesidir, bu yüzden de denge hâli her zaman geçicidir. Bu yüzden uyum da dinamik ve değişkendir, son mertebe değildir. Varoluşun temelinde karşıt güçlerin hareketi söz konusudur ve bu her unsuru kapsamaktadır. Bu karşıtlık yahut karşıtların dinamik çatışma hâli evreni temsil etmektedir; karşıtlığın durması varoluşun da durması yahut kozmosun dağılması anlamına gelmektedir. İkinci temel fikir, "karşıtların özdeşliği"dir (Guthrie, 2011, s. 449). Ona göre gece ile gündüz, aynı günü oluşturan tamamlayıcı unsurlar olmanın ötesine, özleri itibarıyla aynıdır. Bu durum ahlaki karşıtlıkları da beraberinde getirir. Bu düşüncenin bir sonucu da iyi ve kötünün özde aynı olduğudur. Bu özdeşliğin bir sebebi, şeylerin daima değişim ve dönüşümün bir parçası olmasıdır. Ne gece ne de gündüz sürgit devam eder, daima birbirlerine dönüşürler. Bu durum, tüm nitelikler için geçerlidir. Bu özdeşlik bir bakıma da öznelerin göreliliğinden ileri gelmektedir; zira nitelikler kişilerin koşullarına ve sübjektif bakış açılarına göre farklı algılanacak ve yorumlanacaktır. Guthrie bu durumu deniz örneği ile açıklar: "Deniz hem en saf hem de en kirli sudur. Balıklar için içilebilir ve can verici; insanlar için içilemez ve öldürücü." (Guthrie, 2011, s. 452) Şeylerin doğalarını algılayıştaki göreli bakış açısı, aynı zamanda varlıkların doğasını idrak edebilmek için karşıtı ile kıyaslama ihtiyacını da doğurur. Sıcak, soğuğun varlığıyla, kuru ıslağın deneyimiyle anlaşılabilir. Bu da karşıtların var olduğunu fakat birbirlerine daimi dönüşümleri sebebiyle de özdeş olduklarını gösterir. Hereklitos'un "karşıtların uyumu" fikrinin üçüncü ve nihai açıklamasına göre, "Savaş (mücadele, gerilim) evrensel yaratıcı ve yönetici güçtür." (Guthrie, 2011, s. 453). Bu fikir, daima birbirlerine dönüşmekte olan özdeş karşıtların arasındaki dinamizmi özetler niteliktedir. Bu savaş yahut gerilim, evreni ve varoluşu meydana getiren harekettir.

Heraklitos'un karşıtlık anlayışı, içerisinde savaş ve dostluk ifadelerini beraber içermektedir fakat esasında görünürde zıtlık gibi algılanabilecek bu iki kavram da kendi içlerinde onun karşıtlık anlayışını barındırmaktadır. Doğada, evrende, her şeyin özünde daima dönüşüm, dolayısıyla hareket vardır. Hareket ise karşıtlıkların birbirine olan dönüşümünün ve itkisinin sonucu olarak gerçekleşmektedir. Bu yüzden savaş olarak ifade edilen, esasında evrenin hareketidir. Dostluk ise aralarındaki dinamizm, çatışma yahut gerilim gibi ifade ediliyor olsa da büyük planda varoluşa sebebiyet veren yapıcı güçlerin, yani bizzat karşıtların, ilişkilenme biçimidir.

Tao Felsefesi

Eliade, doğu kökenli inanışlarda "mükemmellik" hâlinin, "karşıtları birleştirip bir bütün oluşturmadan gerçekleşmesi imkânsız bir olgu" olduğundan

bahseder. Birey kendi varlığını, evrenin varlığı ile özdeşleştirerek "kozmikleşir". Böylece yaratılıştan önceki "ayrışmamış varlık" mertebesine erişir (Eliade, 2015, s.401). Hem doğu fikirlerinin bir emsali hem de karşıtların birlikteliği fikrinin kadim öğretilerinden biri şüphesiz Tao'dur. Tao öğretisinin temelinde, evrendeki devinimi ve varoluşu ortaya koyan iki enerjinin birbirine daimî dönüşümü söz konusudur: yin ve yang. Yin ve yang arasındaki dinamik açısından daima "kutuplaşma ve sırayla birbirinin yerini alma simgeselliği" söz konusudur. Karşıt unsurların daima birbirine dönüştüğü dünya da "sırayla birbirinin yerini alan ve birbirini tamamlayan iki tezahürden oluşan, döngüsel nitelikte bir bütünlük"tür (Eliade, 2003, s. 25).

En temel anlamıyla yin ve yang, karanlık ve aydınlık, soğuk ve sıcak, gece ve gündüz, ölüm ve yaşam gibi karşıt unsurları temsil etmektedir. Varlığın ve hayatın vuku bulma biçimi de bu karşıt durumların döngüsünden ibarettir. Önemli hususlardan biri, hiçbirinin mutlakiyetinin mümkün olmayışı; diğeri de bu unsurların pasif ve durağan hâlde bulunmayışıdır. Daima bir hareket ve dönüşüm, karşıtlar arasında bir devirsellik söz konusudur. Bu döngü, yin yang sembolünde siyah ve beyazı ayıran çizginin kıvrılan ve çemberin dönüşündeki hareketi anımsatan tasviri ile betimlenmiştir. Siyah ve beyaz birbirinden keskin bir çizgi ile ayrılmaz; bütünleşerek ve birlikte bir döngüyü tamamlayarak birbirine dönüşür.

Yin ve yang temsilleriyle Tao, *coincidentia oppositorum* örneği teşkil eder. Kutuplaşma ve karşıtlık ayrışmanın değil, birliğin ve bütünün unsurlarıdır. Bu ikili doğanın birlikteliği, kozmik uyumu ifade eder. Zıt doğaların, birliğin ve çokluğun, yin ve yang'ın birbirine daimî dönüşümü ve ayrılmaz doğaları *Tao Te Ching*'in 42. bölümünde ele alınmıştır.

> "Yol biri doğurur.
> Bir, ikiyi.
> İki, üçü.
> Üç, on bin şeyi doğurur.
> On bin şey
> yin'i sırtında taşır,
> yang'ı kollarında.
> ikisinin arasında gidip gelen enerji
> uyumu yaratır." (Le Guin, 2017, s. 76)

Yolda bir de on bin de birdir. Birlik de çokluk da salt değildir, gerçeğin farklı kutuplardaki yansımalarıdır. Bu kutupların birbirine dönüşme potansiyeli, özlerindeki birliğin de bir temsili olarak ele alınabilir. Sonuç olarak, karşıtların özdeki birliği ve dönüşümü, kozmosun işleme biçimi olarak düşünüldüğünde, öğretinin temelinde evrendeki denge ve uyumun gözetildiği düşünülebilir.

William Blake ve Coincidentia Oppositorum

William Blake'in karşıtları ele alışı, temelinde eleştirel bir nitelik taşımaktadır. Blake fikirlerini bizzat dinlediği, çağdaşı olan bir teoloğun öğretisine karşıt bir söylem ortaya koymaktan geri durmaz. *Cennet ile Cehennemin Evliliği* eserinde kendisinin de referansta bulunduğu bir isim Blake'i anlamak için son derece kritik bir rol oynar: Emanuel Swedenborg. Erken dönemde Blake'i etkileyen bir din bilimcisi olarak karşımıza çıkan Swedenborg, Blake'in ilerleyen dönemlerde terk ettiği bir perspektife sahiptir. Swedenborg'un düalist bakış açısı, Hristiyan doktrini ile benzerlik göstererek cennet ve cehennem, beden ve ruhu birbirlerinden kutuplaştıran ayrılıkçı bir tutuma sahiptir. Blake bu tutumu reddederek karşıtlıkların birliği görüşünü öne sürmüştür. Karşıtları buluştururken Swedenborg'un fikirlerine karşı eleştirel ve hatta neredeyse parodik bir üslup benimsemiştir. Velhasıl Blake'in fikirleri için bir akıl hocası ya da ilham kaynağı olmasa da Swedenborg'un görüşleri önemli bir etken ve tetikleyici rolü oynamaktadır.

William Blake'in *Cennet ile Cehennemin Evliliği*'nde karşıtları ele alış biçimi,

bir yandan eleştirel bir nitelik ortaya koymaktadır. Karşıtlar arasında dönüşüm ve devirselliğin olmadığı; iyinin, cennetin, dini vecibelerin mutlak olduğu, karşısında ise cehennemi kötülüğün olduğu eskatolojik düalizme meydan okumaktadır. Bu düşünce, coincidentia oppositorum anlayışındaki kozmik uyumun aksine, kozmik mücadeleyi öne sürer. Campbell Hristiyan doktrininin en temel taşlarından biri olan cennetten düşüşün "iyiyi ve kötüyü bilmekle" olduğuna işaret eder (Campbell, 2016, s. 24). Yılan'ın Havva'yı meyveyi yemeye teşvik etmeye çalışırken söyledikleri Eski Ahit'te şu şekilde geçmektedir: "O ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyi kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız." (Yaratılış 3:5) Karşıtların birlikteliğinin kadim sembolü, Caduceus'un karşıt unsurları simgeleyen yılan sembolü, Eski Ahit bağlamında şeytani bir görüntüye bürünmüştür. İnsana ilk bilgiden, karşıtların bilgisinden söz eder, bu bilgi ise insana bilgeliği ve tanrılaşmayı vaat etmektedir. Fakat bu bilgi, insanı cennetten kovacak, dünyaya "düşüş"e sebep olacaktır. Bu yüzden de bağlam içerisinde değerlendirildiğinde, karşıtların bilgisi insanı yükselten değil, tanrısallıktan dünyeviliğe indirendir, mutlak ve nihai olandan uzaklaştırandır.

Joseph Campbell, Hristiyan düşüncesinde tek bir tanrı olduğundan ve bu tekliğin kendini teslis, yani Baba, Oğul ve Kutsal Ruh olarak ifade ettiğinden bahseder: "Kutsal üçlü, ortak özü nedeniyle bölünemez, kişinin niteliklerinden uzaktır." (Campbell, 2016, s. 478) Lakin insan, ilk günahı işlemiş, cennetten kovulmuştur; bu yüzden de öz itibarıyla bu tanrısallıktan farklıdır. Tanrısal plan ve insan arasındaki özsel farklılık bir zıtlığa işaret eder ancak bu zıtlık bir araya gelemez ve birbirlerine dönüşemediğinden, bir devirsellik söz konusu değildir. İnsan, tanrısallığın zıt kutbuna yerleştirilmiş, maddesel bedeni ile dünyevi hazlara hapsedilmiştir. Günahların ve dünyevi hazların sebebi olarak görülen fiziksel bedeni, ruh ile taban tabana zıtlık içerisindedir. Sonuç olarak da insan ve tanrı arasındaki karşıtlık ancak bu dünyanın aşılması ile mümkün olacak şekilde eskatolojik düalizm niteliği taşır.

Yalnızca teslis unsurlarından Oğul, insanlığa en yaklaşmış olandır. O kutsal ruhunu maddesel bir bedene bürüyerek insanlıkla doğrudan temas kurmuştur. O hem ölümsüz olandır hem çarmıha gerilen. Campbell İsa'dan şu şekilde bahseder: "İnsan ruhu ve etine bürünmüştür. İki yapılı bir insandır, yaşam yolunu bütün açıklığıyla göstermiştir. O, kutsallığı nedeniyle ölümsüzdür ve acı çekmez, fakat insanlığı nedeniyle acı çekebilmiştir ve ölümlü olmuştur." (Campbell, 2016, s. 478)

William Blake açısından da örtüşen konu, Hristiyan doktrinindeki zıtlık anlayışını eleştiriyor olmasının yanı sıra bir kahraman ve karakter olarak İsa'yı benimseyişidir. Campbell'ın önermesi doğrultusunda değerlendirildiğinde, dinde cennet ve maddesel planı keskin bir şekilde ayrıştıran genel fikriyata rağmen, İsa insan sevgisi ile karşıtlıkları birleştirendir. Blake de daha evvel bahsedildiği üzere, "İsa tümüyle erdemdi." diyerek onu üst bir mertebe olarak ele almıştır (Blake, 2016, s. 65).

William Blake'in eskatolojik düalizme karşıt tutumu, eleştirel bir üslup barındırmaktadır. Lakin ifadeleri yalnızca eleştirel bir tutumla sınırlı kalmaz, benimsemediği görüşün karşısına karşıtların bir arada çalıştığı diyalektik düalizmi koyar; bu da önceki başlıklarda açıklanan Heraklitos'un düşünceleri ve Tao felsefesi ile benzerlik gösterir. Bu anlayışta karşıtlar tamamlayıcıdır, özdeş olduklarından birbirlerine dönüşerek sonsuz bir devirsellik içindedirler. Beden ve ruh birbirinden ayrık değildir, karşıtlar kozmik bir mücadele niteliği taşımaktansa dostluğu ve uyumu ifade eder. Metnin bir bölümünde dini doktrinin söylediklerini, yeniden ele alarak karşıtları barıştırmıştır:

> Bütün Mukaddes Kitaplar ve kutsal buyruklar şu Yanlışlara yol açmıştır:
>
> 1. İnsanın gerçek iki varoluş kaidesi vardır, yani Bedeni ve Ruhu.
> 2. Kötülük denen Enerji yalnızca Bedenden, İyilik denen Akıl ise yalnızca Ruhtandır.
> 3. Tanrı, Enerjisinin peşinden gittiği için İnsana Ebediyette eziyet edecektir.

Oysa bunların aşağıda sayılan zıtları doğrudur:

1. Ruhundan ayrı bir bedeni yoktur insanın; Beden dedikleri, Ruhun beş Duyuyla ayırt edilen parçasıdır, ki beş Duyu çağımızda Ruhun Ana Girişidir.
2. Enerji yegâne yaşamdır ve Bedene aittir, Akıl ise Enerjiyi saran veya onu dışarıdan kuşatandır.
3. Enerji, ebedi Hazdır. (Blake, 2016, s. 27)

Blake, insanın -günahın sebebi olarak görülen- maddesel bedenine dair dünya görüşünü yıkarak onu ruhun tecrübe kanalı olarak ele alır. Duyuların tecrübesi, insanın tinsel yanı ile temas kurması için anahtardır. İnsanın duyularından "algı kapıları" olarak bahseder, algı kapılarının durumu insanın ruhsal olan ile ne denli temas kurabileceğini belirleyendir. Der ki "Eğer algı kapıları temizlenseydi her şey insana olduğu gibi belirirdi: Sonsuz." (Blake, 2016, s. 47). Bu ifadesiyle, insanın doğasındaki düaliteyi reddetmez fakat karşıt unsurların birleşme imkânından bahseder. İnsan bedensel ve tinsel olanı birleştirmeye muktedir olandır ve bunun bir yöntemi vardır. Algı kapılarının temizlenmesi ile kastedilenin ne tür bir arınma olduğu tam olarak açıklanmamış olsa da saflaşmayı kastediyor olması mümkündür.

Marshall Blake'i Lao Tzu'ya benzeterek ondan "gerçekliği sürekli bir akış süreci olarak görüyor ve değişimin zıt güçlerin dinamik karşılıklı etkileşimiyle gerçekleşeceğine inanıyordu" diye söz eder (Marshall, 2019, s. 12). Nitekim karşıtların ele alınışına dair incelenen anlayışlara bakıldığında, Blake'in tutumunda Tao ile benzerlikler söz konusu olduğu görülebilmektedir. O da ne ruh ve bedeni ne de enerji ve aklı ele alırken, bir üstünlük kıyaslamasına gitmemiştir. Bu da karşıt durumları nitelese de yin ve yangın birbirine üstün gelmemesini anımsatır. Esas olan karşıtlar arasındaki savaş ve birinin diğerini yendiği zafer değil, özdeş unsurların birbirine dönüşerek yaşam ve varlık çarkını döndürmesidir.

Sonuç

Yaşamı, üslubu, düşünme biçimi, eserleri ile oldukça sıra dışı bir karaktere sahip olan William Blake'i yalnızca bir şair olarak ele almak yeterli değildir. Fikirlerinde, döneme hâkim olan Hristiyan doktrinine yönelik bir derin düşünme ve daha zamansız olanın keşfi söz konusudur. Eserleri, genel anlamda tarz itibarıyla diyonizyak bir kimlik taşımakta fakat özellikle *Cennet ile Cehennemin Evliliği* üslubunun yanı sıra felsefe tarihine de bilerek ya da bilmeyerek, referanslarda bulunmaktadır. Cennetten kovulan insanı, ruhundan ve tanrısallıktan keskin ve açık bir şekilde uzaklaştıran kutuplaştırmayı reddederek, insanın bedeni ile ruhunun beraberliği fikrini öne sürmektedir. Her şey bir bütünsellik içindedir, insan ise kendi tinsel yanını keşfetmeye muktedirdir. Böylelikle insan, dünyevi hazlara hapsedilmiş bedeninin ötesine geçerek yeni bir potansiyeli keşfeder.

Karşıtların arasındaki dinamizme olan yaklaşımıyla William Blake'in tutumu, Herakleitos ve Tao felsefesi ile benzerlik göstermektedir. Karşıtlar nihai ve üstünlük mertebesiyle birbirinden ayrılmazlar; aksine özdeştirler ve daimî bir dönüşüm içerisindedirler. Böyle bir özdeşlik, yalnızca gece ve gündüz karşıtlığının bir araya gelerek günü oluşturmasından ibaret değildir. Aynı özdeşlik; iyi ve kötü, göksel ve yersel olan, saf ve kusurlu olan için de söz konusudur. Zira herhangi kavram karşıtıyla ortaya çıkmakta, onun yarattığı kutuplaşma sayesinde bütün içerisinde anlam kazanmaktadır. Bu özdeşlik ve karşıtlar arasındaki dinamizm var olduğu müddetçe nihai bir mutlaklık ya da üstünlük söz konusu değildir.

"Karşıtlık gerçek dostluktur." diyen Blake'in anlayışı da *concidentia oppositorum* olarak nitelendirilebilir. Edebiyatı ve sanatı aracılığıyla, karşıtları kutuplaştıran anlayışın yerine, onları uzlaştırmayı öne sürmüştür. Kendi döneminde geniş bir okur kitlesine ulaşamasa da edebiyat ve sanat tarihine düşünsel bir zenginlik katarak günümüze ulaşmayı başarmıştır.

KAYNAKÇA

Altizer, Thomas J. J. (2009). The Revolutionary Vision of William Blake. *The Journal of Religious Ethics*, 37, 1.
Aristoteles. (2015). *Nikomakhos'a Etik*. Say Yayınları.
Blake, William (2016). *Cennet ile Cehennemin Evliliği* (B. Sönmez, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
Campbell, Joseph. (2016). *Batı Mitolojisi*. Islık Yayınları.
Eliade. Mircea. (2015). *Dinler Tarihine Giriş*. Kabalcı Yayınları.
Eliade, Mircea. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi 2. Cilt*. Kabalcı Yayınları.
Eliade, Mircea. (2015). *Kutsal ve Kutsal-Dışı*. Alfa Yayınları.
Greenblatt, Stephen, Christ, Carol T. (2012). *Norton Anthology of English Literature – Volume 2 (9th Edition)*. Norton.
Guthrie, W. K. C. (2011). *Yunan Felsefe Tarihi: Sokrates Öncesi İlk Filozoflar ve Pythagorasçılar*. Kabalcı Yayınları.
Kitaro, Nishida. (1997). Coincidentia Oppositorum and Love. *The Eastern Buddhist*, 30, 1.
Le Guin, Ursula K. (2017). *Ursula K. Leguin Yorumuyla Lao Tzu Tao Te Ching*. Metis Yayınları.
Marshall, Peter. (2019). *Bir Anarşist Olarak William Blake*. Sub Yayınları.
Platon. (2006). *Şölen – Dostluk*. İş Bankası Kültür Yayınları.
Popova, Maria. *William Blake Illustrates Pioneering Feminist and Political Philosopher Mary Wollstonecraft's Book of Moral Education for Children*. Erişim Tarihi: 05.04.202. https://www.brainpickings.org/2018/07/23/william-blake-mary-wollstonecraft/
Rix, Robert W. (2006). 'In Infernal Love and Faith': William Blake's Marriage of Heaven and Hell. *Oxford University Press, Literature and Theology*, 20, 2.
Sklar, Susanna. (2013). Blake and the Bible by Christopher Rowland. *Journal of the American Academy of Religion*, 81, 1.
Swinburne, Algernon Charles (1868). William Blake: A Critical Essay. *Project Gutenberg*.
Urgan, Mîna. (2003). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.
Valk, John. (1992). The Concept of the Coincidentia Oppositorum in the Thought of Mircea Eliade. *Cambridge University Press, Religious Studies*, 28, 1.
Wilkie, Brian. (1979). *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry by W. J. T.Mitchell*. Erişim Tarihi: 25/06/2019 (JSTOR).

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

CANAN'IN FALNAME SERİSİ'NDE YER ALAN HAYVAN TASVİRLERİNİN TÜRK MİTOLOJİSİNDEKİ KÖKENLERİ[1]

The Origins of Animal Depictions in CANAN's Falname Series in Turkish Mythology

Hazal ORGUN[*]

ÖZET

Paleolitik dönemlerden itibaren inanç sistemleri ve mitolojilerle sanatsal üretimler arasında bağlantı olmuştur. Sözlü bir gelenek olan mitlerin aktarımı çeşitli sanat dalları ile sağlanmıştır. Böylelikle toplum, sanat ve mitler beraber gelişmişlerdir. Tüm inanç sistemleri kendi mitolojilerini ve buna bağlı olarak sanatlarını oluşturmuşlardır. Türk mitolojisi de bu durumdan bağımsız değildir. Orta ve İç Asya'da gelişmeye başlayan Türk mitolojisi kendi efsanelerini, destanlarını, tapınma kültlerini, tören ve ayinlerini yaratmıştır. Türk mitolojisinde gerek gerçek gerekse efsanevi hayvanlar her zaman önemli birer imge ve simge olmuşlar; efsane ve destanlarda önemli roller oynamışlardır. Süreç içerisinde Şamanizm'in de etkisiyle hayvan ve doğa kültleri daha ön plana çıkmıştır. Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra da Türklerin İslam öncesi inanç sistemleri gelenek-görenek, örf-adet, batıl inanç vb. formlarda ya da İslamiyet'le harmanlanarak Türklerin yaşayışından etkisini göstermiştir. Türk mitolojisinin bu etkisi modern ve çağdaş Türk sanatında da kendisini göstermektedir. CANAN'ın Falname Serisi bu devamlılığın en güncel örneklerinden birisidir. Kendisini aktivist feminist bir kültür işçisi olarak tanımlayan sanatçı, eserlerinden birden çok medyumu kullanmaktadır. Kökleri İslam öncesi Türk kültürüne dayanan minyatür, sanatçının sıklıkla kullandığı bir yöntemdir. Minyatür 2.0 isimli sergi için 2020 yılında üretilen Falname Serisi'nde, Türk ve İslam mitolojilerinden kaynak alınarak hayvan, yaratık, efsane vb. temalar "modern" minyatür sanatı kullanılarak tasvir edilmiştir. CANAN; kadının sanat sahnesindeki yok sayılmasına karşı duran, görünürlüğünü arttıran ve Batı temelli sanat tarihi kanonundan ötekileştirilen Doğu sanatının yok sayılmasına tepki gösteren işler üretmektedir. Falname Serisi kullandığı mecra (minyatür) ve dayandığı temalarla bu amaçlara hizmet eden önemli bir örnektir. Bu bağlamda çalışmamız kapsamında Falname Serisi'nde yer alan hayvan tasvirlerinin Türk mitolojisindeki kökenleri ve anlamları incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: CANAN, Falname Serisi, Türk mitolojisi, hayvan tasvirleri

ABSTRACT

There has been a connection between belief systems and mythologies and artistic productions since the Paleolithic periods, The transfer of myths, which is an oral tradition, has been provided by a variety of branches of art. In this way, society, art and myths developed together. All belief systems have created their own mythology and, accordingly, their arts. Turkish mythology is not an exception of this situation. Turkish mythology, in which started to develop Central and Inner Asia, created its own legends, epics, cults of worship, ceremonies and rituals. In Turkish mythology, both real and mythical animals have always been important images and symbols; and they played important parts in legends and epics. Within the process, with the influence of Shamanism, animal and nature cults came to the forefront. After the Turks converted Islam, the pre-Islamic belief systems of the Turks has shown its influence from the life of the Turks in different forms by changing into traditions, manners and customs, superstitions, etc. or by blending with Islam. This effect of Turkish mythology also shows itself in modern and contemporary Turkish art. CANAN's Falname Series is one of the most recent examples of this continuity. The artist, who defines herself as an activist feminist cultural worker, uses multiple mediums in her works. Miniature, which has its roots in pre-Islamic Turkish culture, is a method that the artist frequently uses. In the Falname Series, produced in 2020 for the Miniature 2.0 exhibition, themes such as animals, creatures, legends, etc., based on Turkish and Islamic mythologies, were depicted using "modern" miniature art. CANAN produces works that stand against the neglectedness of women in the art scene, increase their visibility, and react to the being overlooked of Eastern art, which is marginalized from the Western-based art history canon. Falname Series is an important example that serves these purposes with the medium (miniature) it uses and the themes it is based on. Herein, within the scope of our study, the origins and meanings of the animal depictions in the Falname Series in Turkish mythology will be examined.

Keywords: CANAN, Falname Series, Turkish mythology, animal depictions

[1] Eserlerin görsellerini çalışmamda kullanmama için verdiği için Sayın CANAN'a ve tarot tasarımının fotoğraflarını kullanmama izin verdikleri için Pattu'ya teşekkür ederim.

[*] Arş. Gör., Selçuk Üniversitesi, horgun@selcuk.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7547-273X

Orgun, H. (2023). "CANAN'ın Falname Serisi'nde Yer Alan Hayvan Tasvirlerinin Türk Mitolojisindeki Kökenleri", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 153-171.

Giriş

Bir toplumun süregelen mitosları, destanları, halk hikayeleri gibi sözlü kültür unsurları, o toplumu tanımak ve analiz etmek adına oldukça önemlidir. Yazıdan çok daha köklü bir geçmişe sahip olan sözlü gelenekler inanç sistemleri ve mitolojilerin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Mitolojiler ve inanç sistemleri ile toplumların yazınsal ve sanatsal üretimleri arasında Paleolitik devirlerden itibaren güçlü bir bağ var olmuştur. Sözlü geleneklerin devamlılığı, kuşaklar ve kültürler arası aktarımı öncelikli olarak plastik sanatlarla, sonrasında edebi metinler aracılığıyla sağlanmıştır. Bu duruma koşut olarak da her inanç sistemi ve mitoloji kendi sanat pratiğini ve dilini geliştirmiştir. Oldukça geniş bir coğrafya ve tarihsel sürece yayılmış olan Türk mitolojisi de bu durumdan ayrık bir örnek değildir.

Türk mitolojisinin oluşumu ve gelişimi; Orta ve İç Asya'da Paleolitik devirlerden itibaren başlamış, bozkır kültürü ile biçimlenmiş, proto-Türklerin katkıları ile farklı bir bütün haline getirilmesi süreciyle ilerlemiştir (Çoruhlu, 2012, s. 13). Zaman içerisinde, Çin başta olmak üzere, çevre kültürlerle etkileşim ve Şamanizm, Budizm gibi diğer inanç sistemlerinin entegresiyle oldukça derinlikli bir mitoloji ve inanç sistemi ortaya çıkmıştır. Hayvan ve hayvancılıkla iç içe olan bozkır kültüründe pişen Türk mitolojisinde hayvanlar her daim önemli birer simge ve imge olmuşlardır. Kozmogonik, yaratılış, türeyiş ve köken, totem, kahramanlık mitleri başta olmak üzere her temadaki mitlerin içerisinde çeşitli hayvanlar kendilerine yer bulmuşlardır. Hayvan ve doğa kültleri Şamanizm, Animizm ve Totemik[2] kültlerin etkileri ile süreç içerisinde daha ön plana çıkmıştır. Türklerin İslam öncesi inanç sistemleri gelenek-görenek, batıl inanç vb. formlarda ya da İslamiyet'le harmanlanarak Türklerin yaşayışında İslamiyet'i kabulünden sonra etkisini göstermeye devam etmiştir.

Türk mitolojisi, İslam öncesi Türk kültürleri, Türk-İslam sanatlarının izleri ve etkileri modern Türk plastik sanatlarında 1930'larla beraber çeşitli biçimlerde görülmeye başlamıştır. Bu etkileşimin ivmesi düz bir gelişim hattı çizmemekle beraber çağdaş Türk plastik sanatlarında hala kendini göstermektedir. CANAN'ın 2020 tarihli Falname Serisi hem kullandığı sanatsal ifade aracı hem de kullandığı tema açısından, bu etkileşimin gözler önüne serildiği en güncel örneklerden bir tanesidir.

CANAN, kendisini pek çok medyum aracılığıyla sanatsal işler üreten, kültür üretimi yapan aktivist, feminist bir kültür işçisi olarak tanımlamaktadır (Yılmaz, 2010, s. 126). Sanatçı, 2010 yılında yaptığı açıklama ile "(…) Evlenirken kullanılmaya zorlanan soyadı, boşanırken devletin iznine ve kocanın hediyesine dönüşüyor. Soyadlarının bana sağlayacağı 'faydalardan' ve soyadlarımdan feragat ediyorum (CANAN, 2010)." diyerek hem babasından gelen (Şahin) hem de evliliği sürecinde kullandığı ve sanat camiasında bilindiği soyadını (Şenol) kullanmayı tamamen reddetmiştir. Bu tercih, sanatçının eserlerinde sıklıkla gördüğümüz kadın bedeni üzerindeki erkek egemen dünyanın tahakkümü, "kadın" olmakla ilintili temalarla birebir paralellik gösteren bir tutum olarak karşımıza çıkmaktadır. CANAN, aynı zamanda Batı'nın Doğu üzerindeki, özellikle sanatsal ve sanat tarihsel bağlamdaki, baskı ve ötekileştirmesine karşı tavır da almaktadır. *Falname Serisi*'nde tercih edilen ifade aracının Doğu ya da İslam sanatı olarak sınıflanan minyatür olması ve tasvirlerde yine Doğu'nun kültürü olan Türk ve İslam mitolojilerinin kullanılması, sanatçının sanat alımlayıcısını kendi geçmişi, gerçeği, özü ile karşı karşıya getirmesinin, yüzleştirmesinin bir örneğidir.

Türk sanatı içerisinde minyatürlü yazma eser örnekleri ilk kez Uygur döneminde, 762 yılında Maniheizm'in kabulünden sonra, görülmeye başlanmıştır (İnal, 1995, s. 7). Anadolu coğrafyasına gelindiğinde, Selçuklu döneminde özellikle yönetici sınıfının destekleriyle gelişen sanatsal üretimler arasında minyatür önemli

[2] Fuzuli Bayat, Mitolojiye Giriş isimli eserinde Totemizm ile Türk inanç sisteminin bağdaşmadığını ileri sürer (Bayat, 2005, s. 59-77); Bahaeddin Ögel ise Türk Mitolojisi isimli eserinde Şamanizm'le bağlantılı olarak Totemizm'in etkileri olduğunu (Ögel, 1993a, s. 29-40) belirtir.

yer tutmuştur (Tanındı, 1996, s. 3). Osmanlı kaynaklarında minyatür, tasvir veya nakış olarak geçmektedir (Mahir, 2018, s. 15). Türk minyatürü, Osmanlı döneminde, 16. yüzyılla beraber kendi klasiğini yaratmıştır. 17. yüzyılla birlikte bu klasik üsluptan kopmaların ortaya çıktığı, 18. yüzyılda geleneksel kimliğinden çok uzaklaşmadan yeni bir sanat anlayışını içselleştirmeye başladığı bir süreç yaşanmıştır (Mahir, 2018, s. 77,85). 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı'nın Batılılaşma hareketleri ve politikalarıyla beraber minyatür yerini yavaş yavaş tuval resmine bırakmıştır. Tanındı, 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren resimli el yazması faaliyetinin görülmediğini söylemektedir (1996, s. 62). Ancak bu minyatürün tamamen göz ardı edildiği anlamına gelmemektedir. Değişen kültürel ve sosyal yapıyla dönüşüm geçiren, kendi çağına uyum sağlayan bir minyatür sanatından söz etmek mümkündür. Bunun en öne çıkan örneği Metin And'ın *Çarşı Ressamları*[3] olarak adlandırdığı gruptur.

Osmanlı'da geç dönemle beraber minyatürün kitaplardan çıkarak gündelik yaşantının bir parçası haline geldiği görülmektedir. Bu değişimin en ilgi çekici örneklerinden bir tanesi, kimi kişilerin dükkanlarının camlarına mitolojik unsurlar içeren minyatürler asması ve bu minyatürleri kullanarak müşterilerine fal bakmalarıdır (Tüzinoğlu & Özkara, 2020, s. 16). Fal, fal bakmak, geleceğe dair kehanetlerde bulunmak tarih boyunca benzer ya da farklı formlarla bütün topluluklarda kendine bir biçimde yer bulmuştur. Zaman içerisinde Türk ve Fars edebiyatlarında "fal bakmaya yarayan, mistik folklorun gereği olarak anlaşılması kolay bir dille yazılmış resimli ve resimsiz, tıbbî folklora ait telkine dayalı kitaplar" falname adı verilen türü meydana getirmiştir (Uzun, 1995).



Fotoğraf 1: Falname Serisi tarot kartları kutu tasarımı (https://www.pattu.net/falname/)



Fotoğraf 2: Falname Serisi tarot kartları (https://www.pattu.net/falname/)

CANAN, Falname Serisi'ni yaratırken açıkça bu türden etkilenmiştir. Falname Serisi'ne baktığımızda tam olarak bu geçmiş uygulamanın biçimsel ve işlevsel bir izdüşümüne rastlamaktayız. Seride yer alan 71 adet minyatür (bkz. Tablo 1) tarot destesi haline getirilmiş (Fotoğraf 1 ve 2), sanatçının tarot falı bakarak gerçekleştirdiği performanslarda kullanılmıştır. Sanatçı bu konu üzerine "Normalde zaten kahve falı bakan bir insanımdır. Corona zamanında tarotla ilgilenmeye başladım. Burada yapmak istediğim; rastgele minyatürleri, kendim de modifiye ederek, değiştirerek ve kendimden bir sürü şey katarak bir tarot kartı destesi yaratmak. (CANAN & Toprak, 2020)" demiştir.

Falname Serisi ve Hayvan Tasvirleri

Türk mitolojisi ve İslam öncesi Türk inanç sistemlerinde hayvanlar çok önemli ve etkin bir yer tutmaktadır. Destan ve efsanelerde bazen dost, yol gösteren kimliklerine bürünen hayvanlar, kimi zaman da alt edilmesi gereken bir düşman ya da kötülüğün ve kötünün birer simgesi olarak yer almıştır. Totemizm ve animizm

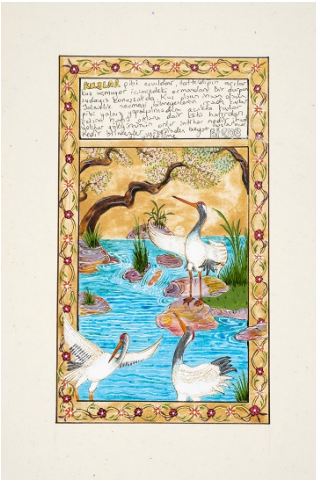
[3] Çarşı Ressamları hakkında detaylı bilgi için bkz. And, M. (2018). *Osmanlı Tasvir Sanatları 2: Çarşı Ressamları*. Yapı Kredi Yayınları.

inanışları paralelinde gelişen hayvan ve doğa kültleri ile ilişkili olarak bazı hayvanlar "hayvan-ata" olarak kabul edilmişler ve kutsal sayılmışlardır. Çeşitli soyut kavramlar ve/veya ilah ve ilaheler, iyi ve kötü ruhlar, Tanrılardan gelen yardımcılar-aracılar gibi doğaüstü varlıkları simgeleştirmek için yine hayvanlardan yararlanılmıştır. Şamanizm ve Şaman için hayvan kültleri ve hayvanlar hayvan-ata, alemler arasında bir rehber, donuna girilen[4] hayvan gibi inanışlarla beraber yine oldukça ön plandadır. Şamanların hayvan seslerini taklit etmeleri, hayvanlara ait dilleri kullanabilmeleri, ayinler esnasında Yeraltı-Yer-Gökyüzü arasında gezinebildiğinin bir işareti olarak da görülmüştür (Eliade, 2006, s. 126).

Kuşlar; Türk mitolojisi, inanç sistemleri ve sosyo-kültürel yapıda önemli hayvanların başında gelmektedir. Falname Serisi'nde de en çok betimlenen hayvan çeşitli türleri ile kuştur. Ancak Türk mitolojisi içerisinde yırtıcı kuşlar, seride kendilerine yer bulamamışlardır. Seride yer alan 14 minyatürde çeşitli kuş tasvirleri yer almaktadır. Bu minyatürlerden sekiz tanesinde yer alan kuşların türü belirlenememiş, beş örnekteki türler belirlenebilmiş, kalabalık bir grup kuşun olduğu bir örnekte ise türleri ayırt edilmiş ve edilememiş örnekler bir arada yer almıştır (bkz. Tablo 1).



Resim 1: CANAN, Kuş 1, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©



Resim 2: CANAN, Kuşlar 2, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©



Resim 3: CANAN, Kuşlar 1, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©

İslamiyet'in kabulünden önceki dönemlerde bazı topluluklar kuşları ongun olarak kabul etmişlerdir (Çoruhlu, 2012, s. 176). Örneğin; 24 Oğuz boyunun da sembolleri birer kuştur ya da eskiden her Yakut kabilesi türediğini kabul ettiği kuşla anılır ve bu kuşa göre kabilenin kabullenilme seviyesi belli olurmuş (Ögel, 1993a, s. 29,34). Yine Ögel'e göre hayvan-ataları temsil eden üç tip şaman elbiselerinden birisi kuştur (Diğerleri geyik ve ayıdır.) (1993a, s. 36). Çoğu İslam öncesi Türk topluluklarında kuş ruh, cennet ve ölümle ilişkilendirilmiştir. Dîvânu Lugâti't-Türk'te "uçmāq" kelimesinin karşılığı olarak "cennet verilmiştir (Kaşgarlı Mahmûd, 2005, s. 613). Uçmak kelimesinin ya da uçmağa varmak deyiminin ölüm ve ölmek manasında kullanıldığı da bilinmektedir. Yakutlarda çocukların ruhlarının da göklerden kuş biçiminde indiğine dair bir inanış bulunmaktadır (Beydili, 2004, s. 357).

Minyatürlerden; Kuşlar 1 (Resim 3), Kuşlar 2 (Resim 2) ve Kuş 3 isimli üç örnekte leylek net bir şekilde seçilebilmektedir. Leylek, Göktürklerin kurttan türeyiş efsanelerinin bir versiyonunda kendisine yer bulmaktadır. Bu efsaneye göre, Hunların kuzeyinde bulunan Göktürklerin ataları 18 kardeşmiş, büyük

4 Şamanların ayin esnasında hayvan-atalarının şekline girmesini Türkler "donuna girmek" olarak isimlendirmişlerdir (Ögel, 1993a, s. 29).

kardeşlerden bir tanesi kurttan doğmaymış. Yaz ve Kış Tanrılarının kızları denen iki karısından dört çocuğu olmuş. Dört çocuktan en büyük olan başkan olunca *Türk* unvanını almış. Bir kardeşi ise leylek biçimini alarak uçup gitmiştir (Ögel, 1993a, s. 27-28). Bu türeyiş efsanesi Türkler ile leylek arasında bir bağlantı kurulduğunu göstermektedir.

Kuşlar 1 (Resim 3) ve Kuş 2 isimli iki örnekte karşımıza tavus kuşu çıkmaktadır. Tavus olarak da adlandırılan bu tür, Türk kültüründe Tanrı kuşu, alakuş veya gelin kuşu adıyla da bilinmektedir (Ceylan, 2011). Çoruhlu, İslam öncesi Türk kültüründe tavus kuşunun güzellik, itibar ve şerefin simgesi olduğunu, aynı zamanda taht simgeciliğiyle de ilişkili olduğunu belirtmiştir (2012, s. 177). Tavus kuşunun taht ile olan ilişkisi, hüma kuşu ile ilişkisi olup olmadığını düşündürmektedir. Kimi özellikleri ile anka, simurg gibi mitik kuşlarla karıştırılan hümanın kesin bir betimlemesi bulunmamaktadır. Kimilerine göre hüma "Çin, Hıtâ, Deştikıpçak veya Hindistan'da yaşayan serçeden büyük, boz saksağanı andıran bir kuş (Kurnaz, 1998)" olarak tasvir edilir. Dişi tavus kuşları da, erkeklerinin canlı ve göz alıcı renklerinin aksine, kahverengi ya da gri tonlu kahverengi yani boz renktedirler. Ayrıca Büyük İskender'in Hindistan'dan Avrupa'ya getirdiğine inanılan tavus kuşunun, bu bağlamda coğrafik kökeni de hüma ile uyuşmaktadır (Ceylan, 2011). Osmanlı'da devlet anlamında kullanılan "hümayun" kelimesinin bu kökten gelmesi, tavus kuşu ve hüma kuşunun taht ve birbirleriyle paralel ilişkisi olabileceği düşüncesini destekler gözükmektedir.

Seride yer alan minyatürlerden Kargalar ve Karga isimli iki eserde karga tasviri görülmektedir. Karga ve/veya kuzgun Türk inanç sistemleri arasında çoğunlukla negatif anlam taşıyan, kötünün simgesi olmuş, buna karşın zaman zaman dostluk da göstermiş bir kuştur. Bu ikilikli anlamın renk simgeciliği ile ilintili olması da muhtemeldir. Kara renk olarak eski Türk kültürlerinde anlamı tartışmalı bir renktir. Bir yandan kötülük, karanlık, yer altı unsurlarıyla ilişkiliyken bir yanda da dayanıklılık, bilgelik, sadakat gibi olumlu özellikleri simgelemiştir (Küçük, 2010, s. 190-191). Çoruhlu, kara karganın Şeytan ve kötülüğün simgesi olduğunu belirtmiştir (Çoruhlu, 2012, s. 177). Er-Sogotoh Destanı'nda; Buura-Dohsun isimli cehennem zebanisi Kara-Han'ın canını almak istemiş; bu sırada gelen Er-Sogotoh bu zebani ile dövüşmeye başlamış. Er-Sogotoh damarlarındaki tanrısal kanın verdiği giderek artan kuvvetle Buura-Dohsun'un başını kesip vücudunu parçalamış ve parçaları göğe savurmuş. Sadece kalbinin bir ucu kalmış ve o parça da karga olup uçmuştur (Ögel, 1993a, s. 106). Ögel'in Orta Asya'daki ilk kurt efsanesi olduğunu belirttiği ve Çin kaynaklarından aktardığı efsanede ise karga olumlu bir rolde yer almıştır. Hun hükümdarı, Wu-sun devletine hücum etmiş ve krallarını öldürmüş, ancak çok küçük olan oğlunu öldürmeye kıyamamış. Bunun üzerine çocuğun çöle atılmasını, hayatta kalıp kalmamasının kaderine bağlı kalmasını emretmiş. Bir karga ağzında taşıdığı eti getirip çölde emekleyen çocuğa vermiştir (Ögel, 1993a, s. 14).

Ördek, güvercin ve telli turna yalnızca Kuşlar 1 (Resim 3) isimli eserde net bir şekilde tanımlanabilmiştir. Ördek, özellikle Budist dönemle beraber, bolluk ve mutluluğun; güvercin ise uzun bir yaşamın, turna yine uzun bir hayat ve ölümsüzlüğün sembolü olarak görülmüştür (Çoruhlu, 2012, s. 177). Ögel, iki farklı hikâyede, bir yaşlı kadının güvercin kılığına girip genç bir kızla konuşmaya gittiğinden ve Keloğlan masallarından birinde bir Han'ın karısının güvercin olup göklere uçtuğundan bahsetmiştir (Ögel, 1993b, s. 550-551). Gölde boğulmuş ancak yılın belli dönemlerinde ördek biçimini alarak su yüzüne çıkan genç kız efsaneleri de bulunmaktadır (Boratav, 2012, s. 103). Orta Asya'da göçebe olan turnalar, haberci olarak görülmüş, bazen de Tanrının elçisi olarak kabul edilmişlerdir (Ögel, 1993b, s. 553). Yine turna kuşları, sungur ve kuğu ile beraber, Türk inanışlarında ruh simgesi olabilen kuşlardandır (Esin, 2001, s. 44).

Kuş 1 (Resim 1) ve Altın Kuş isimli minyatürlerde harpi olarak nitelendirilebilecek fantastik bir hayvan görülmektedir. Harpiler ölümle ilişkili, kadın baş ve göğüs kısmına ve akbaba pençelerine sahip uçan türden yaratıklardır (Çoruhlu, 2012, s. 154). CANAN, bir tarot performansında bu tasvirlere daha olumlu

bir noktadan yaklaşmıştır. Kuş 1 isimli minyatürü kısmet ve arzulanan güzel günlerin kişide olduğu; Altın Kuş isimli minyatürünse gurur kartı olduğunu ve kullanılan tavus kuşu renklerinin kültürel zenginliğe yorulduğunu ifade etmiştir (CANAN, 2020).

At tasviri, Falname Serisi'nde karşımıza en çok çıkan ikinci hayvan türüdür. İki örnekte kanatlı [At 2 (Resim 5) ve Şans (Resim 20)] olmak üzere yedi minyatürde at tasviri [Kardeşler, Gemi, At 1 (Resim 4), Kuş 3, Çadır (katır olmaları da muhtemeldir.)] görülmektedir. Atla ilişkili olarak ikişer adet olmak üzere burak ve kentaur tasviri de görülmektedir. Ancak bu fantastik hayvanlara konumuz bağlamının dışında olduğu için değinilmeyecektir.



Resim 4: CANAN, At 1, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©



Resim 5: CANAN, At 2, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©

Türk kültüründe, yaşayışında, inanç sistemleri ve mitolojisinde at son derece önemli bir hayvandır. Ulaşımdan yük taşımaya, barıştan savaşlara kadar her alanda atlara ihtiyaç duyulmuştur. At, insanın en iyi yoldaşlarından ve dostlarından birisi olarak kendine pek çok efsane ve hikâyede yer bulmuştur. Özellikle kahramanlara eşlik eden atlar sahiplerinin en kıymetli varlıkları ve zafer ortakları kabul edilmişlerdir (Çoruhlu, 2012, s. 164). Ayrıca at, 12 hayvanlı Türk takviminde[5] yer alan hayvanlardan birisidir (Esin, 2001, s. 106) ve yedinci yıla karşılık gelmektedir.

At ile gök arasında da bir bağlantı olduğu da anlaşılmaktadır. Gök Tanrı'nın simgelerinden biri olması ve Gök Tanrı'ya kurban hayvanı olarak sunulmuş olması (Çoruhlu, 2012, s. 163) bu düşünceyi desteklemektedir. Roux, atın gökle ilişkili olduğu düşüncesinin bozkır kültüründe milattan önceki dönemlere kadar gittiğini de ileri sürmüştür (2011, s. 35). Atın gökle olan bir diğer ilişkisi ise Şamanist törenlerle alakalıdır. At, şamanın gökyüzüne çıkmak için binek olarak kullanacağı hayvandır, bu sebeple de pek çok zaman kanatlı olarak düşünülmüş (Çoruhlu, 2012, s. 163) ve tasvir edilmiştir. Türk astrolojisine göre de Küçük Ayı takım yıldızı bir arabayı çekmekte olan iki attan oluşmuştur (Çoruhlu, 2012, s. 158).

Atların kökeni ile ilgili birden fazla inanış görülmektedir. Bir Yakut inanışına göre kahramanların atları güneş evrenindendir, bir efsaneye göre ise özellikle cins atlar ejderhalarla tanrılardan türemiştir, bir diğer inanış ise sudan

5 Esin'in Kaşgari'den aktardığına göre 12 hayvanlı Türk takviminde yer alan 12 hayvan aynı sırayla hem yıllar hem de aylar için kullanılmaktadır (Esin, 2001, s. 106).

çıkan su kökenli atlarla ilgilidir (Uraz, 1994, s. 145-146). Su kökenli atlarla ilgili efsaneleri Çoruhlu, atın Türk kozmolojisinde su unsuru ile alakası olmasına ve suyun hayvan formundaki temsilinin at olmasına bağlamaktadır (2012, s. 164).

Ejder ya da ejderha figürleri, Falname Serisi'nde altı minyatürde karşımıza çıkmaktadır [Yay, Ejderha 1 (Resim 6), At 1 (Resim 4), Yay 2, Ejderha 2 (Resim 7), Keçi (Resim 14)]. Türk mitolojisinde kendisine yer edinmiş olmasına karşın fantastik bir hayvan olan ejderhanın kökeni oldukça tartışmalıdır. Ögel, Çin kültüründen çok geçmiş dönemlerde Türklere geçtiğini savunmaktadır (1993b, s. 566); Uraz ise ejderhayı Yakın Doğu'dan gelen hayvanlar kategorisine koymuştur (1994, s. 143). Yazınların bir kısmında ejderhalar evren olarak da isimlendirilmiştir. Bu isimlendirme, Uygur devrindeki Gök çarkını iki ejderin döndürdüğü düşüncesi (Çoruhlu, 2012, s. 155) ile paralellik taşımaktır. Benzer bir şekilde Esin de zamanın kozmik simgesinin, gök çarkını çeviren ejder olarak betimlendiğini yazmaktadır (2001, s. 19-20).



Resim 6: CANAN, Ejderha 1, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©



Resim 7: CANAN, Ejderha 2, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©

Ejderhalar, Türk kültüründe özellikle erken dönemlerde bolluk, bereket kuvvet, güç gibi olumlu anlamlar taşımışlardır (Çoruhlu, 2012, s. 154). Ancak köken sorunu gibi Türk inanç sistemlerinde sembolize ettiği kavramların olumlu-olumsuz olması üzerine de çok uzlaşılamamıştır. Uraz (1994, s. 161) ve Beydilli (2004, s. 191-192) ejderi genel anlamda kötü bir unsur, kahramanın karşısındaki düşman, ölüm-kuraklık-çocuk ölümü-hastalık gibi kötücül olayların sebebi olarak betimlemişlerdir; Çoruhlu bu negatif anlamların Ön Asya kültürleri ile alışverişin bir sonucu olarak geliştiğini belirtmiştir (2012, s. 154).

Ejder motifinin yılanla da ilişkisi görülmektedir. Kazan-Tatar Türklerinde görülen bir mite göre; bir yılan 100 yıl yaşarsa ejdere, bu ejder de 1000 yıl daha yaşarsa Yuha olarak isimlendirilen kötü bir yaratığa dönüşürmüş (Akt. Durabilmez & Tekin, 2020, s. 317-318). Ejderha, pek çok kültürde olduğu gibi, Türk efsanelerinde çoğu zaman yedi başlı, ağzından ateş çıkarabilen bir hayvan olarak betimlenmiştir (Boratav, 2012, s. 66). Bir efsaneye göre; ejderha ile dövüşen kahraman, ejderhanın yedi başından altısını tek seferde kesmiştir. Ejderha, kahramanın tekrar darbe indirmesi için bağırmış, çünkü o zaman başları yeniden çıkacakmış (Uraz, 1994, s. 162).

Türk kozmolojisinde yer ve gök ejderi adı verilen ejderden bahsedilmiştir. Baharda yer ya da su altından çıkan yer ejderi, gökyüzüne çıkarak yağmur yağmasına sağlarmış (Çoruhlu, 2012, s. 154-155). Bu örnekte de Türk mitoloji ve

kozmolojisinde ejderhanın gökyüzü, su ve yer unsurları ile ilişkili olduğu görülmektedir.

Balık tasviri, Falname Serisi'nde beş minyatürde kendine yer bulmuştur [Balık 1 (Resim 8), Balık 2 (Resim 9), Yay 2, Eller, Balık 3 (Resim 10)]. Orta Asya'da atlı bozkır kültüründe yaşayan, daha çok hayvancılıkla uğraşan Türklerin balık ve balıkçılıkla çok derin ilişkileri görülmemiştir. Kuzey Asya'nın soğuk bölgelerinde yaşayan Türklerde, başka geçim kaynağı olmaması sebebiyle, balıkçılık görülmektedir; daha çok da ırmak ve göl balıklarını bilmişlerdir (Ögel, 1993b, s. 534).



Resim 8: CANAN, Balık 1, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©



Resim 9: CANAN, Balık 2, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©



Resim 10: CANAN, Balık 3, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©

Balık; nehir, göl gibi su kenarlarında yaşayan Türklerde bolluk, bereket, refah ve evlilikte üreme ve mutluluğun simgesi olarak görülmüştür. Türk kozmolojisi içerisinde de gök gürültüsünün hayvan formlu sembolüdür (Çoruhlu, 2012, s. 167). Uygurlarda balıkçılıkla uğraşmak veya balık öldürmek günah kabul edilmiştir (Tokyürek, 2013, s. 268). Çoruhlu; 12 hayvanlı Türk takviminde beşinci yıl olan Nek veya Luu yılının bazen balık (genel kabul ejderha ya da timsah) anlamına geldiğini belirtmiştir (2012, s. 196).

Her ne kadar balık ve balıkçılıkla çok iç içe bir kavim olmasa da Türklerin çeşitli mit ve efsanelerinde balık yer bulmuştur. Balığın en önemli yer tuttuğu destanların başta geleni ise Verbitskiy'in derlediği ve Ögel'in aktardığı Altay Yaratılış Destanı'dır.

> (…)
> Bu buyruk üzerine, üstünü gök bezemiş!
> Tanrı Ülgen durmamış, ayrıca vermiş salık,
> Bu dünyanın yanına, yaratılmış üç balık.
> Bu büyük balıkların, sütüne dünya konmuş,
> Balıklar çok büyükmüş, dünyaya destek olmuş.
> Dünyanın yanlarına, iki de balık konmuş,
> Dünya gezer olmamış, bir yerde kalıp donmuş.
> Bir başka balık ise, yere gerilmiş imiş,
> Kapkaranlık kuzeye, başı çevrilmiş imiş,
> Ortadaki balığın başı tam kuzeydeymiş,
> Tufan hemen başlarmış, yönü az değişseymiş.
> Onun başı her zaman, tam yönle durmalıymış,
> Bu yön hiç değişmeden, kuzeyde olmalıymış (Ögel, 1993a, s. 433-434).
> (…)

Güney Sibirya bölgesine ait Türkçe destanlarda da benzer bir motif görülmektedir. Bu destana göre; dünyanın altında Kiro-Balak isimli büyük bir balıkla 40 boynuzlu

bir öküz olduğu ve zaman zaman bu yaratıkların insanlardan çocuk kurban istediği aktarılmıştır (Ögel, 1993a, s. 440).

Yılan, seride dört örnekte karşımıza çıkan bir diğer hayvandır [Şahmaran, Yılan (Resim 11), Eller, Cin ve Aslan (Resim 12)]. Yılan, Türk mitolojisi ve inanç sistemlerinde kendine çokça yer bulmuştur. Ancak çoğunlukla kötülük, yeraltı dünyasının simgesi olarak ve kara renkle anılmıştır. Şeytan, şeytani varlık ve şeytani dünyanın en çok görülen zoomorfik sembolü de yılandır. Bunun en önemli sebebi Türk Şamanizm'inde yılanın Erlik, kara yılandan bir kamçıya sahip olarak da betimlenir, ile ilgili bir sembol (Çoruhlu, 2012, s. 183) olması gelmektedir.



Resim 11: CANAN, Yılan, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©



Resim 12: CANAN, Cin ve Aslan, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©

Yılanın Erlik'le, şeytanla, olan bağıntısı Radloff'u derlediği Altay Yaratılış Destanı'ndan net bir şekilde görülebilmektedir. Bu efsaneye göre; Tanrı dokuz dallı bir ağaç yaratmış ve dört dalındaki meyvelerin yenmesini yasaklamış, bekçi olarak da bir köpek ve bir yılan bırakmıştır. Erlik; önce insanı yasak dallardan yemeğe kandırmak istemiş, başaramayınca uyuyan bekçi yılanın içerisine girmiş ve meyveyi önce yılana, sonra da yılan aracılığıyla insanlara (Törüngei ve Eci) yedirtmiştir. Tanrı bu olayın sorumlusunu ararken Törüngei, Eci, yılan ve köpek suçu birbirlerine atarlar. En sonunda Tanrı yılana "Ey yılan, bundan sonra Şeytan'ın kendisi ol! İnsan düşmanın olsun, öldürsün canın alsın, kötülük timsali ol, adın öyle kalsın!" demiştir (Ögel, 1993a, s. 453-457). Bu destan tek başına dahi yılanın İslam öncesi Türk kültür ve inanışlarında neden kötü ile paralel anlama geldiği gösterir niteliktedir.

Yılanlar ve şamanlar arasında önemli bir ilişki görülmektedir. Yakut inanışına göre ilk kam bir kara şamandır; bu kara şaman Yakutların büyük tanrısını tanımayı kibri yüzünden reddetmiştir. Bunun üzerine tanrı vücudunu yılanlardan oluşmuş şamanı ateşe atmış, ateşten bir karakurbağa, bu karakurbağadansa cinler meydana gelmiştir (Çoruhlu, 2012, s. 183).

Bununla beraber yılan, 12 hayvanlı Türk takviminde yer alan (Çoruhlu, 2012, s. 196) hayvanlar birisidir ve altıncı yıla karşılık gelmektedir. Türk kozmolojisinde ise yer unsurunun [Beydilli, su unsurunu da eklemektedir (2004, s. 616).] ve kuzeyin sembolü de yılandır (Çoruhlu, 2012, s. 183).

Keçi ve koç, Türk mitolojisi içerisinde genel hatları ile benzer özellikler gösteren hayvanlardır. Seride üç tanesi keçi [Güneş ve Ay 2 (Resim 13), Gemi (Resim 19), Keçi (Resim 14)], bir tanesi koç [Koç (Resim 15)] olmak üzere bu hayvanları içeren dört adet minyatür bulunmaktadır (bkz. Tablo 1). Koyun veya keçi (Koy veya

Kon), 12 hayvanlı Türk takviminde yer almaktadır (Çoruhlu, 2012, s. 196) ve sekizinci yıla karşılık gelmektedir.



Resim 13: CANAN, Güneş, Ay 2, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©



Resim 14: CANAN, Keçi, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©



Resim 15: CANAN, Koç, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©

Keçi, koç, koyun gibi küçükbaş hayvanlar Türk inanç sistemleri içerisinde çoğunlukla sunulan bir kurban olarak yer almışlardır. Eski Türklerde koyun ve/veya beyaz renkli koç Gök Tanrı'ya kurban edilmektedir (Çatalbaş, 2011, s. 53). Göktürkler, büyük tanrılarının dört oğlundan birisi olan, Yeşil Han'a koyun yavrusu kurban ederlermiş; bu Han'a tabi olan boyun ongunu ise keçiymiş (Uraz, 1994, s. 150-151). Ancak bu hayvanlar eğer beyaz renkte değillerse, anlamlarında bir değişim oluşmaktadır. Beyaz renk dışındaki koç, keçi gibi hayvanlar yer tanrısının hayvanları kabul edilmiş ve bu sebeple yere, özellikle matem törenlerinde, kurban edilmişlerdir (Çoruhlu, 2012, s. 175).

Keçi, Türk kültür ve mitolojisini etkileyen inanç sistemlerinden biri olan Taoizm'de ölümsüzlüğün sembolüdür, bir diğeri olan Budizm'de ise koyunla beraber çeşitli ilahlarla ilişki içerisindedir (Çoruhlu, 2012, s. 175). Zaman zaman hanedan arması olarak da karşımıza çıkan koç, kuvvet, güç, alplik gibi kavramlarında simgesi olarak kullanılmıştır (Çatalbaş, 2011, s. 53). Çoruhlu, *sıgun* kelimesinin hem dağ keçisi hem de geyik anlamında kullanıldığını, bu sebeple iki hayvanın da av kültüyle ilişkisi olduğunu belirmiştir (2012, s. 175). Dîvânu Lugâti't-Türk'te ise "sīgun" kelimesi "erkeklere özgü olan; bir şeyin erkek cinsinden olanı" olarak tanımlanmıştır (Kaşgarlı Mahmûd, 2005, s. 488). Keçi ve geyik türlerinde ise, dişilerde de zaman zaman görülmekle beraber, çoğunluk olarak boynuzlu olan cinsiyet erkektir. Kelimenin iki hayvan içinde kullanımı bu sebepten de kaynaklanmış olabilir.

Geyik; Falname Serisi'nde de karşımıza iki minyatürde çıkmaktadır [Geyik 1 (Resim 16), Geyik 2 (Resim 17)]. Türk mitolojisi içerisinde, kurtla beraber, en önemli hayvanlar birisidir. Aynı zamanda kökleri mezolitik devirlere kadar inan en eski ve köklü sembollerinden biridir (Çoruhlu, 2012, s. 165). Bu denli eski ve totemik yansımalar gösteren, Şamanizm'de önemli bir yer edinen geyikle ilgili bir türeyiş efsanesine rastlanmamıştır. Yalnızca Cengiz Han'ın ataları ile ilgili efsanede, Cengiz Han'ın soyu gökten Tanrının buyruğuyla gelmiş Göğümsü-Kurt ve sarı-kızılımsı dişi geyik olarak belirtilmiştir (Ögel, 1993a, s. 575).



Resim 16: CANAN, Geyik 1, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©



Resim 17: CANAN, Geyik 2, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©

Geyik, Şaman törenlerinde donuna girilen ruhlardan, kült hayvanlarından birisidir (Çoruhlu, 2012, s. 165). Hayvan-atalarla ilgili en özgün şaman giysilerinden bir türün de geyik olduğunu kuşlarla ilgili bölümde belirtilmiştir. Geyik çok çeşitli anlatılarda doğaüstü güçlerle donatılmıştır; bu durum Türk efsanelerinde daha çok dişi geyik olarak karşımıza çıkan bu hayvanın birer dişi ilahe ya da dişi tanrı (Ögel, 1993a, s. 569) olarak konumlandırmalarıyla ilişkilidir. Örnek olarak Çin kaynaklarından, Göktürklerin ataları ile ilgili aktarılan bir efsane şu şekildedir:

> Göktürklerin atalarından biri, sık sık bir mağaraya giderek orada dişi bir Deniz-Tanrısı ile sevişirmiş. İkisi arasındaki bu aşk ilgileri devam ederken, günün birinde bu Göktürk reisi, bir sürek avı düzenleyerek ordusu ile ava çıkmış. Askerler geniş bölgelerdeki vahşi hayvanları sürerek, nihayet küçük bir yere sıkıştırmışlar. Bundan sonra da avlarının etrafını çevirip birer birer avlamaya başlamışlar. Tam da bu sırada askerlerden biri, karşısına çıkan bir Ak-geyiği okuyla vurarak öldürmüş. Bundan sonra sevgilisini yerinde bulamayan Göktürk reisi, meseleyi anlamış ve bu Ak-geyiği vuran askerle onun kabilesini cezalandırmış. Bu cezaya göre Göktürklerde insan kurbanları, hep o bu askerin kabilesinden verilirmiş (Ögel, 1993a, s. 569-570).

Göktürklerde, Ak-geyiğin kutsal olduğu inanışının da ataları ile ilişkilendirilen bu efsane ile ilgili olması muhtemeldir.

Geyik aynı zamanda pek çok efsanede olumlu bir yol gösterici, rehber olarak betimlenmiştir. Avrupa Hunları ile ilgili bir efsanede; Güney Rusya'da yaşadıkları dönemde bir dişi geyik av sırasında Avrupa Hunlarını bataklığa sürüklemiş; bu bataklığı geçilmez sanan Hunlar, geyiği takip ederek bataklığı geçmişler ve düşmanları olan İskitlerin memleketine ayak basar basmaz da geyik kaybolmuştur (Ögel, 1993a, s. 578). Bununla beraber, al ya da kahverengi geyikler ise yer ya da yer altı unsuru ile daha çok ilişkilendirilmiştir. Peşinden koşan avcıyı yeraltına götüren geyiklerle ilgili efsaneler (Çoruhlu, 2012, s. 165), daha çok bu renklerdeki geyiklerle ilgili olmalıdır. Bu efsanelerin Anadolu kültüründe de yansımaları gözükmektedir. Anadolu'da anlatılan bazı masallarda Kaf Dağı'nda oturan Tepe-göz'ün kızı olan bir ala geyikten ve bu geyiğin avcıları Kaf Dağı'na çekerek onlara kötülük yaptığından bahsedilmektedir (Ögel, 1993a, s. 25).

CANAN, ise serinin tarot destesi ile gerçekleştirdiği performanslarından birisinde geyik kartları ile ilgili yorumlarında geyik sembolizmine farklı bir noktadan yaklaşmıştır. Geyiği güç ile ilişkilendirmekle birlikte, zarif ve ürkek bir

hayvan olduğunu, bu sebeple sezgilerine güvendiğini ve bu sezgileri ile hayatta kaldığını belirtmiştir. (CANAN, 2020).

Aslan, Falname Serisi'nde iki adet minyatürde kendisine yer bulmuştur [Cin ve Aslan (Resim 12), Aslan (Resim 18)]. Türk kültüründe aslan kendisine Budizm'le beraber daha fazla yer bulmuşsa da çeşitli kurganlardan çıkan buluntular Türk kültüründe çok daha köklü bir geçmişi olduğunu göstermektedir (Çoruhlu, 2012, s. 159). 12 hayvanlı Türk takviminin üçüncü senesini temsil eden hayvan da pars veya kaplan veya aslan olarak kabul edilmektedir (Esin, 2001, s. 106).

Roux, aslanın bazı bölgelerdeki Türkler için kurdun yerini almış olabileceğini ancak bu düşünceyi destekleyen rivayetlerin çoğunun benzer bir yırtıcı olan kaplanla ilgili olduğunu da eklemektedir (Roux, 2011, s. 34). Aslana ait olan unsurlar, yelesi ve postu gibi, kahramanlık sembolü olarak görülmüş; uzun saçlı olmak ile aslan yelesi arasında bir simgesel bir bağlantı kurulmuştur (Çoruhlu, 2012, s. 159). Kaşgarlı Mahmûd, arslan şeklinde yazmış ve hanlara verilen bir unvan olduğunu belirtmiş (2005, s. 151); Esin ise buna ek olarak aslanlı tahtın da yalnızca hükümdarlara özgü olduğunun altını çizmiştir (2001, s. 140).



Resim 18: CANAN, Aslan, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5cm, 2020©

Aslan çeşitli efsane ve hikayelerde de kendisine yer bulmuştur. Ögel'in aktardığı bir Sibirya masalında; avlanmakta olan bir erkek çocuğu bir mağaraya girmiş ve burada aslanlar ve ayılarla yaşayan 13 kız görmüş. Bu kızlar, çocuğu görünce kurt şekline dönüşüp onunla savaşmışlardır (1993a, s. 24).

Hayvan mücadele sahnelerinde karşımıza sıklıkla çıkan aslan, bu sahnelerde galip gelen taraftadır. Bu bağlamda gök unsuru ile ilişkilidir ve kavram çiftlerinden olumlu olanlarının (aydınlık, iyi vb.) simgesidir. Kanatlı olarak tasvirlerinin bulunması da gök unsuru ile ilişkiyle bağlantılı olduğunu göstermektedir (Çoruhlu, 2012, s. 159-170).

Fil tasviri, seride yalnızca iki minyatürde görülmektedir [Gemi (Resim 19), Şans (Resim 20)]. Eski Türklerin yaşadığı coğrafya ve bölgeler göz önüne alındığı zaman filin, Türk inanç sistemlerine ve kültürüne sonradan dahil olduğu çıkarımını yapmak çok güç olmamaktadır. Filin Türk kültürüne girişi ve fil hakkında bilgilerin görülmesi Budizm'le olan ilişkiler sonucunda olmuştur (Ögel, 1993b, s. 542).



Resim 19: CANAN, Gemi, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©

Budizm'de, Siddharta Gautama'nın doğumunun mitolojik unsurlarından bir tanesi, anne rahmine beyaz bir fil şekline girerek yerleşmiş olmasıdır (Tokyürek, 2013, s. 258). Yine Buda ile ilgili ancak Uygurca yazılmış bir hikâye de şu şekildedir: Altı dişli kutsal beyaz bir fil olan Buda Himalaya Dağları'nın yamaçlarında yaşarmış; kendisi gibi fil biçiminde olan iki eşinden birine çiçek vermeyi unutması üzerine, unutulan karısı fil formunda olan Buda'dan intikam almaya karar vermiştir (Çoruhlu, 2012, s. 170).

Ögel; eski Türkçede kullanılan "yanggan, yangga, yagan" kelimelerinin fil için özgün karşılıklar olduğunu ancak filin çoğunlukla Budist metinlerden yapılan tercümelerde görüldüğünü belirtmiştir (1993b, s. 542-543). Bu duruma karşın fil, Türklerin kültürünü İslamiyet'in kabulünden sonra dahi etkilemeye devam etmiştir. Türk-İslam kültürünün üretimlerinde hükümdarlık, kuvvet, kahramanlık güç gibi kavramlarla ilişkili olarak kullanılmıştır (Çoruhlu, 2012, s. 171).

Deve, Falname Serisi'nde de iki minyatürde görülmektedir [Gemi (Resim 19), Şans (Resim 20)]. Türk kültüründe çok eski dönemlerden beri bilinen bir hayvan olmakla beraber, Roux onu tabu saymamız gerektiğini ancak mitolojideki yerinin sınırlı olduğunu (2011, s. 64) belirtmiştir. Deve aynı zamanda Erlik'in yaratmış olduğu hayvanlardan kabul edilmiş, bu sebeple de zaman zaman korku da duyulmuştur (Alptekin, 2021, s. 242). Türk kültürü ve inanç sistemleri içerisinde deveye bir kutsiyet atfedildiği, önem verildiğini gösteren çeşitli detaylar bulunmaktadır. Erkam Aidar isimli bir masalda tanrının beyaz renkli bir devesi olduğundan (Uraz, 1994, s. 151), savaş ilahı Kızagan Tengere'nin de Altaylı şamanlar tarafından kırmızı yularları olan erkek bir deve sırtında çağrıldığından (Çoruhlu, 2012, s. 169) bahsedilmektedir. Kara Kırgızlar ise Aysun Ata isminde develeri koruyan bir evliya olduğuna inanmışlardır (Uraz, 1994, s. 152). Eski Uygurca tıp metinlerinde de deveye yer verildiği ve deve sidiğinin kepeğe iyi geldiği gibi bilgiler yer aldığı aktarılmıştır (Tokyürek, 2013, s. 257).



Resim 20: CANAN, Şans, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©

Deveye çoğunlukla olumlu anlamlar yüklenmiştir. İlahlar ve tanrılarla ilişkilendirilmiş, güç ve kudretin simgesi olmuştur. Türk mitolojisinde bir ongun ve alp olarak da kullanılmıştır (Çoruhlu, 2012, s. 169). Hatta Roux, Karahanlı hükümdarı Satuk Buğra[6] Kağan'ın adının ataları arasında bir deve bulunduğu inancına işaret ettiğini söylemiştir (2011, s. 64). Bu varsayım, develerin hayvan-ata olarak da görüldüğü düşüncesini destekler niteliktedir.

Köpek tasviri seride yalnızca bir örnekte görülmektedir [Köpek (Resim 21)]. Türk mitoloji ve inanç sistemlerinde çoğunlukla negatif, kötü, hatta aşağı görülen bir hayvan olarak karşımıza çıkmaktadır. Efsane ve hikayelerde çok nadir ve çoğunlukla küçük rollerde kendisine yer bulmaktadır. Kırgız mitlerinde Kumayık adı verilen (Uraz, 1994, s. 152) ya da Sibirya Türk masallarında yer altına giden Kaya-kapısı'nın önünde Cedey-Han'ın yedi başlı bekçi köpeği gibi (Ögel, 1993a, s. 25) önemli sayılabilecek az sayıda örnek bulunmaktadır.

Köpek, Şaman ayinleri esnasında genel olarak yer altına inerken kullanılmış, bu sebeple de yer altı dünyası ile ölümle ilişkilendirilmiştir; ayrıca köpek donuna girmek zayıf olan şamanlar tarafından tercih edilmiştir (Çoruhlu, 2012, s. 178). Yılandan bahsedilen bölümde değinildiği gibi, Altay yaratılış efsanesinde Erlik tarafından, yasaklanan meyvelerin insanlar tarafından yenilmesi için kandırılmış hayvanlardan da birisidir.

[6] Buğra, damızlık deve anlamına gelmektedir (Kaşgarlı Mahmûd, 2005, s. 204).



Resim 21: CANAN, Köpek, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5 cm, 2020©

Bunlarla beraber bazı eski Türk kavimlerinin köpeğe taptığı ve ona kurban kestiği ya da bazı eski Türk topluluklarının köpeği hayvan-ata olarak kabul ettikleri de bilinmektedir (Çoruhlu, 2012, s. 178). Örneğin; bir efsaneye göre Kırgızlar Tatar prensi ile kırmızı bir köpekten türemişlerdir (Uraz, 1994, s. 152). Ancak Ögel'in belirttiği üzere Köpek-ata inancının kökü Tibet kaynaklıdır (1993a, s. 565). Hatta Türklerin Tibetlileri aşağı bir toplum olarak görmeleri, kendi inanışları bağlamında köpeği aşağı bir hayan olarak görmeleri ile ilişkilidir (Ögel, 1993a, s. 562).

Budizm'de köpek hem Buda'nın biçimini aldığı hayvanlardan birisidir ancak aynı zamanda reenkarnasyon inancına göre ise günahkarların yeniden doğumlarının üçüncüsünde aldıkları hayvan suretidir (Çoruhlu, 2012, s. 178).

Kurt, Türk mitolojisinde ve kültüründe en önemli hayvanların başında gelmektedir. Proto-Türklerden itibaren kurt Türklerin inanç sistemlerinde ve yaşayışlarında çok büyük bir yer tutmuştur. Bugün bile kurdun Türk kültürü için bu önemi pek çok açıdan devam etmektedir. Ancak Falname Serisi'nde kendisine yalnızca bir minyatürde yer bulabilmiştir [Erkek (Resim 22)].



Resim 22: CANAN, Erkek, kâğıt üzerine mürekkep, guaj, kalem, 24x16.5cm, 2020©

Türkler için kurdun bu derece öne çıkmış olmasının en önemli sebebi çok

sayıda köken ve türeyiş efsanesinde hayvan-ata ya da hayvan-ana olarak kabul edilmiş olması vardır. Bu efsanelerin kiminde erkek kurttan kiminde de dişi kurttan üreme motifi görülmektedir. Bu türdeki efsanelerin en eskisi karga bölümünde de bahsi geçen Orta Asya'daki ilk kurt efsanesidir. Hun hükümdarı tarafından çöle bırakılan çocuğa önce karga yardım etmiş, sonrasında ise bir dişi kurt gelerek çocuğu emzirmiştir (Ögel, 1993a, s. 14). Göktürk ve Uygurların atası kabul edilen Kao-çılarla ilgili efsane ise şöyledir: Kao-çı hükümdarının çok akıllı, çok iyi iki (kimi kaynaklarda üç) kızı varmış. Kağan, kızlarının bu iyi özellikleri sebebi ile ancak Tanrı ile evlenebilecekleri kararına varmış ve kızlarını bir dağın tepesine bırakmış. Kızlar uzun sürede tepede bu Tanrı'yı bekleyip durmuşlar. En sonunda tepenin çevresinde yaşlı ve erkek bir kurt dolaşmaya başlamış ve küçük kız, bu kurdun tanrının kendisi olduğunu ve aşağı inip onunla evleneceğini söylemiş. Tepeden inen kız kurtla evlenmiş ve Kao-çı halkı işte bu birliktelikten türemiştir (Ögel, 1993a, s. 17-18). Göktürklerin türeyişi ile ilgili efsanede ise dişi kurttan türeme motifi görülmektedir. Ögel'in aktardığı efsane özetle; bir savaştan sonra tamamen soyları tükenen Göktürklerden bir tek 10 yaşında bir erkek çocuk hayatta kalmıştır. Bir dişi kurt bu çocuğu et vererek beslemiş ve büyütmüştür. Sonrasında çocuk ve kurt karı-koca hayatı yaşamaya başlamışlar ve sonrasında kurt 10 erkek çocuk doğurmuştur. Zamanla bu çocuk büyümüş, dışardan kızlar getirip onla evlenmişler ve soylarını devam ettirmiş. Göktürkler de bu 10 soydan birisinden gelmekteymiş (1993a, s. 20-21) şeklindedir. Türk mitolojisinde benzer temalarla şekillenen çok fazla efsane yer almaktadır. Pek çok kavim, kurtla ilişkili olarak kendi köken mitlerini yaratmıştır.

Türk destan ve hikayelerinde kurt sadece hayvan-ata olarak yer almamıştır. Aynı zamanda bir yol gösterici, rehber, koruyucu ve yardımcı ruh olarak da önemli roller üstlenmiştir. Örneğin Tuvalarda şamanların yardımcı ruhlarından bir tanesi de kurttur (Beydili, 2004, s. 351). Savaşta rehberlik ettiği efsanelere bir örnekse Oğuz Kağan Destanı'dır. Oğuz Han'ın İdil boyları akınlarının aktarıldığı kısımda, Oğuz Kağan'ın çadırına ışıklar içinde bir kurt gelmiş, ordusuna onun öncülük edeceğini söylemiş ve savaş meydanına kadar askerlere rehberlik etmiştir (Ögel, 1993a, s. 120).

Kurt aynı zamanda dirlik, güç, cesaret simgesi olarak da görülmüştür. Kurt yüreği yemenin kişiyi daha cesur edeceği, kurdun bir işareti taşımanın insanı heybetli göstereceği, kurt derisinin al basmasından koruyacağı gibi folklorik inanışlar (Uraz, 1994, s. 144) kurda yüklenen bu anlamlardan ileri gelmektedir.

Türk astrolojisi ve göksel doğa olaylarında da kurt kendisine yer bulmuştur. Büyük Ayı burcunun, Küçük Ayı'yı (iki at) kovalayan yedi kurttan oluştuğu kabul edilmiştir ya da ayın evrelerinin oluşumunu Yakutlar ayı ve kurtların dolunayı yemesiyle açıklamışlardır (Çoruhlu, 2012, s. 158).

Sonuç

Falname Serisi, CANAN'ın 2020 yılında Minyatür 2.0 Sergisi için ürettiği bir sanat eseridir. Seri'de tema olarak Türk-İslam sanatında halihazırda var olan minyatürlerin, bir tür *appropriation*[7] uygulanarak yeniden üretilmesi söz konusudur. Bu sebeple eserlerin konuları Türk ve İslam (Semavi dinler) kültürü, mitolojileri etrafında şekillenmektedir. Ancak sanatçı, çoğunluğu yazma eserler içerisinde kalan bu minyatürleri, alıcısı ile ulaştırma yolunda yeni bir yöntem izlemiş ve çerçeve içerisinde sergilenen bir hale getirmiştir. İşlevsel olarak da minyatürlerin özünü bozmuş, onları tarot destesine çevirerek birer fal bakma, kehanette bulunma aracına dönüştürmüştür.

Seri'de toplam 71 adet minyatür yer almaktadır. Bu minyatürlerin 40 tanesinde hayvan tasvirlerinin yer aldığı görülmüştür (bkz. Tablo 1). Çoğu birden fazla kez tekrarlanmış ve 21 tanesi gerçek, 3 tanesi fantastik olmak üzere 24 farklı hayvan türü belirlenmiştir. Bunlar; kuş (genel), leylek, tavus kuşu, karga, ördek, güvercin, (telli) turna, harpi (fantastik), at, balık, yılan, ejderha, keçi, koç, geyik,

7 Sanatta ve sanat tarihinde sanatçıların önceden var olan eserleri, kendi sanatsal üretimlerinde orijinalin çok az dönüşümü ile kullanma pratiğini ifade eder; temellük.

aslan, fil, deve, köpek, kurt, akrep, burak (fantastik), kentaur (fantastik), karıncayiyen ya da tapirdir. Burak, kentaur, karıncayiyen ya da tapir Türk mitolojisinde karşımıza çıkmamaktadır.

Seri'de tasviri bulunan 21 tür hayvanın Türk kültüründe, mitolojisi ve inanç sistemlerinde kendisine yer bulduğu, çeşitli efsanelerde adının geçtiği belirlenmiştir. Tabi ki Türk mitolojisinde adı geçen hayvanlar bunlarla sınırlı değildir, pek çok hayvan Türk inanç sistemlerinde kendilerine irili ufaklı yer bulmuşlardır.

Neredeyse her inanç sisteminde görüldüğü gibi Türk mitolojisinde de hayvanlar pek çok görev üstlenmişlerdir. Tanrılar ya da ilah/ilahelerle insanlar arasında köprü olmuşlar, hatta ilah/ilahelerin ya da tanrının yeryüzündeki zoomorfik tasavvurları olarak düşünülmüşlerdir. Türk inanç sistemi içerisinde birçok hayvan Şamanların göğe çıkmalarında ya da yer altına inmelerinde ve kutsal ruhlarla iletişim kurmalarına rehberlik etmişlerdir. Aynı zamanda hayvan-ata ya da hayvan-ana olarak da kimi hayvanlar çok büyük saygı görmüşlerdir.

Türk inanç sisteminde hayvanlar soyut kavramların somutlaştırılmış birer simgeleri olmuşlardır. İyilik, güç, kudret, zenginlik, refah gibi olumlu kavramların yanı sıra kötülük, şeytan, uğursuzluk gibi olumsuz kavramları da sembolize etmişlerdir. Efsane, destan ve hikâyelerde hayvanlar bazen dost, yol gösterici, bazen de alt edilmesi gereken bir düşman olarak betimlenmişlerdir. Bu sebeple hayvanlar saygı ve sevgi duyuldukları kadar, zaman zaman çekinilen birer canlı olmuşlardır.

Doğayla sürekli iç içe olan, geçimlerinin çoğu hayvancılığa bağlı olan, günlük yaşamlarında sürekli hayvanlarla ilişki içerisinde olan eski Türkler; bu sosyal ve kültürel yapılarıyla paralel olarak hayvanlara çok fazla mana yüklemişlerdir. Kökeni Paleolitik çağlara kadar inen bu insan-hayvan ilişkisi, Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra da devam etmiştir. Bir kısım inanışlar halk kültürüne dönüşmüş, bir kısmı İslamiyet ile harmanlanmış, bir kısmı ise olduğu gibi korunmuş ve böylelikle günümüze kadar taşınmıştır.

Türk mitolojisi ve inanç sistemlerinin etkisi Modern ve çağdaş Türk sanatıyla beraber de yalnızca gündelik hayatta değil, sanatta da varlığını korumaya, süreklilik göstermeye devam etmektedir. Çalışmaya kaynaklık eden Falname Serisi ve sanatçısı CANAN, bu devamlılığı gözler önüne seren öne çıkan iş ve sanatçılardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tüm bunlar göz önüne alındığı zaman açıkça görülebilmektedir ki; Türk kültürünün en ayrılmaz parçalarından biri olan mitolojisi, bir biçimde Türklerin yaşayışını ve sanatsal üretimlerini binlerce yıldır etkilemektedir ve etkilemeye devam edecektir.

	Eserin Adı	Hayvan tasviri	Kuş (Genel)	Leylek	Tavus kuşu	Karga	Ördek	Güvercin	Telli Turna	Harpi	At	Ejderha	Balık	Yılan	Keçi	Koç	Geyik	Aslan	Fil	Deve	Köpek	Kurt	Akrep	Burak	Kentaur	Karınca yiyen/ Tapir
1	Güneş, Ay 1	Yok																								
2	Ay	Yok																								
3	Balık 1 (Pisces)	Var											+													
4	Şahmaran	Var	+											+												
5	Melek1	Yok																								
6	Aşıklar 1	Yok																								
7	Melek 2	Yok																								
8	Güneş, Ay 2	Var													+											
9	Kuşlar 1	Var	+	+	+		+	+	+																	
10	Göz	Yok																								
11	Cin 1	Yok																								
12	Aşıklar 2	Yok																								
13	Burak 1	Var																						+		
14	Karga	Var				+																				+
15	Balık 2 (Fish)	Var											+													
16	Çiçek 1	Yok																								
17	Aşıklar 3	Var	+																							
18	Geyik 1	Var															+									
19	Denge	Yok																								
20	Kızlar 1	Yok																								
21	Kader Çarkı	Yok																								
22	Cin 2	Yok																								
23	Yılan	Var												+												
24	Köpek	Var																			+					
25	Denizkızı (Siren)	Yok																								
26	Kardeşler	Var									+															
27	Yay (Sagittarius)	Var										+													+	
28	Kız 1	Yok																								
29	Ejderha 1	Var										+														
30	Kuş 1	Var	+							+																
31	Kıyamet	Yok																								
32	Akrep	Var																					+			
33	Gemi	Var	+								+				+				+	+						
34	At 1	Var									+	+														
35	Cin 3	Yok																								
36	Melek 3	Yok																								
37	Kızlar 2	Yok																								
38	Yay 2 (Sagittarius)	Var										+	+												+	
39	Ejderha 2	Var										+														
40	Aşıklar 4	Yok																								
41	İnsan	Yok																								
42	Eller	Var	+										+	+												
43	Aşıklar 5	Yok																								
44	Melek 4	Yok																								
45	Çiçek 2	Var	+																							
46	Cin ve Aslan	Var												+				+								
47	Altın Kuş	Var								+																
48	Cin 4	Yok																								
49	At 2	Var									+															
50	Kuş 2	Var			+																					
51	Kuşlar 2	Var		+																						
52	Koç (Aries)	Var														+										
53	Kız 2	Yok																								
54	Geyik 2	Var															+									
55	Aslan	Var																+								
56	Kız 3	Yok																								
57	Dünya	Var	+																							
58	Ağaç	Yok																								
59	Erkek	Var																				+				
60	Keçi	Var										+			+											
61	Kuş 3	Var		+																						
62	Çadır	Var	+								+															
63	Yaratık	Var									+															
64	Melek 5	Yok																								
65	Burak 2	Var																						+		
66	Aşıklar 6	Yok																								
67	Kargalar	Var				+																				
68	Kız 4	Yok																								
69	Şarıs	Var									+								+	+						
70	Oğlan	Yok																								
71	Balık 3 (Fish)	Var											+													

Tablo 1: Falname Serisi eser tablosu

KAYNAKÇA

Alptekin, M. (2021). Türk Mitolojisinde Hayvan Sembolizmi Çerçevesinde "Deve". *BŞEÜ Sosyal Bilimler Dergisi* , 6(2), 236-244.

And, M. (2018). *Osmanlı Tasvir Sanatları 2: Çarşı Ressamları.* (M. S. Koz, Dü.). Yapı Kredi Yayınları.

Bayat, F. (2005). *Mitolojiye Giriş.* KaraM Araştırma ve Yayıncılık.

Beydili, C. (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük.* (E. Ercan, Çev.) Yurt Kitap-Yayın.

Boratav, P. N. (2012). *Türk Mitolojisi (Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi).* (R. Özbay, Çev.) BilgeSu yayıncılık.

CANAN. (2010). *Please note that I have changed my name from Canan Senol to CANAN.* Mayıs 2022 tarihinde http://www.cananxcanan.com/ adresinden alındı

CANAN. (2020, Aralık 31). *1+1 I CANAN ile tarot sanatı ve 2021'in falı I Şahmeranın şifası, geyiğin sezgisi* [Video]. (A. Olcan, & A. Oğuz, Röportajı Yapanlar) 1+1 Express. Ağustos 2022 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=7rSNvMM0tho&t=345s adresinden alındı

CANAN, & Toprak, F. A. (2020). *Çevrimiçi Söyleşi - CANAN ve Filiz Adıgüzel Toprak* [Video]. (G. Özkara, Röportaj Yapan) Pera Müzesi. Ağustos 2022 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=h2K0YrlvMmw adresinden alındı

Ceylan, Ö. (2011). *Tavus.* Eylül 2022 tarihinde https://islamansiklopedisi.org.tr/tavus adresinden alındı

Çatalbaş, R. (2011). Türklerde Hayvan Sembolizmi ve Din İlişkisi. *Turan-Sam, 3*(12), 49-60. Eylül 2022 tarihinde https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423931527.pdf adresinden alındı

Çoruhlu, Y. (2012). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları.* Kabalcı Yayıncılık.

Durabilmez, B., & Tekin, F. (2020). Kazan-Tatar Türklerinin Halk Anlatılarında 'Yılan', 'Ejderha' ve 'Yuha'. *Türk Dünyası Araştırmaları, 124*(245), 307-325.

Esin, E. (2001). Türk Kozmolojisine Giriş. Kabalcı Yayınevi.

İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı.* Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Kaşgarlı Mahmûd (2005). *Divânü Lugâti't-Türk.* Kabalcı Yayınevi.

Kurnaz, C. (1998). *Hüma.* Eylül 2022 tarihinde https://islamansiklopedisi.org.tr/huma adresinden alındı

Küçük, S. (2010). Eski Türk Kültüründe Renk Kavram. *bilig*, (54), 185-210.

Mahir, B. (2018). *Osmanlı Minyatür Sanatı.* Kabalcı Yayıncılık.

Ögel, B. (1993a). *Türk Mitolojisi* (Cilt 1). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ögel, B. (1993b). *Türk Mitolojisi* (Cilt 2). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Roux, J.-P. (2011). *Eski Türk Mitolojisi.* (M. Y. Sağlam, Çev.) BilgeSu Yayıncılık.

Roux, J.-P. (2006). *Şamanizm.* (İ. Birkan, Çev.) İmge Kitabevi Yayınları.

Tanındı, Z. (1996). *Türk Minyatür Sanatı.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tokyürek, H. (2013). Eski Uygurcada Hayvan Adları ve Bunların Kullanım Alanları. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (33), 221-281.

Tüzinoğlu, A., & Özkara, G. (2020). Minyatür 2.0: Güncel Sanatta Minyatür. A. Tüzinoğlu, G. Özkara, B. A. Ersöz, Y. Ülgen, & U. Soley (Ed.), *Minyatür 2.0: Güncel Sanatta Minyatür* içinde. Pera Müzesi Yayını.

Uraz, M. (1994). *Türk Mitolojisi.* Düşünen Adam Yayınları.

Uzun, M. İ. (1995). *Falnâme.* Ağustos 2022 tarihinde https://islamansiklopedisi.org.tr/falname adresinden alındı

Yılmaz, P. Ü. (2010). Canan Şenol'un Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması. *Yedi DEÜ GSF Dergisi*, (4), 125-134.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

ATAERKİ, KURUMSAL DİN ve ÖTEKİ İNANÇLAR: ENDOR CADISI VE JEZEBEL'E DAİR DİNİ HİKAYELERİN ÇÖZÜMLENMESİ

Patriarchy, Institutional Religion, and Other Beliefs: Analyzing Religious Stories of the Witch of Endor and Jezebel

Efe ELMAS[*]

ÖZET

Ataerkil düzen, bireysel dini deneyimin karşısına kurumsal (organize) din kavramını yaratmıştır. Kurumsal veya diğer ismiyle organize din, hiyerarşik, ilkeleri herkes için aynı şekilde belirlenmiş ve sınıfları, tapınakları, ibadet kuralları olan dinsel yapılanmadır. Ataerkinin en güçlü dışavurumlarından biri de otoriter ve dolayısıyla kurumsal bir din ile öteki olarak atfedilen inançların çatışması üzerine şekillenen dinsel mücadeledir. İbrahimi dinlerin ortaya çıkışı ve güçlenip, kurumsal bir nitelik kazanmasıyla birlikte, animistik inançlar, cadılık ve pagan inançlar şeytani, kötü ve günahkâr olarak nitelendirilmeye başlanmış ve denetlemeye tabi olmuştur. Kitab-ı Mukaddes'te (1. Samuel 28:3-25) Endor cadısı ve Kral Saul'ın anektodu "yoldan çıkaran kadın" olarak Jezebel ile İlyas peygamberin mücadelesi bu makale kapsamında örnek olarak ele alınacaktır. Endor Cadısı ve Jezebel anlatıları, kenan inançlarını (Paganizmini) temsil etmektedir ve mevcut kurumsallaşan din ile öteki inanç arasındaki mücadelenin bir örneğini ortaya koymaktadırlar. Cadılık güçleri, ruh çağırabilme yetisi kurumsal din nezdinde Tanrı'ya karşı gelmektir ve Tanrı'nın güçlerine sahip olmak anlamına gelmektedir. Bu da açık bir şekilde kurumsal dinin baskın olduğu coğrafyalarda büyüsel pratiklerin cezalandırılması anlamına gelmektedir. Makalede Endor Cadısı ve Jezebel'e dair dini anlatılar, hermeneutik bir yaklaşımla yorumlanacak ve hikayelerin içinde taşıdığı alegorik anlatım ve simgeler inanç, cinsiyet ve ırk çatışmalarının kapsamında çözümlenecektir. Cadılığa ve kenan Paganizme ait mitolojik anlatılar da alegorik çözümlenme içinde ele alınacak ve kurumsal dinin öteki inanca karşı tutumunun sebepleri bu örneklerde aranacak ve tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Endor cadısı, jezebel, kurumsal din, ataerki, cadılık, kadın çalışmaları

ABSTRACT

The patriarchal order has created the concept of institutional (organized) religion as opposed to individual religious experience. Institutional or organized religion is a hierarchical religious structure whose principles are determined the same for everyone and which has classes, temples, and rules of worship. One of the most powerful manifestations of patriarchy is the religious struggle shaped over the conflict of an authoritarian and institutional religion and beliefs attributed as the other. With the emergence and strengthening of the Abrahamic religions and gaining an institutional character, animistic beliefs, witchcraft and pagan beliefs began to be described as evil, evil and sinful.Anecdote of the witch of Endor and King Saul in the Bible (1 Samuel 28:3-25) and the struggle of Jezebel as a "deceiver woman" and Elijah the prophet will be discussed as an example within the scope of this article. The Witch of Endor and Jezebel narratives represent Canaanite beliefs (Paganism) and provide an example of the struggle between existing institutionalized religion and other faith. Witchcraft powers, the ability to conjure (necromancy) spirits means to have to powers of God and according to institutional religions, these powers are defying God. This clearly means penalizing magical practices in geographies where institutional religion is dominant. In the article, the religious narratives about the Witch of Endor and Jezebel will be interpreted with a hermeneutic approach and the allegorical narratives and symbols in the stories will be resolved within the context of belief, gender and race conflicts. Mythological narratives belonging to witchcraft and Canaanite Paganism will also be handled in an allegorical analysis, and the reasons for the attitude of institutional religion to other faiths will be sought and discussed in these examples.

Keywords: Witch of endor, jezebel, Institutional Religion, Patriarchy, witchcraft, women studies.

[*] Yüksek Lisans Öğrencisi, efeelmas@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3981-4162.

Elmas, E. (2023), "Ataerki, Kurumsal Din ve Öteki İnançlar: Endor Cadisi ve Jezebel'e Dair Dini Hikayelerin Çözümlenmesi", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 172-187.

Giriş

Endor Cadısı gibi Tanah'ın Krallar Kitabı'nda bahsi geçen Jezebel de öteki bir inancı temsil eden ve dini tartışmalara yol açan bir kadın karakter olarak karşımıza çıkar. Saydalı I. Etbaal'ın kızı ve İsrail Kralı Ahab'ın eşi olan Jezebel, Kenan tanrıları olan Tanrı Baal ve Tanrıça Aşera'ya olan inancı geri getirip, eski Tanrılar için tapınaklar inşa edip, yerel inancı ulusal ölçekte yeniden başlatmıştır. Kendisi Kitabı Mukaddes'te bir cadı olarak anılır ve lanetlenmektedir. Alınan iki örnekten ilki Endor cadısıdır. Endor cadısı, kurumsal din ile uyumlu olmaya çalışan ve uysal bir karakterdir. İkinci örnek ise Jezebel'dir. Jezebel ise kurumsal dine baş kaldıran ve karşı çıkan bir karaktere sahiptir.

Kurumsal dinin yasaklarına rağmen insan, antropolojinin ve derinlik psikolojisinin çalışmalarının gösterdiği üzere doğası gereği, büyüye, cadılığa ve ilahi güçlere inanma eğilimi içerisindedir (Jung, 2003). Bunu da dini anlatılarda, tarihte ve modern çağ inançlarında görmek mümkündür.

1. Kurumsal (Organize) Din

Kurumsal veya kurumsallaşmış din, Willam James tarafından dini tecrübeyi sınıflandırmak için ortaya atılan bir terimdir. James'e göre kurumsal din, dinsel hiyerarşisi, belirlenmiş ilkeleri, din adamları sınıfı, tapınak yapısı olan bir oluşumdur. Kurumsal din ayrıca "organize din" olarak adlandırılır. Kurumsal dinde törenlerin, inançların ve kuralların tamamı resmi olarak belirlenmiştir (William, 1902). Willam James "kurumsal din" kavramının karşısına "bireysel dindarlık" kavramını koyar ve bireysel dindarlık kavramında şahsi duygu ve tecrübelerin ön planda olduğunu vurgular. Haliyle din içsel bir yaşantıyı kapsar. Kurumsal dindarlık ise, dini organizasyonlarda, dini ritüeller gibi pratiklerde, tapınak işleyişinde açık bir şekilde görülebilmektedir.

Organize/kurumsal din tipik olarak resmi dogmalara veya doktrinlere sahiptir, hiyerarşik ve bürokratik bir liderlik yapısını içinde taşır ve kural ile uygulamalar yetkililer tarafından belirlenir. Haham, imam, Papa, Şeyh gibi kavramlar buradaki otoriter yapıya örnektir. Kurumsal din mevcut devletin dini olabilir veya mevcut devletin kurallarıyla uyum içindedir. Devlet tarafından düzenlenebilir veya siyasi anlamda ele alınabilir. Willam James (1902), kurumsal dinin, dinin kendi özünden farklı olduğunu ifade etmektedir. "Bizim algıladığımız anlamda dinin dışında, teolojiler, felsefeler ve dini organizasyonlar ikincil olarak büyüyebilir" demektedir ve kurumsal dinin ibadet, fedakarlık ve törenler gibi temel konularda belirleyici olduğunu vurgulamaktadır (William, 1902, ss. 30-31).

İbrahimi dinlerin tümü (Ana akım Hristiyanlık, İslam, Yahudilik ve Bahá'í İnancı dahil) büyük ölçüde organize/kurumsal din olarak kabul edilir ve ayrıca Hint dinleri içindeki bazı düşünce okulları (örneğin, Sihizm ve Budizm) da benzer bir inceleme dahilindedir. Kurumsal din, mevcut otoriter bir sistem içerdiği için ataerkil bir yapı göstermektedir. Psikiyatrist Stanislav Grof, kurumsal dinin politik yapısını aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

> Karşılaştırıldığında, organize (kurumsal) din, belirlenmiş bir yerde, bir tapınakta veya bir kilisede gerçekleşen kurumsallaşmış grup etkinliğidir ve ruhsal gerçekliklerle ilgili kişisel deneyimlere sahip olan ya da olmayan atanmış görevlilerden oluşan bir sistemi içerir.
>
> Bir din bir kez örgütlendiğinde, çoğu zaman ruhsal kaynağıyla olan bağlantısını tamamen kaybeder ve insanların ruhsal ihtiyaçlarını tatmin etmeden sömüren seküler bir kurum haline gelir. Organize dinler, güç, kontrol, politika, para, mülk ve diğer laik kaygıların peşinde koşmaya odaklanan hiyerarşik sistemler yaratma eğilimindedir. Bu koşullar altında, dini hiyerarşi, bir kural olarak, bağımsızlığı teşvik ettiği ve etkin bir şekilde kontrol edilemediği için, üyelerinin doğrudan manevi deneyimlerinden hoşlanmaz ve onları caydırır. Hal böyle olunca hakiki manevi hayat ancak ilgili dinlerin mistik dallarında, manastır tarikatlarında ve vecd mezheplerinde devam eder. (Grof, 2007, s. 37).

Kurumsal dinin, bireysel dini deneyime olan karşıtlığının örneklerini tarihte bulmak mümkündür. "Enel Hak" dediği için öldürülen Hallac-ı Mansur, Dünya dışında başka gezegenler olmasını ve evrenin sonsuzluğunu savunması sebebiyle 1600 yıllarında heretik ilan edilip Engizisyon tarafından yakılan Hristiyan rahip ve okültist Giordano Bruno, 13. Yüzyılda Haçlı orduları tarafından katledilen reenkarnasyona inanan bir Hristiyan grup olan Katarlar (20.000 kişinin öldürüldüğü bilinmektedir.) bunlara örnektir. Genelde bu kişilerin veya grupların öğretileri, söylemleri mevcut kurumsal dinsel yapılar tarafından yasaklanmıştır.
Kurumsal bir dinin olduğu yerde bir güç mücadelesi ve politika görmek mümkündür. İbrahimi dinlerin ortaya çıkışı ve güçlenip, kurumsal bir nitelik kazanmasıyla birlikte, animistik inançlar, cadılık ve pagan inançlar şeytani, kötü ve günahkâr olarak nitelendirilmeye başlanmış ve denetlemeye tabi olmuştur. Endor Cadısı ve Jezebel ataerkil kurumsal dinin mücadele içinde olduğu iki arketipsel kadını net bir şekilde ortaya koymaktadır. Kurumsal din, kendi belirlediği ilkeler dışındaki yaşantıyı heretik kabul etmektedir ve ağır bir cezalandırmaya tabi tutmaktadır.

2. Kitab-ı Mukaddes ve Cadılık ile Paganizme Tepkisi

Kitab-ı Mukaddes'te anlatılan Kral-peygamberler ve İsrail krallığının ve inancının oluşum ve kurumsal inşası sırasında, karşıt uygarlıklara ve özellikle onların inançlarına karşı bir tepki görülmektedir. Levililer 19:23'te Kenan ülkesine girildiğinde bir meyve ağacı dikilirse, ilk 3 yıl meyvenin yenmesinin yasak olduğu belirtilmektedir. Bu meyve kirlidir. Babil, Vahiy kitabında "Babil fahişesi" olarak adlandırılır ve kötü bir kadın gibi tasvir edilir. Vahiy 17:5'de şöyle geçer: "Alnına şu gizemli ad yazılmıştı: Büyük Babil, Dünya fahişelerinin ve iğrençliklerinin anası." Kent menfur şeylerin, kötülüğün merkezi olarak lanetlenmektedir. Nahum 3:4 ayetlerinde yine Paganizmin ve cadılığın olduğu Ninova kenti lanetlenir. Ninova kenti, modern Musul yakınlarında, Asur, Babil etkisinde olan bir kenttir. Nahum 3:4 ayetlerinde şöyle geçer: "Her şey o alımlı, büyücü fahişenin sınırsız ahlaksızlığından oldu. Fahişeliğiyle ulusları, büyüleriyle halkları kendine tutsak etti."

Kitab-ı Mukaddes'te büyünün, pagan inançların, halkları manipüle ederek, tutsak hale getirdiği ifade edilmektedir. Dolayısıyla Kitab-ı Mukaddes'e göre pagan halklar İsrailleri (Yahveh'e inananları) inançlarından uzaklaştırmaktadır. Bu yüzden sadece büyünün yaygın olduğu pagan kentlerin günahkâr olduğu vurgulanmaz, aynı zamanda birçok ayette büyücülük, cadılık da yasaktır. Kitab-ı Mukaddes'in koyduğu kurallara göre (kızını veya oğlunu) ateşte kurban etmek, cadılık, falcılık, medyumluk, muskacılık, ruh çağırarak ölülerin ruhlarıyla iletişime geçmek tamamen yasaklanmıştır (Yasanın Tekrarı 18:10-11). Bu gelenekler Kenanlılar arasında yaygındır ve buradaki yasak bu yüzden vurgulanmıştır. Dini yorumlara göre ancak Tanrı tek vahiy kaynağı olabilir ve başka vahiy kaynaklarına itibar etmek heretiklik olarak sayılmaktadır.

Kitabı Mukaddes'in Mısır'dan Çıkış (22:17) bölümünde "Cadıyı (Büyücü kadını) yaşatmayacaksın" diye geçer ve yine Levililer 21: 27'de cincilik yapan, ruh çağıran erkek ve kadınların kesinlikle öldürülmesi gerektiğini ifade eder. Cadıların cezası taşlanarak öldürülmektir ve kutsal metinler, ölümlerinin sorumlusunun da kendileri olduğunu vurgular. Kitab-ı Mukaddes, Rabb'in, cadılık, ruh çağırma, medyumluk gibi Paganizmin uzantısı olan inançlara ve pratiklere sadece karşı olmadığını aynı zamanda da savaş açtığını açıkça ifade eder (Mika 5: 10). Kitabı-Mukaddes, Levililer 19:31'de cincilere (ruhani varlıkları çağıran ve onları kontrol eden), ruh çağıranlara yönelinmemesini tembih eder ve onlara danışan kişilerin kirleneceğini belirtir. Bu ayetlerde "Tanrınız, Rab benim." diyerek, tek vahiy kaynağının Tanrı'nın kendisi olmak zorunda olduğu belirtilmektedir. Burada Saul, aslında yasaya aykırı bir harekette bulunur. Bu ayete rağmen yine de peygamber Kral Saul bir cadıya, ruh çağırana danışır. Bu yüzden en çelişkili ve ilgi çekici anekdotlardan biridir.

3. Endor Cadısı ve Kral Saul

Endor Cadısı Tevrat'ta ismi geçen Kral Saul için babası Kral Samuel'in ruhunu çağıran medyum ve/veya cadıdır. Tevrat'a göre (1 Samuel 28:3-25) hem peygamber hem kral olan Samuel öldükten sonra Ramah'ta görülür, Saul başa geçer. Başa geçtiği sırada da büyücülüğü ve falcılığı yasaklar. Tanrı, Amalekliler'i yok etmesini ister ama Saul Tanrı'nın buyruğuna uymaz, onları affeder. Sonrasında Filistin ordusu krallığa dayanır. Ordudan çok korkar. Kral Saul, Tanrı'ya danışsa da, Tanrı ne iletişime geçmiştir, ne rüya göndermiştir, ne de meleklerle cevap vermiştir. Saul, bu korkuyla bir cadıyı bulmalarını emreder. Endor cadısı isimli bir cadı önerilir.

Kral Saul ümitle kılık değiştirip, gece olduğunda cadının yanına gider. Endor cadısına, "Lütfen benim için ruhlara danış ve sana söyleyeceğim kişiyi çağır" der (1.Samuel 28). Kadın önce istemez. Kral Saul'un ruh çağırmayı yasakladığını, çağıranları ülkeden kovduğunu hatta idam ettirdiğini, bu yüzden çağırırsa öldürülebileceğini söyler. Saul ise kimliğini açık vermeden "Yaşayan Rabbimin adıyla yemin ederim ki, bundan sana bir kötülük gelmeyecek" diye cadıya söz verir. Bunun üzerine Endor cadısı, kendisinden kimi çağırmasını istediğini sorar ve Saul, Samuel'i çağırmasını ister. Tevratta 1. Samuel 28 ayeti şu şekilde devam eder:

> 11. Bunun üzerine kadın, "Sana kimi çağırayım?" diye sordu. Saul, "Bana Samuel'i çağır" dedi. 12. Kadın, Samuel'i görünce çığlık atarak, "Sen Saul'sun! Neden beni kandırdın?" dedi. 13. Kral ona, "Korkma!" dedi, "Ne görüyorsun?" Kadın, "Yerin altından çıkan bir ilah (Elohim) görüyorum" diye karşılık verdi. (1. Samuel 28:11-13)

Saul aldığı cevap karşısında dehşete düşer ve bayılır. Ardından, Endor cadısından yerden çıkan ilahı tanımlamasını ister ve Endor Cadısı, "cüppe giymiş yaşlı bir adamın" yukarı çıktığını anlatır. Onun Samuel olduğunu anlayan Saul, yüzüstü yere kapanır. Samuel ise Saul'e "Neden beni çağırtıp rahatsız ettin?" Diye sorar. Saul sıkıntısını anlattığında ise Samuel Rabb'in Saul'u terk ettiğini ve düşman olduğunu, krallığı soydaşı Davut'a verdiğini ve Rabb'in buyruğuna uymadığı için Saul ve oğullarının öldürüleceğini, İsrail halkının da Filistinliler'in eline teslim edileceğini söyler. Samuel'in tüm kehanetleri doğru çıkacaktır.

Kral Samuel'in ruhu, Kral Saul ile oğlunun "kendisine katılacağını" ve yenileceğini söyleyince Saul zaten yorgun olduğu için bayılır, güçten düşer. Terkedilmişlik hissiyle derin bir kedere boğulur. Tevrat'a göre (1 Samuel 28:21-25) Endor Cadısı ise durumuna üzülür, yardımsever bir şekilde danasını keser, un alır yoğurur ve mayasız ekmek pişirir. Bu yaptıklarıyla, Saul'ün gücünü yeniden kazanmasına ve yola çıkmasına yardım eder. Tevrat'a göre Endor cadısı öldürülmemiştir, Saul sözünü tutmuştur (1 Samuel). Keza Saul kehanete uygun şekilde ordu tarafından katledilmiştir.

3.1. Endor Cadısının Kimliği ve Endor Kenti

Kitabı Mukaddes'te Endor cadısının ismi geçmemektedir. Sadece İsrail'in aşağı Celile bölgesindeki Jezreel Vadisindeki Endor (En dor veya Ein Dor) köyünde -ki burası bir Kenan köyüdür- yaşayan bir kadın olarak geçmektedir. Bazı din alimleri kim olduğuyla ilgili önerilerde bulunmuşlardır. *Yalkut Shimoni* isimli rabbani derleme kitabına göre Endor Cadısı, Zephaniah[1] isimli bir kadındır ve Abner'in annesidir. Aynı kitap, büyücülerin ölülerin ruhlarını görebildiklerini ancak konuşmalarını duyamadıklarını, sadece ölünün çağrıldığı kişinin duyduğunu ileri sürer (Hirsch, 1911). Abner, Kral Saul'un kuzenidir ve ordunun başkomutanıdır. Kral Saul'un, Endor cadısının yanına, Abner ve Amasa ile birlikte gittiği söylenmektedir. Yahudi rabbani literatüründen biri olarak Pseudo Philo'ya göre ise cadının ismi Sedecla'dır ve Medyenli Debin'in (Ya da Adod'un) kızıdır (XXXIV.

[1]Zephaniah, kelime anlamı olarak Yahweh -Tanrı- gizlidir anlamına gelmektedir .

Paragraftaki Aod gibi gözükmektedir.). Aod, Medyalı bir büyücü-rahiptir. Her ikisi de baba-kız olarak İsrail halkını cadılıkla kandırmışlardır (James, 1917).

> 1. Ve o sırada Medyen rahiplerinden Aod adında biri çıktı ve o bir sihirbazdı ve İsraile konuşup, şöyle dedi: Neden yasalarınıza kulak veresiniz ki? Gelin de size yasanızda olmayan bir şeyi göstereyim. Ve insanlar dedi: Bizim şeriatımızda olmayan şeyi bize nasıl gösterebilirsin? Ve insanlara dedi: Hiç geceleyin Güneş'i gördünüz mü? Ve dediler ki: Hayır. Ve dedi ki: Dilediğiniz zaman size göstereceğim ki ilâhlarımızın kudretli olduğunu ve kendilerine hizmet edenleri aldatmayacağını bilesiniz. Ve dediler ki: Bize göster. 2. Ve gitti, sihrini yaptı, meleklere sihir emri verdi. Uzun bir süre onlara kurban verdi. 3. Çünkü bu önceden meleklerin gücündeydi ve melekler tarafından yargılanmadan önce uygulanıyordu ve onlar ölçülemeyen dünyayı yok edeceklerdi. Melekler haddi aştıkları için, artık güce sahip değillerdi. Çünkü yargılandıkları zaman, güç geri kalanına devredilmedi: ve bu işaretler (veya güçler) aracılığıyla, ne zaman geleceği belirsiz çağ gelene kadar insanlara büyücülükte hizmet ederek çalışırlar. 4. Ve o sırada Aod, büyü sanatıyla insanlara geceleyin Güneş'i gösterdi. Ve insanlar hayretler içinde kaldılar ve dediler ki: Bakın, Medyenîlerin ilahları ne büyük işler yapıyorlar da biz bunu bilmiyorduk! 5. Ve Tanrı, İsrail'in henüz günah içinde olup olmadığını sınamak istiyordu, melekler acı çekti ve çalışmaları başarılı oldu ve İsrail halkı aldatıldı ve Medyenlilerin Tanrılarına hizmet etmeye başladı. Ve Tanrı dedi ki: Onları Medyenlilerin eline teslim edeceğim, çünkü onlar tarafından aldatıldılar. Ve onları (Medyenlilerin) ellerine teslim etti ve Medyenliler İsrail'i esaret altına almaya başladılar. (James, 1917, par.181-182).

Endor Cadısı'nın, yukarıdaki anlatıda geçen Adod'un (Aod) kızı olduğu söylenmektedir ve baba-kız halkı kandırarak, yönetmişlerdir. Elbette bunlar halk anlatılarıdır ve kesinliği yoktur. Burada Endor cadısı daha folklorik bir zemine oturtulmakta gibi gözükmektedir. Anlatıdaki Adod, "güçlü" anlamına gelmektedir ve eski bir Suriye Tanrısıdır. Adod, Tanrı Hadad ile alakalıdır (Easton, 2012). Hadad, Suriyeyi de kapsayan Batı samilerin taptığı fırtına Tanrısıdır ve Baal'e denk gelmektedir.

Cadının yerinin Endor köyü olması önemlidir ve Endor'un da Tabor dağı çevresinde olduğu bilinmektedir. Yine de köyün tam olarak nerede olduğu daha keşfedilmemiştir. Endor'un bir Kenan köyü olduğu bilinmektedir (Cross, 1973). İsrailliler tarafından kurulmamıştır ve Kenan köyü olduğu için Kenan Paganizminin izlerini taşımaktadır. Kenan Paganizminde Tanrı El, en yüce sayılan Yaratıcı Tanrıdır. Kenan Paganizminde" Elohim" kelimesi ise "Tanrı'nın çocukları" ya da "Tanrılar" olarak kullanılmaktadır (Cross, 1973). Bütün bu sebeplerden dolayı Endor cadısının ritüelinde, Kenan Paganizminin ve büyücülüğünün izlerini görmek mümkündür.

Endor, "dor pınarı" olarak çevrilmektedir ve Tabor dağının güneyinde 5-6 km. uzaklıkta bulunmaktadır (Harbottle, 2005; Miller, 2017). Farklı çevirilerde "Sonsuzluk pınarı" ya da "Bereketlilik kaynağı" olarak geçmektedir. Bu yüzden Endor (En Dor) çevresinde bir su kaynağı olduğu düşünülmektedir (Miller, 2017). Miller (2017), "Endor" isminin Hurri dilindeki "*enna durina*" (kadim tanrılar) kelimesinden gelebileceğini öne sürmekte ve Endor cadısının özellikle Tabor dağı yakınında olmasının önemli olduğunu vurgulamaktadır. Tabor dağı, Fenikeli tarihçiler tarafından Itabyrion olarak geçmektedir ve Miller'a göre (2017) dağda Zeus, Baal kültünün tapınakları mevcuttur. Bir "omphalos" (Dünya'nın merkezi) olarak inanılan dağın ismi (Tabor) etimolojik olarak "göbek ya da merkez" anlamına gelmektedir ve Hristiyanlık döneminde de İsa'nın parlayarak, değişim yaşadığı dağ olarak kutsallığını sürdürmeye devam etmiştir (Miller, 2017).

Yaşadığı yerin yanı sıra Endor cadısının yeteneği veya mesleği de tartışma konusu olmuştur. İncil çevirileri ve bu çevirileri temel alan bazı bilimsel makaleler, 7. ayette Endor cadısının mesleğine en doğru şekilde nasıl atıfta bulunulacağı konusunda farklılık gösterir. *New Jewish Publication Society of America Tanakh* (NJPS) "hayaletlere danışan" olarak çevirir. *New International Version* (NIV), *Roman Catholic*

New American Bible (NAB) ve *Roman Catholic Jerusalem Bible* (JB) gibi bazı yaygın İncil çevirileri, belirli bölümlerden önce açıklamalar sunar. Üçü de Endor'un "cadısına" atıfta bulunur. "Cadı" kelimesi ayrıca, Yahudi Yayın Derneği'nin çok ciltli İncil'i dışında: *Kutsal Yazılarla İlgili Antik Yahudi Yazıları*'nın *Josephus* bölümünde olduğu gibi bilimsel çalışmalarda da kullanılmaktadır (Zucker, 2020). *The New International Version* (NIV) ve *The New American Bible* (NAB) "medyum" kelimesini kullanır. *Kudüs İncil* (JB) ise "büyücü" ve "necromancer" kelimesini kullanmaktadır. *New English Bible* (NEB), "yardımcı bir ruha (familiar Spirit- heisir ha-ovot v'et ha-yidonim) sahip bir kadın" olarak tercüme eder (ayet 7) ve 9. ayette ise Saul'a hitap ederken, kadından "hayaletleri ve yardımcı ruhları (familiar Spirit) kullanan -çağıran- kişi" olarak hitap eder. *The New Revised Standard Version* (NRSV) çevirisi ise bu kelimeleri "medyumlar ve sihirbazlar" olarak çevirir. İbranice'den yapılan çevirilerin hiçbir yerinde bu kaynaklar "cadı" kelimesini kullanmaz (Zucker, 2020). Bazı araştırmacılar cadı kelimesini kara büyü ve aşağılama ile eşdeğer tuttukları için kullanmamayı tercih etmişlerdir (Zucker, 2020). Endor'un hanımı ile ilgili en yaygın görüş, onun bir "medyum" ya da "necromancer" (ölüler aracılığıyla kehanet yapan kişi) olduğudur. Yine de ruh çağırmak bir cadılık/büyücülük işi olduğu için bu makalede de Endor cadısı olarak kullanılmıştır. Sahip olduğu güç sebebiyle, cadının daha spesifik bir şekilde tanımlandığını öne sürebiliriz. Rolüne ve anlatıya bakıldığında ise Endor cadısı görevinde oldukça iyi bir din temsilcisidir (Zucker, 2020).

3.2. Endor Cadısı Dini Hikayesindeki Semboller

3.2.1. Kral Saul'un Kılık Değiştirmesi

Kral Saul, kılık değiştirerek Endor cadısının yanına gitmektedir. Bazı İbrani bilginler Kral Saul'un cadıyı bulmak için gidişindeki kılık değiştirmesini "*shin*" harfini temel alarak *"hofshi"* olarak okumaktadırlar ve bu da "serbest" anlamına gelmektedir. Bunun alegorik anlamı cadıya gidişinin kendi krallığından vazgeçmek (serbest bırakmak) olduğu şeklinde yorumlanmaktadır (Kadari, 1999). Ayrıca giyinme için seçilen kelime ile "hıyanet" kelimesi aynı köktendir. Bu kelime sadakatsizliği temsil eder. Saul'un cadıyı arayışa çıkması, Tanrı'ya itaatsizlik ve başka Tanrılara gidişi temsil ettiği düşünülmektedir (Reis, 1997). Haliyle kılık değiştirerek, oradan ayrılan Saul, aynı zamanda dininden çıkmakta ve dinini terk etmektedir. Levililer 19:31'de ruhları çağıranlara gidenlerin "kirleneceği" belirtilmektedir ve aslında Saul, Endor cadısına giderek daha da günahkâr olmaktadır.

3.2.2. Kral Saul'un Gece Endor Cadısına Gitmesi

Kral Saul'un cadıya gece gidişi ise yine Midraş dini okumalarında, olayın "gece kadar kasvetli olması" manasında yorumlanmıştır (Kadari, 1999). Kral Saul'un gece gitmesinin birkaç nedeni vardır. Bunlardan biri cadıların büyüsel uygulamalarını karanlıkta yapmalarıdır (Ehrlich, 1969), bir diğeri ise Kral'ın kendi yokluğunu ordusundan gizleme arzusudur (Josephus, 2006). Her iki sebep de dini anlatıyı desteklemektedir. Buradaki alegorik anlam ise, gecenin koyuluğunda ölülerin karanlıkta olmasının ima edilmesidir (Bar, 2011). Haliyle aslında Kral Saul, gizli bir iş yapmakta ve karanlık bir sanata başvurmaktadır. Kılık değiştirerek, gizlice oraya gitmesi de gece gitme anlatısıyla desteklenmektedir.

3.2.3. Endor Cadısı'nın Nekromansi Yeteneği

Endor cadısının yaptığı "nekromansi" olarak adlandırılmaktadır. Ölülerin ruhlarını çağırarak yapılan kehanet sanatına "nekromansi" denmektedir. Nekromansi (necromancy), geç Latince "necromantia" kelimesinden uyarlanmıştır ve Antik Yunanca *νεκρός* (nekrós, ölü bedenler) ve *μαντεία* (manteía, "kehanet"') kelimelerinin birleşiminden gelmektedir. İlk olarak MS. 3. yy'da İskenderiyeli Origen'in metinlerinde geçmektedir (Kapcár, 2015).

İbranice (בַּעֲלַת־אוֹב בְּעֵין דּוֹר) "baʿălaṯ-ʾōḇ bəʿĒyn Dōr" olarak geçer ve bu tam olarak "Endor'un ob'una sahip kadın" manasına gelmektedir. Burada geçen "ʾōḇ"

kelimesinin tam manası ortaya konmamıştır. Bu kelimenin yakın Doğu ve Akdeniz kültürlerindeki paralelliklere dayanarak, ölüleri ölüler dünyasından çağırmak için bir ritüel çukura atıfta bulunduğu önerilmiştir. Sözcüğün diğer bölgesel dillerde (krş. Sümerce ab, Akadca âbu, Hititçe a-a-pi, Ugaritik ib) benzerleri vardır ve Endor'un ritüelinin cadısının, Odyssey'nin yolculuğunda, Babil ve Hitit büyü metinlerinde paralellikleri vardır. (Hoffner, 1967). Hitit geleneklerinde "api" olarak adlandırılan bu büyü çukurları yeraltı dünyası ile iletişim kurmak için açılmaktadır (Collins, 2015). Ayrıca aynı cümle "bir tılsımı olan kadın" olarak da çevrilebilmektedir ve buradaki tılsımdan kasıt, tılsımıyla ölüleri kaldırabilen manasındadır (Hirsch, 1911).

Hitit geleneğinde de Endor cadısının inançlarının uzantıları bulunabilmektedir. Hititler yeraltına *dankuiš daganzipaš* yani karanlık yeryüzü demektedirler ve mağaralar, doğal oyuklar, yeraltı çukurları veya bilerek kazılan ritüel çukurları yeraltı alemiyle bağlantı için kullanılmaktadır (Collins, 2015). Bu çukurlara adaklar verilmekte ve çukurlardan Yeraltı Tanrıları çağırılmaktadır. Hitit büyü geleneğinde büyü çukurları önemli bir yere sahiptir ve yeraltı ile ilgili inançlarda yer alır (Sevinç, 2008). Diğer öneriler ōʾḇ sözcüğünün bir familiar (yardımcı ruh), bir tılsım (Hirsh, 1991) veya vantrilokizmle ilgili bir şarap tulumu (Aune, 1959) olduğu yönündedir. Familiar (yardımcı ruh), Orta çağda cadıların sahip olduklarına inanılan ruhlardır. Bunlar demonik olabileceği gibi, peri benzeri doğa ruhları da olduğu düşünülmektedir.[2] ōʾḇ tanımlaması aynı zamanda falcılık ve kehanet için de kullanılmaktadır. Bu nokta da Endor'un Cadısı, Endor medyumu olarak da adlandırılmaktadır (Bar, 2011). Kitabı Mukaddes'te Eshet Ba'alat Ob (Ov) olarak geçen Endor cadısının bu tanımlamaya istinaden bir soylu olduğu düşünülmektedir (Siegel, 2011)." *Ba'alat*" kelimesi "hanım, sahibe" (Mistress, lady) gibi anlamlara gelmektedir. "*Eshet (İsha)*", "kadın" veya "eş" anlamına gelmektedir. Albright (2001), ob kelimesini "hayalet veya yeryüzüne dönenlerin gölgesi" olarak tanımlamaktadır. Bu noktada Endor'un hanımı şöyle çevrilebilmektedir: "Ruhların üzerinde hakimiyete sahip hanım" veya "ruh-çukuruna sahip kadın" (Siegel, 2011).

Kaufmann'a göre (1966) ise Endor cadısı transa girmiş ve ruh onun bedeni aracılığıyla Samuel ile konuşmuştur. Bu makul gözükmemektedir çünkü anlatıda Endor cadısı başından sonuna kadar bir esrime halinde değil, aklı selim bir şekilde iletişim halindedir. Haliyle Endor cadısının esrimeden ziyade ritüelistik bir şekilde ruhu çağırdığı daha akla yatkındır. Bazı araştırmacılar ise Endor cadısının bir şarlatan olduğunu öne sürmektedir (Evans, 2018). Bu görüşlerden bazıları Samuel'in gerçek değil bir gölge olduğunu iddia ederken, bazıları ise Endor cadısının bir vantrolog olarak karından konuşma sanatıyla Saul'ü kandırdığını savunmaktadır. Scot (1989), ōʾḇ kelimesini müneccime, falcı, medyum olarak çevirmek gerektiğine vurgu yapar. Burada Saul'un kandırıldığını, ölümden dirilmenin olmadığını, bunun bir kandırmaca olduğunu vurgular. Reginald Scot (1989), "Cadıların Tanrı üzerinde gücü yoktur." diyerek ölü diriltmeye karşı olduğunu referanslarla ifade eder (Scott, 1989, s. 104). Bazı din bilginleri burada şeytanın devreye girdiğini iddia etse de bu ayetlerde ifade edilmediği için zayıf bir ihtimal olarak kabul edilmiştir (Scot, 1989). Scot (1989), bizzat cadının veya bir işbirlikçisinin Saul'u kandırdığını öne sürmektedir. Bu çok gerçekçi bir yaklaşım değildir çünkü Samuel'in kehanetleri gerçek olmuştur. Tevrat'ın kendisi Endor cadısının yeteneklerini veya nekromansiyi yalanlamaz. Uriel Simon (1997), Talmud literatüründe hahamların "ayetlerin tanıklığını verili olarak kabul ettiklerini ve Medyumların ölülerle gerçek bir bağ kurma yeteneklerini sorgulamadıklarını" da belirtmektedir. Yani İbrani bilginleri genel anlamda Endor cadısının ruh çağırdığını kabul etmektedir.

Nekromansi, sadece Mezopotamya ve Kenan ülkelerinde değil, Mısır topraklarında, Antik Yunan ritüellerinde de yer almaktadır. Antik Yunan kült

[2] https://www.etymonline.com/word/familiar#:~:text=The%20noun%20meaning%20%22demon%2C%20evil,%2C%20intimate%20acquaintance%2C%20companion.%22

geleneklerinde "Nekyia" olarak adlandırılır ve bir ruhun çağırılarak gelecek hakkında bilgi alınması büyüsel ritüelini kapsamaktadır. Bu ritüellerin özellikle, derinliği keşfedilmemiş mağaralarda ve mezarlarda yapıldığı bilinmektedir (Guirand, 1968). Odyssey 11. Kitap'ta nekromansinin bahsi geçmektedir ve kâhin Teiresias'ın ruhu çağrılıp danışılmaktadır. Bu ritüel için bir koç ve koyun kurban edilmiştir (Finley, 2002). Ephyria kenti yakınında bulunan Hades ve Persephone'a adanmış Nekromanteion (etimolojik olarak "ölü kehaneti" demektir) tapınağı ise bir nekromansi kült ritüeli tapınağıdır. Bu tapınakta halüsinojenik gıda ve içecekler olduğu bilinmektedir (st Fleur, 2020). Heliodorus'un Aethiopica eserinde (6.12-15), Chariclea ve akıl hocası Mısırlı İsis Rahibi Calasiris, Mısır'ın Bessa köyünde yaşlı bir kadının "kutsal olmayan" diye tanımlanan nekromansi ritüeline tanık olurlar. Bu ritüel genelde Mısırlı kadınlar tarafından yapıldığı ve dolunay ışığında gerçekleştiği eserde vurgulanmaktadır. Kadın, libasyonu ve adaklarını, büyü malzemelerini (bir insan formunda bebeği) bir çukura koymuştur, bitkiler ve sihirli sözlerle öğlen oğlunun vücudunu büyüleyerek onu ayağa kaldırmayı başarmıştır (John, 2017). Bu anlatıda ilginç olan nokta Mezopotamya ve Kenan büyücülüğündeki çukurun yine bu ritüelde yerini almasıdır. Endor Cadısı ve Mısır nekromansisi arasındaki benzerlik de bu ritüelin aslında yaygın olduğunu göstermektedir (John, 2017).

3.2.4. Yeraltından Çıkan Ruhtan "Elohim" Olarak Bahsedilmesi

Endor cadısı yaptığı nekromansi sonucunda ruhun yerin altından çıktığını söylemektedir ve yeraltından çıkanı bir "ilah" olarak tanımlamaktadır (1. Samuel 28:13). Kenan Paganizminde ve Mezopotamya'da yer altı ritüelleri kapsamında -ölümle alakalı- Tanrıların yer altından çağırıldığı bilinmektedir (Collins, 2015). Bu anlatıda da çıkan kutsal varlık "*Elohim*" olarak tanımlamaktadır. *Elohim*, çoğul anlamda T*anrıları* ifade eden bir kelimedir. Bazı İbrani araştırmacıları burada kastedilenin ölülerin ruhları olduğunu öne sürmektedir (Spronk, 1986). Ayrıca buradaki "Elohim" kelimesinin, sıradan ruhlar değil ataların ruhları olduğu da öne sürülmektedir (Arnold, 2004).

David Kimhi, burada kelimeyi "yüce bir adam" olarak anlamlandırmıştır (Bar, 2011). Bu okumayı, Musa'nın Mısır görevini kabul etmekte tereddüt ettiğinde, Yehova'nın Musa'nın kardeşi Harun'u onunla birlikte göndermeye söz verdiğinde de görürüz. Orada Tanrı, Harun'un halkla konuşacağını söyler ve Harun onun için ağız olacakken, Musa ise Harun için "Elohim" olacaktır demektedir (Mısırdan Çıkış 4:16). Haliyle burada da "Elohim"'in kullanılması, ilahi bir kişiyi temsil ettiğini göstermektedir (Bar, 2011). Yine de medyum, sonrasında tekil olarak bahsetmektedir. Bar (2011)'a göre ise bu noktada, Endor cadısının birden fazla ruh görmüştür ve Saul sebebiyle sadece Samuel'le konuşmak istemiştir.

Hutter (1983)'a göre ise bu ritüel, Hitit etkisinin bir kanıtıdır. Bu düşünceye göre En-dor kentinin, İsrail öncesi sakinleri tarafından Yeraltı Tanrılarını çağırmak için kullanılan eski bir Hitit büyü formülünde geçen "Yükselen Tanrılar" ifadesinin bir uzantısıdır (Hutter, 1983). Ölülerin ruhlarına danışmak için yeraltından çağırmak, Yeraltı Tanrılarına seslenişle ve çağırmalarla benzerdir ve İsrail'de pagan öğretiler yasaktır. Bu Tanrılar yasaklansa da Endor cadısı pagan inancı sürdürmektedir (Hutter, 1983). Bu durumda Endor cadısının ritüelinde kenan Paganizminin, Hitit, Sümer, Babil büyücülüğünün izlerini görmek mümkündür. Bu sav, bazı araştırmacılar tarafından kabul edilmemektedir ve Hititler ile En-dor arasında bir bağlantı olmadığı öne sürülmektedir (Johnston, 2002). Endor bir kenan köyüdür ve Kenanlılar bugün İsrail, Filistin, Lübnan ve Şam'a kadar Suriye topraklarına yayılmış olup, Antik Mısır ve Hitit ile ilişki içinde oldukları bilinmektedir. Kaynaklara göre Hititler ve Mısırlılar dahil olmak üzere birçok devlet bu bölgede egemenlik kurmak istemiştir ve yazılı metinlere göre Kenan ülkesinde tek bir kral değil, birçok kralın var olduğu anlaşılmaktadır (Taşdüvenci, 2020). Bu sebeple bir etkileşim olduğunun öne sürülmesi güçlü bir savdır.

3.2.5. Endor Cadısının Korkusu ve Çığlığı

Anlatıda Endor cadısı daha ilk talepte korkmaktadır. Bu aslında kurumsal dinin mevcut coğrafyada ne kadar baskın olduğunun göstergesidir. Cadının amacı hayatta kalmak ve öldürülmemektedir. Aynı korkuyu ruhu çağırdığında da görürüz. Endor cadısının çığlık attığı ve korktuğu ifade edilmektedir. Bu çığlık ve korku Samuel'in ruhunu gördüğü için değil aslında Saul'un kim olduğunu anladığı içindir. Bunun sebebi de Saul'un cadılığı yasaklaması ve yine Tanrı'nın ayetleri gereği büyü ve falcıların öldürülmesi emridir (Reis, 1997). Burada amacı Saul'un onu cezalandırmamasıdır. Bu oldukça güçlü bir korkudur ve zaten anlatının en başında da bununla ilgili endişesini ifade etmiştir. Endor cadısı tehlike içinde olduğunu anlar ve Kral, emreder bir şekilde (bir Kral olarak) korkmamasını ve işini yapmasını yani ne gördüğünü söylemesini söyler (Reis, 1997). Hirsch'e göre (1911), Endor cadısının, Samuel'i gördüğünde haykırışı, onun alışılmadık bir şekilde -beklediği gibi, yatay bir konumda değil, dik bir şekilde- yükselmesinden kaynaklanmaktadır (Hirsch, 1911). Endor Cadısının korkusu önceki anlatılarla da paralel olarak daha çok öldürülme korkusudur.

Burada ruhu Endor cadısının görmesi ve Saul'ün görmemesi önemli bir ifadedir. Yorumlamalardan biri Saul ile Endor Cadısının ayrı odalarda olmasıdır, bir diğeri ölünün (veya ölülerin) ruhunun duman içinde veya topraktan yükselen bir silüet olarak görüldüğü ve çıkardığı sesleri Endor cadısının çevirdiğidir (Bar, 2011). Nekromansi yeteneği Endor cadısında olduğu için onu görmeye ancak cadının muktedir olduğu da varsayılabilir. Bu anlatıda Kral Saul, oldukça arka planda ve olaylar üzerinde hakimiyetsiz bir konumdadır.

3.2.6. Samuel'in Pelerinli Olması ve "Beni Rahatsız Etme" Cümlesi

Samuel'in ruhu yerden yükseldiğinde, cadı, Samuel'i pelerine sarılı yaşlı bir adam olarak tanımlar. Buradaki pelerin Samuel'in peygamberliğini ve yargılamaya dair statüsünü temsil etmektedir (Bar, 2011). Pelerin, iki alem arasındaki bağlantıyı temsil eden kutsal bir semboldür ve ilahiliği temsil eder. Pelerinli ortaya çıkışı ilahi kimliğini daha da vurgulamaktadır.

Saul, Samuel'in geldiğini anlayınca dizleri üzerine çökmüş ve saygı göstermiştir. Samuel, Saul'u azarlamaktadır. "Neden beni rahatsız ettin ve beni ayağa kaldırdın." cümlesi önemli bir cümledir. Bu cümle, ruhları rahatsız etmemekle ilgili arkaik bir köke sahiptir. Fenike kraliyet mezar yazıtlarında "ölülerin rahatsız edilmemesi" gerektiği vurgulanmaktadır ve bu hem günah hem de ceza gerektirmektedir; haliyle Saul sadece Tanrı'yı dinlememek konusunda değil aynı zamanda Samuel'in ruhunu rahatsız etmekten dolayı da bir daha günaha girmektedir (Bar, 2011). Örnek olarak Saydalı Tahnit'in mezarındaki yazıtta şöyle yazmaktadır: "Açma, açma ve beni rahatsız etme, çünkü böyle bir şey Astarte'ye mekruh olur! Ama eğer ki açarsan onu ve eğer ki beni rahatsız edersen, Güneşin altındaki yaşayanlar arasında ya da gölgelerle birlikte dinlenme yerinde (sizin) hiç tohumunuz olmasın!" (Pritchard, 2011). Benzer bir tanım, Sidon yakınlarında bulunan Eşmun'azar'ın büyük lahitinde bulunur. "Kim olursan ol, yönetici ve (sıradan) adam, bu dinlenme yerini sakın açmayasın ve içine hiçbir şey konmamış buranın içinde hiçbir şey aramayasın! Yattığım tabutu almayasın ve beni bu dinlenme yerinden başka bir dinlenme yerine götürmeyesin!" (Pritchard, 2011). Ayrıca mezarı açan veya tabutu çalmak isteyen herhangi bir hükümdara veya adama karşı da bir lanet yer almaktadır: "Gölgelerle birlikte istirahatgahı olmasın, bir mezara gömülemesin ve yerine geçecek bir oğlu ve tohumu olmasın." (Pritchard, 2011). Heliodorus'un Aethiopica eserinde de ölünün rahatsız edildiği ifade edilmektedir (John, 2017). Bu örneklerde olduğu üzere burada da arkaik bir inancın uzantısı olarak Samuel'in rahatsız edildiğini görüyoruz. İronik olan ise ertesi gün Saul ve oğullarının da öldürülecek ve ölüler diyarına gidecek olmalarıdır.

3.2.7. Endor Cadısının Saul'e Kutsal Yemek Hazırlaması

Saul'un yolculuk boyunca aç olduğu bilinmektedir. Bunun ritüelin bir parçası olduğu düşünüldüğü gibi endişesinden dolayı yemek yemediği olarak da yorumlanmaktadır (Reis, 1997).

Tevrat'ta kadının az yağlı bir buzağısı olduğu söylenmektedir (*egel-marbek babayıt)*, bu kadının maddi olarak iyi durumda olmadığı olarak yorumlanmıştır. Buzağıyı Saul'a yedirmek için kurban eder (*vateezbacheh*). Kitabı Mukaddes'te bir kadının, kendi hayvanını kurban etmesi çok nadir görülen bir durumdur ve haliyle bu klasik Ortodoks Yahudi geleneğiyle çelişmektedir. Ardından mayasız ekmek pişirmektedir ve mayasız ekmek sadece Fısıh bayramı için değil aynı zamanda (Leviler 2:4) tapınak rahipleri için de adak olarak ritüel öneme sahiptir. Haliyle hem kurban ettiği hayvan hem mayasız ekmek bir ritüel yemeğidir. Bu yemek hem ruhlara bir adak (atalarına) (Reis, 1997), hem de Saul'a bir şölen olarak yaşamasına ikna etmek için yapılmış gözükmektedir (Reis, 1997; Siegel, 2011). Haliyle bu bir İbrani geleneği olarak akrabalık benzeri bir bağ kurmak anlamına gelmektedir (Siegel, 2011).

Bu anlatıda Endor cadısı oldukça sempatik ve şefkatli bir karakter olarak verilmiştir (Zucker, 2020). Endor cadısı burada bir rahibe gibi kendisine verilen görevi yerine getirir, temkinlidir. Bir düşman veya dost belirlemeden duruma el koyarak, isteği yerine getirir gözükmektedir. Bu açıdan bazı araştırmacılar için olumlu bir imgedir (Jobling, 1998).

Hem iyilikseverliğinde hem de temkinli hareketlerinde Endor cadısının ölmemek için çaba gösterdiği anlamı çıkmaktadır. Kurumsal dinin baskısı altında, inancını yaşayamamakta ve baskı altında korkmaktadır. Yine de kurumsal din ile başa çıkma yöntemini uyumlu olmak ve yardımseverlik olarak göstermektedir. Jezebel ise Endor cadısının tam tersine, kurumsallaşmakta olan inanca karşı çıkarak, pagan inancını geri getirmeye çabalamıştır.

4. İsrail'in Cadı Kraliçesi Jezebel ve İlyas

Kitab-ı Mukaddes'e göre Jezebel, Tamar, Endor Cadısı, Deliah gibi kadınlar iffetsiz, erkeği kandıran, sinsi ve devletine sırtını dönen kadınlardır. Jezebel, Tevrat'ta Krallar 1 ve Krallar 2 bölümünde geçer. Yaklaşık olarak M.Ö. 9. yüzyılda yaşamış olduğu düşünülmektedir (Rasimus, 2017). Sidonia kralı Ethbaal (İthobaal)'ın kızıdır. İsraillerin 7. Kralı olan Ahab (Ahav)'ın eşidir. Kitab-ı Mukaddes'e göre çok kötü yürekli, günahkâr bir kadındır. 2. Krallar 9: 22'de bir cadı olarak nitelendirilir.

İsrail kralı Ahab'ın eşi yani bir kraliçe olmasına rağmen pagandır ve pagan Tanrısı Baal'in hizmetindedir. İsrail'i Baal'e tapmaya ikna eder. Bunun için Kitab-ı Mukaddes'e göre işkenceler yapar, zulmeder ve Samiriye'de Baal için tapınak ve Aşerah heykeli inşa ettirir. Kral Ahab ise bunlara göz yumar ve Tevrat'a göre Kral Ahab'ın Paganizmin yayılmasına göz yumması çok büyük bir hatadır keza İsrailin Rabbi Ahab'a kızmıştır (1. Krallar 16:33-34).

Mevcut dinsel krallığın karşısına Jezebel bir alternatif din koymaktadır ve bundan sonraki anlatılar Rab ile Jezebel arasında yoğun bir din mücadelesi içermektedir. İlyas, Baal rahiplerini (peygamberlerini) bir sınava tabi tutmak istediğini söyler. Bir odun konulur ve üzerine boğa yerleştirilir. İlyas peygamberin sınavına göre Baal rahiplerinin duaları tutarsa ve odun yanarsa, onların Tanrısı gerçektir. Eğer İlyas peygamberin duası gerçek olur da odun yanarsa Rab gerçektir. Baal rahipleri dualar ederler ama odun yanmaz, İlyas peygamber dua ettiğinde ise bir ateş iner ve odun yanar. Böylelikle halk İlyas peygambere inanır. İlyas peygamber, halka Baal rahiplerini yakalattırıp, öldürtür (1. Krallar 18:20-26). Kral Ahab, Jezebel'e İlyas peygamberin Baal rahiplerini (peygamberlerini) nasıl öldürdüğünü anlatır ve buna kızan Jezebel "Yarın bu saate kadar senin peygamberlere yaptığını ben de sana yapmazsam, ilahlar bana aynısını, hatta daha kötüsünü yapsın" diye İlyas peygambere haber gönderir (1. Krallar: 19: 2). Öldürülmekten korkan İlyas, Beer-Şeva kentine kaçar ve saklanır.

Bütün bunlar gerçekleşirken, Kral Ahab, Yizreelli Navot'un bağına göz diker ve Jezebel ile birlikte Navot'u dine küfürden öldürtürler ve bağına el koyarlar. Taşlanarak öldürülen Navot'un ölü bedenini köpekler yalar ve Rab, İlyas'a vahiy yoluyla Jezebel'e çok kızgın olduğunu söyleyerek "Navot'un kanını köpekler nerede yaladıysa, senin (Jezebel'in) kanını da orada yalayacak." Der ve ardından Jezebel'in soyundan gelen herkesi yok edeceğini ifade eder, Jezebel'in kaderi köpekler tarafından cesedinin yenmesi olacaktır. Rab, kırda ölen soyunu ise yırtıcı kuşlar yiyecek der (1. Krallar 21:1-24).

Bir savaş sırasında düşmanın ortaya attığı ok, yanlışlıkla Kral Ahab'a doğru ilerler ve yine bir bahtsızlık olarak zırhın birleştiği korunaksız bölgeye saplanır. Ahab, güneş batana kadar kan kaybından ölür ve kanlarını da köpekler yalar. Haliyle Rab, öncelikle Ahab'ı cezalandırmıştır. Ama Rabb'in kızgınlığı geçmemiştir, asıl peşinde olduğu Jezebel'dir. Ahab'ın oğlu Yoham tahta çıkar. Diğer Krallıklarla evlilik yoluyla akrabalık başlar ve onlarda Jezebel ile Ahab'ın yolundan gider. Peygamber İlyas, intikam peşindedir. Peygamberler topluluğundan birini çağırır ve ona yağ kabını almasını ve Nimşi Oğlu, Yehoşafat oğlu Yehu' yu (Jehu) bulmasını söyler. Yehu'yu bulan uşak başından aşağı yağı döker ve ona: "Seni halkım İsrail'in kralı olarak meshettim" der. "Efendin Ahab'ın ailesini öldüreceksin, bütün soyu ortadan kalkacak, kullarımın dökülen kanlarının öcünü Jezebel'den alacaksın" der. Artık görev verilmiştir (2. Krallar 9:6-10)**.**

Ahab'ın oğlu Yoham savaş sırasında yaralanmış ve iyileşmek için krallıktadır. Yehu yola orduyla çıkar ve şehre geldiğinde Yoham geleni fark eder. Ona 2 kere ulak gönderip barış için gelip gelmediğini sorar. Ama iki ulaktan da cevap alamayınca Yoham atlı arabalarıyla Yehu'nun yanına gider ve neden ordularla geldiğini doğrudan sorar. Yehu, "Annen Jezebel'in yaptığı bunca zina (putperestlik) ve büyücülük sürüp giderken barıştan söz edilir mi?" diye yanıtlar (2. Krallar 9:22-26). Burada Kitab-ı Mukaddes, Jezebel'i "fahişe" olarak nitelendirir ve "zina" imasında bulunur, bu sembolik bir anlatıdır. Buradaki anlam, Yahveh'in gelini, sadık kulu olmaktansa, Rabb'i başka Tanrılarla aldatması ve dinsel anlamda yanlış yola girmesidir (Rasimus, 2017). Bu yüzden İbranice "fahişe" kelimesi "putperest" olarak çevrilmiştir. Görüldüğü üzere aslında peşinde olduğu Jezebel'dir. Yoham'ı öldürür ve önüne çıkarken kendisinin yanında olup olmadığını insanlara sorar ve Jezebel ile Ahab'ın yanında olan herkesi katleder.

En nihayetinde Jezebel'in yaşadığı şehre gelir. Jezebel onu fark ettiği anda gözlerine sürme çekip, saçlarını tarayarak ve bir kraliyet peruğu takarak pencereden dışarıya bakar (2. Krallar 9:22-26). Burada bazı yorumlar onun ahlaksız bir kadın olarak Yehu'yu baştan çıkarmak istediği yönündedir ama apaçık bir şekilde "kraliyet peruğunu" takmasından dolayı, aslında Jezebel öleceğini anlamaktadır ve bir kraliçe gibi ölmek için öyle pencereye çıkmaktadır (Rasimus, 2017). Jezebel'in ne kadar gururlu olduğu bu anlatıdan anlaşılmaktadır. Yehu, görevlilere yanında olup olmadıklarını sorduktan sonra görevlilere Jezebel'i aşağıya atma emri verir. Ölümden korkan görevliler Jezebel'i kuleden aşağı atarlar. Ardından Yehu, Jezebel'in bedenini atlarla çiğner. Saraya girer, yer, içer ve sonra "O lanet olası kadını alıp gömün, ne de olsa bir Kral kızıdır" diye emir verir. Ama Jezebel'in sadece başı, ayakları ve elleri kalmış, geri kalanlar köpekler tarafından yenmiştir. Yehu, bunu Rabb'in sözünün yerine geldiği olarak yorumlar (2. Krallar 9:32-37).

4.1. Jezebel'in Sembolize Ettiği

Jezebel'in kelime kökeninin "ʾēyze baʾal" (אֵיזֵ֖ה בַּ֥עַל) olduğu düşünülmektedir. Bu "Baal Nerede?" anlamına gelmektedir. Yıl döngüsü kapsamında Baal, yeraltına inmektedir ve bu yeraltına inişi yas ritüeli olarak kutlanmaktadır. İsmin bu ritüele gönderme yaptığı varsayılmaktadır (Metzger ve Coogan, 2004). Buna ek teori olarak Corpus Inscriptionum Semiticarum tarafından öne sürülen feminen bir Pön ismi olmasıdır. İsraillilerin sık sık yabancı Tanrıların

adlarını kullanarak kişisel adlarını değiştirdikleri bilinmektedir. İsim "𐤉𐤆𐤁𐤋" "b'l'zbl," kökünden geliyor gibi gözükmektedir.[3]

Tüm bu anlatıda görüldüğü üzere Rab, intikamını almıştır. İsrail halkını yoldan çıkaran karşıt dini alt etmiştir. Geoffrey Bromiley, Jezebel anlatısı için "İsrailli peygamberler ve sadıklar tarafından nefret edilen Kenan kült ve politik uygulamalarının enkarnasyonu, ona dokuzuncu yüzyılda bir Surlu prensesinin varlığının çok ötesinde bir edebi yaşam verdi." demiştir (Bromiley, 1979). Hristiyan geleneğinde ise Jezebel, Tanrı'nın rakibi gibi gözüken bir heretik ve putperest olarak nitelendirilmiştir ve manipülasyon ve ayartma yoluyla Tanrı'nın azizlerini hem cinsel hem de inançsal yoldan çıkaran bir figür olarak anılmıştır (Vahiy 2:20-23). Tüm bu olaylar ışığında Jezebel günahkâr kadınların en günahkârı olarak tanımlanır ve günahkâr kadınlar "Jezebel" olarak adlandırılır. Jezebel'in hikayesi daha sonrasında çok şık giyinen ve makyaj yapan kadınları suçlamak için kullanılmıştır ve fahişeler ya da çok süslü olan kadınlar Jezebel olarak nitelendirilmiştir (Carbado, Gulati ve Ramachandran, 2006; Rasimus, 2017). Ayrıca Jezebel sahte peygamberliği sembolize eder olmuştur (Cook, 1911).

Jezebel ile ilgili çok nadir de olsa olumlu yorumlar vardır. Bunlardan biri Mezmurlar 45'deki düğün için söylenen ilahinin Jezebel ile Ahab'ın evliliği için olduğu yönündedir ama bu yorum için geçerli bir kanıt yoktur (Snyder, 2012). İbrani yorum geleneğinde ise Jezebel'in kafasının, elleri ve bacaklarının atlar tarafından ezilmemesi ve köpekler tarafından yenmemesi olumlu bir anlam içerdiği sorusunu ortaya koymuştur. Jezebel için edilen hakaretler, etrafa saçılan kanıyla ilgili anlatılar ve Rabb'in vahşice öldürülmesiyle ilgili ettiği yeminler bir kenara bırakılırsa, bu iyimser yorumlama çabası, bu vücut parçalarının zarar görmeden bırakılmasının sebebini bu parçaların iyilik için kullanıldığı şeklinde açıklamaktadır (Snyder, 2012).

5. Endor Cadısı ve Jezebel Anlatılarının Sonraki Çağlara ve Günümüze Etkisi

Endor cadısı anlatısı, demonolojik literatürde, cadıların varlığını göstermek ve büyücülük ve falcılık uygulamalarını mahkûm etmek için kullanılmıştır (Zika,2017). Endor cadısı ve Jezebel'in varlığının kanıtı yani cadıların varlığının kanıtı ise Engizisyon mahkemesi için cadıların yakılması anlamına gelmektedir. Cadı mahkemelerinden sonra Endor cadısı ile ilgili resimler ve imgeler daha korkutucu, daha satanik ve şeytan imgeleri içeren bir hal almıştır. 1486 - Heinrich Kramer'ın kaleme aldığı "Cadıların Çekici", kadınları aşağılayan ve kadınları potansiyel günahkâr ilan eden, cadıların nasıl tespit edilip, idam edileceğini yazan bir eserdir. Bu eserin yayılmasından sonra cadı avları başlamıştır ve cadı avları ve mahkemelerinden sonra cadılık kilise karşıtı ve şeytani bir imgeye bürünmüştür.

On altıncı yüzyılda Endor Cadısı'nın İncil'deki hikayesi ve onun Kral Saul adına peygamber Samuel'i çağırması, demonolojik ve aynı zamanda politik söylemdeki kilit metinlerden biri haline gelmiştir (Zika, 2017). Konunun 1526'da Hollandalı sanatçı Cornelis van Oostsanen tarafından yapılan ilk panel resmi 16. yüzyılın başlarında hem yeni söylem hem de yeni büyücülük ikonografisi tarafından konuya nasıl yeni bir anlam kazandırıldığını açıkça göstermektedir. Tablo, çevredeki sahnelerde hikâyeyi çok dikkatli bir şekilde tasvir etse de merkezi görüntü Endor cadısının ruh çağırma büyüsünü ön plana çıkarmaktadır ve aynı zamanda onu bir cadı olarak tanımlamaktadır (Zika, 2017). Bu betimlemelerin pekiştirdiği cadılık, büyüye ve mistik alanlara karşı korkuyu arttırmış ve sekülerleşme sürecini hızlandırmıştır.

Endor cadısının uysallığı onun karanlık sanatına karşı gizeme dönüşmüşken, Jezebel'in isyankâr duruşu ise Jezebel'i "lanetli kadınların" temsili yapmıştır. Jezebel anlatının ötesine geçerek bir stereotip olmuş ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki kolonizasyon ve kölelik dönemlerinde cinsel saldırı ve cinsel kölelik için bir gerekçe olarak kullanılmıştır (Donovan ve Williams, 2002) ve ırkçılığı mazur gösterecek dini altyapıyı sağlamıştır (Buchanan ve Ormerod, 2002). Kölelik

[3] Corpus Inscriptionum Semiticarum I. 1926. p. 209.
https://archive.org/details/CorpusInscriptionumSemiticarumI1/page/n227/mode/2up

dönemlerinde siyahi kadınlara "Kara Jezebeller" denmiştir (Pilgrim, 2011). Günümüzde hala Jezebel, kötü kadınlar için kullanılmakta ve hatta şiddeti veya cinayeti mazur göstermek için kullanılmaktadır. Nairobi'de karısını öldürüp ve sonra intihar ederek çocuklarını tek başlarına bırakan bir adam mektubunda şöyle yazmıştır: "Sahte bir kadınla evli olduğumu bilmiyordum. Bir Jezebel ile evlendim ve niyeti sadece benden her şeyi çalmaktı. Beni tehdit ediyor, hakaret ediyor, benden nefret ediyor… Kavga bitti"[4] Nairobi'de otobüs durağında mini etek giyen bir kadın, elbiseleri parçalanarak "Jezebel" sloganları eşliğinde linç edilmiştir.[5] Jezebel, Merriam-Webster sözlüğünde ikinci anlam olarak şöyle tanımlanmıştır: "Küstah, utanmaz veya ahlaki açıdan kısıtlandırılmamış bir kadın."[6]

Sonuç

Vahiy 22:15 ayetlerinde "Köpekler, büyücüler, fuhuş yapanlar, adam öldürenler, putperestler, yalanı sevip hile yapanların hepsi dışarıda kalacaklar." denmektedir. Görüldüğü üzere cadılık, büyü ve Paganizm, insan öldürmek ve diğer ağır günahlarla eşit derecede görülmüştür. Büyüye ve öteki inançlara karşı kurumsal dinin keskin yasaları ve ağır cezaları mevcuttur. İsrail'in Cadı Kraliçesi Jezebel, kötü kadının, sahte peygamberliğin yani Paganizmin kötücül temsili olmuşken, Endor cadısı, cadılığın kanıtı olarak gösterilmiş ve Tanrı'nın öfkesi-emirleri temel alınarak Orta çağdan günümüze kadar cadı yakılmalarına zemin hazırlamıştır.

Endor Cadısı ve Jezebel örnekleri üzerinden cadılığın, büyünün, ruh çağırmanın yasak olmasının bir diğer sebebi Tanrı'ya karşıt bir güç konmuş olmasıdır ve bu kurumsal din için günahkâr, heretik olmak anlamına gelmektedir. Mısır'dan Çıkış ayetlerinde (22:17) "Cadıyı (büyücü kadını) yaşatmayacaksın" olarak geçer ve Levililer 21: 27'de büyü yapan erkek veya kadının öldürülmesi emredilmiştir.[7] Büyü yapan kentler lanetlenmiştir ve Kitab-ı Mukaddes'te Tanrı büyüye savaş açtığını söylemektedir. Babil'i bir kadın olarak tanımlayan Kitab-ı Mukaddes'te Yeşaya 47: 8- 13 ayetlerinde Tanrı hem kente hem de büyülerine meydan okumaktadır: "Ne var ki, felakete uğrayacaksın. Onu durduracak büyü yok elinde, Başına gelecek belayı önleyemeyeceksin. Üzerine ansızın hiç beklemediğin bir yıkım gelecek." Yine Mika 5: 10-15'de Tanrı doğrudan büyüyü yok edeceğini ifade etmektedir:

> "10- 11. Ülkenizdeki kentleri yıkacak, bütün kalelerinizi yerle bir edeceğim. 12. Büyü yapma gücünüzü kıracağım, aranızda falcı kalmayacak. 13. Putlarınızı, dikili taşlarınızı kaldırıp atacağım. Ellerinizle yaptığınız putlara artık tapmayacaksınız. 14. Aşera putlarınızı söküp atacağım, yerle bir edeceğim kentlerinizi. 15. Söz dinlemeyen ulusları öfke ve gazapla cezalandıracağım." (Mika 5: 10-15).

Tüm bu ayetlerin gösterdiği üzere, büyü, falcılık Tanrı'ya karşı bir savaş gibi algılanmıştır. Mutlak güç ve otoriter ataerkil denebilecek tek bir tanrısal figürde toplanmıştır ve onun dışında bireyin muktedir olabileceği doğaüstü yetenekler mutlak otoriteye bir saldırı veya karşıt duruş gibi algılanmıştır. Haliyle Tevrat'ta, Tanrı, doğrudan büyü gücünü yok edeceğim diyerek veya cadıyı (erkek ya da kadın) bir şekilde yaşatmamak gerektiğini vurgulayarak bu konuda baskın bir inanç ortaya koymaktadır. Bu kurumsal ve otoriter bir dinin temeli gibi gözükmektedir. Keza Endor cadısının hikayesi, neden Tanrı'nın ve dini yasalarının öteki inanç diyebileceğimiz, kehanet, cadılık gibi okült konuları yasakladığı konusunda fikir

[4] https://www.standardmedia.co.ke/entertainment/news/article/2001327458/muranga-man-kills-jezebel-wife-leaves-children-suicide-letter

[5] https://www.birgun.net/haber/jezabel-79623

[6] https://www.merriam-webster.com/dictionary/Jezebel

[7] Orta çağ avrupasında, erkek cadılar da öldürülmüş ve ayrıca varlıkları resmedilmiş, betimlenmiştir (Schulte, 2009). Birçok gelenekte cadılar hem kadın hem erkek olmaktadır. Bu yüzden Kitab-ı Mukaddes erkek cadıların da öldürülmesini emreder. Heinrich Kramer'in kadın düşmanı olan Malleus Maleficarum eserinden sonra cinsiyetçi bir biçimde cadılık kadınlıkla özdeşleşmiştir.

verebilmektedir. Saul, ayetlerden anlaşılacağı üzere ruh çağırmayı, kahinliği ve cadılığı yasakladığı halde Tanrı ile iletişim kuramadığında bu alternatif yola ihtiyaç duymaktadır. Ne rüyalarla ne ilhamlarla ne de Urim adı verilen yöntemle Tanrı onunla konuşmayınca, kurumsal ve otoriter dinin paralelinde -ve görüleceği üzere aslında eşit doğaüstü güce sahip- öteki inanca danışmıştır. Böylece Endor cadısı ona istediği bilgiyi ve bağlantıyı Samuel'in ruhunu çağırarak vermiştir. Burada ilginç olan Endor cadısının Tanrı'nın kutsal bir peygamberi olan Samuel'i ölüler diyarından çağırabilmesidir yani Tanrı'nın yasalarına karşı gelebilecek bir gücü olduğu görülmektedir. Pekâlâ Endor cadısının yöntemiyle bir bağlantı kurabilmiştir ama yine de Tanrı'nın yasaları Tanrı ve peygamberlerinin bilginin münhasır aktarıcıları olması gerektiğinde ısrar etmektedir (Zucker, 2020). Haliyle burada bir öte alemle bağlantı kurma savaşını açık ve net bir şekilde görmek mümkündür. Eğer cadı/büyücü olan kadınlar ve erkekler bu tarz bir güce sahipse, insanlar neden bir peygamberin dediğini doğru kabul etmek zorunda kalsınlar?

Tevrat'ta Yasa'nın Tekrarı 18:9-14 ayetlerinde ele geçirilen veya girilen ulusların cadıları, kahinleri, falcıları olduğunu ve Tanrı'nın bunlardan iğrendiği, bunların yasaklı olduğu ifade edilmektedir. Haliyle büyücü ve falcılara kulak vermek demek, otoritenin sarsılması ve gücün bireye inerek, bireysel bir inancın ortaya çıkması anlamına gelebilir. Bu noktada Kitabı Mukaddes onlara inanılmaması konusunda ısrarcıdır. Reginald Scot, "The Discoverie of Witchcraft" eserini 1584'te yazmıştır ve kendini "Lord'un hizmetine adamış" olarak tanımlamaktadır. Bu eserde cadılığın bir şarlatanlık olduğunu özellikle vurgular ve cadılık pratiklerini, onları yalanlamak için derler. Suçlanan kişilerin cadı değil, mantıksız veya dolandırıcı olduğunu düşünmekte ve sahne sanatlarıyla insanları tarih boyunca kandırdıklarını öne sürmektedir. Scot'un bu tepkisi ve sorgulaması, Tanrı'ya eşit bir cadılık-büyü gücünün var olamayacağı yönündedir. "The Discoverie of Witchcraft" eserinde şöyle ifade etmektedir: "Ve şeytanı çağırmak cadıların elindeyse, yine de bu tür mucizeler yaratmak cadının elinde değildir: Çünkü Tanrı gücünü ve ihtişamını hiçbir yaratığa vermeyecektir". (Scot, 1989, s. 106). Bu metinden de anlaşılacağı üzere cadıların varlığı, Tanrı'ya karşı bir alternatif gücün varlığı anlamı taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Albright, W.F. (2001). Yahweh and the gods of Canaan: a historical analysis of two contrasting faiths. Eisenbrauns. 141-143.

Arnold B. E. (1969). Mikra Ki-Pheschuto. 169.

Arnold, B. T. (2004). Necromancy and Cleromancy in 1 and 2 Samuel. The Catholic Biblical Quarterly, 66(2), 199-213.

Aune, D. E. (1959). Medium. Geoffrey W. (ed.). The International Standard Bible Encyclopedia. 307.

Bar, S. (2011). Saul and the witch of En-Dor". Jewish Bible Quarterly, 39(2), 99-99.

Bromiley, G., W. (1979). The International Standard Bible Encyclopedia. Wm. B. Eerdmans Publishing. ISBN 978-0-8028-3782-0

Buchanan, N. T., & Ormerod, A. J . (2002). Racialized sexual harassment in the lives of African American women. Women & Therapy, 25(3-4), 107-124.

Carbado, D. W., & Gulati, M., & Ramachandran, G. (2006). Makeup and women at work. Harvard Civil Rights-Civil Liberties Law Review (CR-CL), 06-01

Collins, B. J. (2015). Necromancy, fertility and the dark earth: The use of ritual pits in Hittite cult. In Magic and ritual in the ancient world. (pp. 224-241). Brill.

Cook, S., A. (1911). Jezebel.Chisholm, Hugh (ed.). Encyclopædia Britannica. Vol. 15 (11th ed.). (pp. 411). Cambridge University Press.

Cross, F. M. (1973). Canaanite Myth and Hebrew Epic. Harvard University Press. ISBN 978-0-674-09176-4. LCCN 72076564. OCLC 185400934.

Donovan, R., & Williams, M. (2002). Living at the intersection: The effects of racism and sexism on Black rape survivors. Women & Therapy, 25(3-4), 95-105.

Easton, M. G. (2012). The Ultimate Bible Dictionary (Annotated Edition). Jazzybee Verlag.

Evans, P. (2018). *1-2 Samuel*. Zondervan Academic

Finley, M. I. (2002). The world of Odysseus. New York Review of Books.
Grof, S. (2007). Interview with Stan Grof. (pp. 37). The Brazilian magazine, Nova Consciencia. Erişim Adresi: https://www.stangrof.com/images/joomgallery/interviews/PDF/Interview_-NovaConsciencia_Brazil.pdf
Guirand, F. (1968). New Larousse encyclopedia of mythology
Harbottle, R. (2005). Kutsal Kitap Yerler Sözlüğü. Yaşam Kilisesi.
Hirsch, E. G. (1911). Endor, the witch of. Jewish Encyclopedia
Hoffner, H., A. (1967). Second Millenium Antecedents to the Hebrew ʾÔḇ. Journal of Biblical Literature. Society of Biblical Literature. 86 (4): 385–401. JSTOR 3262793. https://doi.org/10.2307/3262793
Hutter, M. (1983). Religions geschichtliche Erwägungen zu élohim in 1 Sam 28, 13. Biblische Notizen. Beiträge zur Exegetischen Diskussion Bamberg, (21), 32-36.
James, M. R. (1917). The Biblical Antiquities of Philo. Society for promoting Christian knowledge.
Jobling, D. (1998). Samuel. Berit Olam. 186,189.
Johnston, P. (2002). Shades of Sheol: death and afterlife in the Old Testament. InterVarsity Press.
John, H. (2017). Egyptian necromancy in Heliodorus Aethiopica (6.12–15) and the Witch of Endor narrative (1 Sam 28). In Prophets and Profits. (pp. 130-143). Routledge.
Josephus, F. (2006). Jewish antiquities. Wordsworth Editions
Jung, C. G. (2013). The undiscovered self. Routledge.
Kadari, T. (1999). Necromancer of Endor: Midrash and Aggadah. Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women. Jewish Women's Archive.
Kapcár, A. (2015). The origins of necromancy or how we learned to speak to the dead. Department of Archaeology and Museology. 13 (2), 30–58
Kaufinann, Y. (1966). On the Story of the Medium, in Mi-kivshonah shel ha-yetzirah ha-mikra'it:kovetz ma'amarim (p. 210)
Kitab-ı Mukaddes. (2022). Bursa Protestan Kilisesi. https://kutsalkitap.info.tr/
Metzger, B. M., & Coogan, M. D. (Eds.). (2004). The Oxford Guide to People & Places of the Bible. Oxford University Press.
Miller, R. (2017). The Witch at the Navel of the World. Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft, 129(1), 98-102.
Pilgrim, D. (2011). Jezebel Stereotype. Jim Crow Museum. Ferris State University.
Pritchard, J. B., & Fleming, D. E. (Eds.). (2011). The ancient Near East: an anthology of texts and pictures. Princeton University Press.
Rasimus, T. (2017). Jezebel in Jewish and Christian Tradition. In Women and Knowledge in Early Christianity (pp. 108-132). Brill.
Reis, P. T. (1997). Eating the Blood: Saul and the Witch of Endor. Journal for the Study of the Old Testament, 22(73), 3-23.
Schulte, R. (2009). Man as Witch: Male Witches in Central Europe. Springer.
Scot, R. (1989). The discoverie of witchcraft. Courier Corporation.
Sevinç, F. (2008). Hititlerde Yeraltı Dünyası. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 9(1), 231-247.
Siegel, B. (2011). The Necromancer's Inheritance: The Ba'alat Ov of Endor in 1 Samuel 28. Women in the Book Of Samuel.
Simon, U. (1997). Reading prophetic narratives. (Lenn J. Schramm, trans.) Indiana University. 287, n. 7.
Snyder, J. B. (2012). Jezebel and her Interpreters. Women's Bible Commentary: Twentieth–Anniversary Edition. 180-183.
Spronk, K. (1986). Beatific afterlife in ancient Israel and in the ancient Near East. (p. 161). Butzon & Bercker.
St Fleur, L. (2020). Landscape and Lore: River Acheron and the Oracle of the Dead.
Taşdüvenci, B. (2020). MÖ II. Binyılda Suriye-Kenan Bölgesinin siyasi tarihi (Yüksek Lisans Tezi). Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kafkas Üniversitesi
Weber, M. (1993). The Sociology of Religion. Beacon Press.
William, J. (1902). Lecture II: Circumscription of the Topic. The Varieties of Religious Experience. (pp. 30–31). Arc Manor LLC.
Zika, C. (2017). The Witch of Endor Before the Witch Trials. In Contesting Orthodoxy in Medieval and Early Modern Europe. (pp. 167-191). Palgrave Macmillan.
Zucker, D. J. (2020). The medium of Endor and Saul: ancient and contemporary views. The Jewish bible quarterly, 48(4), 235-244.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

DESCARTES'IN MİMARLIK METAFORLARIYLA AÇILAN KANALLAR

Canals Etched with Descartes' Metaphors on Architecture

Barışcan DEMİR[•]

ÖZET

Allos (öteki) ile *agoreuo*'yu (konuşmayı) buluşturan *allegoria* (alegori) kavramını "öteki konuşma" olarak değerlendirebiliriz. Konuşmada öteki olan, yani *allos*, toplu halde söylenenin, yani *agoreuo*'nun dışında olduğu için ötekidir. Bu anlamda "öteki" olan, ilk bakışta dışarıda bırakılmış olanı imliyor gibi görünse de, aslında her alegorik bütün, okurun metnin gövdesinden dışarı çıkıp tekrar içeri girmesine, yani aynı metne bir de ötekinin konuşmasıyla bakabilmesine izin veren bir biçim olarak da değerlendirilebilir. Dolayısıyla bir alegori bütünü sayılan her metaforik gösterge dizisini, yazar tarafından metne yerleştirilmiş olan bilinçdışı bir oluk, metnin dışarısıyla içerisini birbirine bağlayan sembolik bir kanal olarak da değerlendirebiliriz. Her metaforun böyle bir alan açtığı söylenebilecek olsa da, özellikle mimarlık metaforları, söz konusu alegorik geçitleri metinlerin katı duvarları arasındaki kapılar ya da pencereler olarak yorumlamamızı kolaylaştıracak biçimleri de karşımıza çıkarmaktadır. Bu yazıda da, Descartes'ın *Yöntem Üzeine Konuşma*'sına, filozofun kendisi tarafından metne yerleştirilmiş olan bu pencere ve kapılarından sızmayı deneyeceğiz. Bu amaç doğrultusunda ilkin, filozofa bir mimara yaklaşır gibi yaklaşabilmek adına, her şeyden önce Descartes'ı çoklu mekânların üreticisi olarak yeniden keşfedeceğiz. Dolayısıyla Descartes'ın düşüncesinde kurulan "içeri"yi, ardından da bizi "içeri"den "dışarı"ya bağlayacak kanalları ve son olarak da yine bizzat filozofun inşa ettiği "dışarı"yı keşfedeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Descartes, mimari, metafor, mekân, içeri, dışarı.

ABSTRACT

We can interpret the concept of *allegoria* (allegory), which brings together *allos* (other) and *agoreuo* (speech), as "other speech". The other in the speech that is *allos*, is the "other" because it falls outside what is said collectively, in other words; *agoreuo*. In this sense, the other might seem as the signifier of what is left outside, but we can also see that every allegory as a whole lets the reader gain multiple perspectives on the script; inside and outside through the words of the "other". And for this reason, every metaphorical sign that constitudes as an allegory can be considered as an unconscious gutter etched in the script by the author, as a symbolic canal that connects the outside and the inside. Though we can say that every metaphor is able to provide such connection, metaphors on architecture especially can help us interpret said allegorical gutters as windows and doors between the concrete walls of the text. In this essay, we will try to penetrate Descartes' *Discourse on Method* through these windows and doors of architectural metaphors carved into script by the philosopher himself. In accordance with this purpose, first we will re-discover Descartes as the constructer of multiple spaces, in order to see him as an architect. We will explore the "inside" established in Descartes' thought, then we will find the gutters that will connect us from said "inside" to the "outside", and eventually the "outside" constructed by the philosopher himself.

Keywords: Descartes, architectural, metaphor, space, inside, outside.

[•] Araştırma Görevlisi, Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümü, bariscandemir@gmail.com, ORCID Numarası: 0000-0003-3281-4917.

Demir, B. (2023). "Descartes'ın Mimarlık Metaforlarıyla AçıIan Kanallar", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 188-194.

Giriş

Alexander Koyré, René Descartes'ın kitabına baktığımızda bize düşünsel yaşamöyküsünü anlatan büyük bir filozof görmeye o kadar alışmışız ki, artık *Yöntem Üzerine Konuşma*'nın ne kadar alışılmadık ve ne kadar şaşırtıcı olduğunu görmüyoruz diyordu (2020, s. 159). Sanki artık sırf *Konuşma*'ya değil de yazarın kendisine de yani Descartes adına da bu kadar alışmış gibiyiz. Bu büyük ismin düşünce tarihindeki yerini yok saymasak da, artık sanki onu kendi büyüklüğünde sabitlemiş, bu büyüklük ve büyüklüğün düşünce tarihinde tuttuğu yer dışında bu adın bir etkisi yokmuş gibi yapmaya meyilliyiz. Bir kuleden bahseder gibi "Descartes" deyiveriyoruz hemen ve kalıplaşmış çağrışımlarıyla birlikte bu adı övgüyle ansak da övgülerin sabitlendiği bu kuleyi kendi yüksekliği dışında, gizli bölmeleri olan bir yapı olarak göremiyoruz. G. W. Friedrich Hegel'in *Felsefe Tarihi Üzerine Dersler*'indeki Descartes momentini hatırlayalım:

> Burada, artık evde olduğumuzu söyleyebilir ve tıpkı uzun bir deniz yolculuğunu geride bırakmış bir denizci gibi 'Kara göründü!" diye bağırabiliriz. Descartes her açıdan yeni bir başlangıç yapmıştır. Düşünmek ya da felsefece düşünmek, aklın modern zamanlardaki fikri ve kuruluşu onunla başlar. Bu yeniçağın ilkesi düşünmedir; kendisinden ileri gelen bir düşünme (Hegel, 2009, s. 104).

İşte Hegel'in düşüncesinin o amansız Oluş yolculuğundan geçerken gördüğümüz Descartes kulesi. Övülen, karaya varmış gibi hissedilen, yeniliği kurduğu söylenen, fakat tüm bu övgüyle birlikte geride bırakılan, çünkü Hegel tarafından aşılan, dolayısıyla da sırf yüksekliği ve yüksekliğinin hareketsizliğiyle ele alabileceğimiz bir kule var karşımızda. Oysa kuleler yalnızca dışarıdan, yalnızca yanlarından geçerken yüksekliklerdir. O kulelerin içerisinde mahzenler, daracık dolambaçlı merdivenler, küçük küçük pencereler, dar dolambacın yukarılarında teraslar da bulabiliriz.

Descartes'ın inşa ettiği düşünce kulesini sırf yüksekliği üzerinden değerlendirmek, bizi kuledeki eksiklik ve fazlalıklara karşı körleştirecek, filozofun ne denli alışılmadık olduğunu unutmamızı sağlayacaktır. Bu bakış, örneğin üzerinde çokça durulduğu gibi Descartes'ın "politik miyop"[1] kimliğini yok saymamızı sağlayacak ya da onun oluşturduğu düşünce mekânında yeni dolambaçlar keşfetmemizi olanaksız hale getirecektir. Bu yazıda da böylesi bir yol izleyeceğiz. Descartes'ın düşüncesindeki eksikliklere değil belki, fakat filozofun kullandığı mimarlık metaforlarına odaklanarak, kendi inşa edeceğini söylediği düşünce kulesine,[2] sanki onunla işimiz bitmiş gibi sırf dışarıdan bakmayı bırakacak ve Descartes'ın ne kadar alışılmadık olduğunu tekrar hatırlayabilmek adına, filozofun metnini, içeriden dışarıya açılan mimari oluklardan yeniden kat edeceğiz.

İçeriden Dışarıya Açılan Alegorik Oluklar ve Descartes'ın İçeri'si

Allos[3] ve *agoreuo*'yu[4], diğer bir deyişle "öteki" ve "konuşma"yı birleştirdiği düşünülebilecek olan *allegoria* (alegori) kavramını bir yönüyle "öteki konuşma" olarak değerlendirebiliriz. Üzerinde uzlaşmaya varılmış bir söylemi ya da uzlaşıldığı ölçüde farklı ağızlardan aynı şekilde ifade edilen bir anlatıyı imleyen

[1] Louis Althusser'in deyimiyle siyaset hakkında konuşmaktan olabildiğince kaçınan Descartes'ın nasıl bir politik konumu sahipleniyor ya da farkında bile olmadan destekliyor olabileceğini tartışan araştırmaları bir araya getirip filozofun mektuplarıyla açılan politik hattı da bu tartışmaya dâhil etmeyi deneyen taze bir çalışma için bkz. Utku Özmakas, 2022, *Kartezyen Prens*, İstanbul: Zoom Kitap.

[2] Descartes *Yöntem Üzerine Konuşma*'nın başlarında matematiğin sırf mekanik sanatlarda kullanılmasını düşünerek, "bu kadar sağlam ve sarsılmaz temeller üzerine daha yüksek bir yapının kurulmamış olmasına hayret et(tiğini)", ardından da bu yapıyı yeniden inşa etmeye giriştiğini ifade etmiştir (2019, s. 10 ve 27).

[3] Eski Yunancada *allos* kavramı, öteki, bahsedilenlerin dışındaki ve diğeri gibi anlamlara gelmektedir (Liddell ve Scott, 1996, s. 70).

[4] Eski Yunancada *agoreuo* kavramı, konuşma, nutuk ve toplu olarak ya da ittifak halinde oluşturulan söylem gibi anlamlara gelmektedir (Liddell ve Scott, 1996, s. 13).

agoreuo için "öteki" olanın, ilk bakışta tümüyle anlatının dışında kalan bir unsur olduğunu düşünebiliriz. Alegori, elbette bir anlamda uzlaşmaya uymayan, bu bağlamda dışarıda kalan bir sestir, fakat bu ses metne yazarın kendisi tarafından yerleştirilmiştir. Diğer bir deyişle alegori, metnin tümüyle dışında kalan bir anlatıya değil, metnin içerisindeki bir dışarıya işaret etmektedir. Dolayısıyla *agoreuo*'nun içeri'yi imlediği ölçüde, *allos*'la birleşmiş *agoreuo*'nun da, içeri'ye yerleştirilmiş, fakat dışarı'ya açılan bir kanalı imlediğini düşünebiliriz. *Meta*[5] ve *phero*[6] kavramlarının birleştirilmesiyle oluşturulduğunu düşünebileceğimiz *metaphora* (metafor) kavramının da "geriye", "öteye" ya da "ortaya" taşıdığı şeyler de sanki *allegoria*'nın açtığı bu kanalların içinden geçmekte gibidir. İçeri'de olan dışarı'ya ya da dışarı'ya olan içeri'ye taşınmakta, böylece metafor alegorinin içine yerleşmekte, orada hareket etmektedir. Dolayısıyla, her alegorik anlatıyı ya da her metaforik göstergeyi, içeri'yi dışarı'ya bağlayan, deyim yerindeyse onlar arasında git-gel yapabilmemizi sağlayan sembolik kanallar ya da bu kanallar aracılığıyla taşınan unsurlar olarak da değerlendirebilir hale geliriz.[7]

Peki, dışarı ve içeri'yi, alegorinin bir yandan bağlayıp bir yandan ayırdığı bu iki düşünce mekânını birbirinden nasıl ayırt edeceğiz? İçeri'yi oluşturan şeyin *agoreuo*, yani hakkında uzlaşılmış bir söylem olduğuna değinmiştik. Descartes'ın metnindeki içeri'yi bulmak için de bu noktadan hareket edeceğiz. Elbette bir filozof ne yazmış olursa olsun, yazılmış olanların tümünün filozofun bize bıraktığı metinlerin "içerisinde" olduğu söylenebilir, fakat bizim bu çalışmada "bir filozofun içerisi" derken kastettiğimiz şey, hem filozofun kendisinin hem de onun çoğu yorumcusunun, filozofun metninde öne çıkmasını istediği göstergelerdir. Üstte de belirttiğimiz gibi bir kuleden bahseder gibi "Descartes" deyiverip geçmemizi sağlayan şey tam da bu göstergelerle şekillenir. Bu göstergeler, alışıldık olanı, hemen akla geleni, filozofun da böyle hatırlanmak istediği bir "konuşmayı" şekillendirir. "*Cogito*", "Tanrı" ve "açık-seçik bilme" gibi unsurlar, Descartes'la birlikte anılmasına alıştığımız, dolayısıyla filozofun ne kadar alışılmadık olduğunu bize unutturan bu göstergelerdendir. Örneğin Pascal'ın *Düşünceler*'de sadece bir kez doğrudan Descartes'ın adını andığını, iki kez de filozofa açık bir şekilde gönderme yaptığını ve bunların sadece Descartes'ın "*cogito*" ve "Tanrı" üzerine yaptığı belirlemelerle ilgili olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz (2017, s. 38; 168; 198). Immanuel Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nde Descartes'ı ele aldığı kısımlarda yine hemen hemen her zaman *cogito*'yla ilgilidir (2007, s. 244; 345; 378). Hegel'de de durum aynıdır; *Tinin Fenomenolojisi* 'nde Descartes yalnızca *cogito* belirlemesiyle ilişkili olarak değerlendirilir (1977, s. 352). Felsefe tarihçilerinde de durum Descartes'ın filozof yorumcularınınkine benzerdir. Örneğin ne Frederick Copleston ne de Roger Scruton Descartes'ın hayat hikâyesi dışında bu öne çıkan kavramların felsefe tarihini nasıl etkilemiş olduğundan başka bir tartışma açmıştır (Copleston, 1994; Scruton, 2015).

Descartes yorumcularının bu tavrına daha birçok örnek bulabiliriz elbette, fakat bundan daha da önemli olan -ve biraz da bu yorumcuların söz konusu tavrını haklı çıkarır gibi duran- Descartes'ın kendi metinlerinde de bu tarz göstergeleri öne çıkarıyor gibi görünmesidir. İnceleyeceğimiz metnin *Yöntem Üzerine Konuşma* başlığını taşıdığını ve daha başlığında "konuşma"nın vurgulandığını hatırlayalım. Bu metni analiz ederken, elbette Descartes'ın metne yerleştirdiği gösterge dizilerinin izlerini süreceğiz, fakat bu dizilerin arasında diğerlerine kıyasla daha baskın olanlarını, Descartes'ın farklı metinlerinde de *özellikle* vurgulanmış

[5] Eski Yunancada *meta* kavramı, üzerine, ötesine, ortasına ve gerisine gibi anlamlara gelmektedir (Liddell ve Scott, 1996, s. 1108 ve 1109).

[6] Eski Yunancada *phero* kavramı, taşıma, iletme, ulaştırma ve götürme gibi anlamlara gelmektedir (Liddell ve Scott, 1996, s. 1922).

[7] Elbette farklı şekillerde de yorumlanabilecek olan *allegoria* ve *metaphora* kavramlarını, bu çalışmada ilkinin ikincisini kapsadığı, ona hareket alanı tanıdığı ve ikincisinin de ilkini hareketli kıldığı, kapsayanın tümelliğini bir tikel olarak şekillendirdiği unsurlar olarak değerlendiriyoruz. Dolayısıyla Descartes'ın metaforlarını ve alegorilerini birer müttefik olarak, hatta bu tartışma özelinde neredeyse bir paranın iki yüzü gibi birbirine bağlı unsurlar olarak ele alıyoruz.

olanlarını yakalamaya başladığımızda filozofun *agoreuo*'sunu, yani hakkında uzlaşılmış "konuşma"sını bulmuş olacağız. Böylece "içeri" dediğimiz unsuru, sadece onu yorumlayanların genel tavrının değil, filozofun kendi tavrının da belirlemiş olduğunu göstermiş olacağız. Öncelikle bu göstergelerden ilkini, yani *cogito* önermesini ele alalım. Rönesans'tan ve belki de en çok Michel de Montaigne'den Descartes'a miras kalmış olan şüphe[8] ve bu şüphe karşısındaki kesinlik arayışına bir cevap olarak "düşünüyorum, öyleyse varım" ya da kısaca adlandırılan haliyle *cogito* önermesi (2019, s. 38) Descartes'ın ilk baskın gösterge dizisini oluşturur, çünkü tıpkı yorumcuları gibi Descartes da hem farklı kitaplarında hem de mektuplarında durmaksızın *cogito*'yu öne çıkarır. *Cogito* ile yakalanan ontolojik, fakat atomize hakikatin ardından, var olduğundan şüphe edemeyecek olsa da ne olduğunu bilemeyen Ben'i ön plana çıkartan Descartes,[9] ontolojinin alanından şeyleri açık ve seçik[10] bilme amacını güden epistemolojisinin alanına geçiş yaparak, karşımıza anlatısında yoğunlaşmış olan ikinci diziyi çıkartır. Şeyleri açık ve seçik bilme yöntemi, filozofun düşünen Ben'in kendisi dışındaki şeylerin bilgisi hakkında konuşmasına fırsat tanısa da, bu şeylerin de tıpkı Ben gibi ontolojik bir hakikatle buluşturulması sırf epistemolojiyle olanaklı olamayacağından dolayı, Descartes devreye diğer şeylerin varlığının bir garantörü olarak Tanrı'yı sokacaktır (2019, 40). Böylelikle, daha sonra Descartes tarafından "sonsuz töz"[11] olarak adlandırılıp kendisini "düşünen töz" ve "yer kaplayan töz"ün[12] sonluluğundan ve mükemmel olmayışlarından ayıracak, bir yandan da *cogito* ile yakalanan Ben'in kesinliğinin dışındaki her şeyin varlığını garanti altına alacak "Tanrı" adı çevresinde yoğunlaşan bir gösterge dizisi yakalamış oluruz. Kısaca Descartes'ın bu şekilde yoğunlaştırdığını söyleyebileceğimiz bu üç baskın gösterge dizisinin birbirine eklemlenerek oluşturduğu düşünce mekânını Descartes'ın düşüncesindeki "içeri" olarak adlandırıyoruz. Yanından heybetli bir kuleymiş gibi geçip gittiğimiz, onunla birlikte "Kara göründü!" diye bağırdığımız Descartes içeri'si işte bu.

Descartes'ın Mimarlık Metaforlarıyla Dışarı'dan İçeri'ye Açılmak

Descartes'ın *Konuşma*'sındaki *agoreuo*'yu oluşturan baskın göstergeleri hem yorumcularının belirlemelerinden hem de en azından filozofun sonraki metinlerinde de takip edebildiğimiz üç dizi üzerinden yakaladık. Şimdi ise, Pierre Bourdin'nın itirazlarına verdiği cevaplardan birinde "Metinlerim boyunca, yöntemimin mimarınkini taklit ettiğini belirttim" diyen Descartes'ın (2005, s. 366), sırf *agoreuo*'da kalmakla yetinmeyip mimarlık metaforları aracılığıyla kendi düşüncesinin içeri'sine dışarı'ya açılan kanallar yerleştirmesinin ne gibi etkilerinden bahsedilebileceği üzerinde duracağız.

İlkin Descartes'ın *Yöntem Üzerine Konuşma*'da kullandığı mimarlık metaforlarının bazılarını öne çıkartalım. Bunların ilkiyle, Descartes'ın yaşam yolunu adımlarken ilişki kurduğu farklı düşünce alanlarına dair gözlemleri

[8] Koyré'nin zarif bir şekilde ifade etmiş olduğu gibi, şüphe karşısında insanın bir hiçten farksız olduğu sonucuna varan Montaigne Descartes'ın gerçek hasmı ve asli ustasıdır (2020, s. 170). Montaigne'nin kaçınılmaz olarak ona edilgin halde tabi olduğumuz şüphe kavrayışının ve bu kavrayışın karşısında felsefenin kendini içinde bulduğu boşluğun karşısında Descartes şüpheyi etkin olarak yakalamayı deneyecek ve Montaigne'den kalan boşluğun karşısına *cogito*'yu koyacaktır (Koyré, 2020, s. 171 ve 183).

[9] Descartes'ın ontolojiden epistemolojiye yaptığı bu geçişin izlerini *Yöntem Üzerine Konuşma*'da takip edebilecek olsak da (2019, s. 22 ve 39), *Meditasyonlar*'daki "Fakat var olduğumdan kesinlikle emin olan ben, ne olduğumu yeter açıklıkla bilmiyorum." ifadesinde geçen "açıklık" ve "bilme" vurguları, karşımıza söz konusu geçişin en güçlü izlerinden birini çıkarmaktadır (2007, s. 22).

[10] Descartes, tıpkı bir şeyi açıkça gördüğümüzü söylediğimizde onun gözlerimizi belirli bir güç ve derecede uyarıyor olduğundaki gibi, dikkatli bir zihin için ulaşılabilir ve mevcut olan bir algıya 'açık'; açık olmasının yanı sıra diğer tüm algılardan keskin bir biçimde ayrılan bir algıya ise 'seçik' der (1985, s. 207-208).

[11] Descartes'a göre töz, varolmak için kendisi dışında hiçbir şeye gerek duymayan şeydir ve aslında yalnızca Tanrı böylesi bir şeydir (1985, s. 210).

[12] "Düşünen töz" ve "yer kaplayan töz", Descartes tarafından özlerini "düşünce" ve "uzam"ın oluşturduğu unsurlar olarak belirlenirken, "düşünce" ve "uzam" ise, sonsuz töze, yani Tanrı'ya bağlı olan, fakat onları bağlı oldukları şeyin bağlantıları olarak ayırt edebileceğimiz unsurlar olarak belirlenir (1985, s. 211 ve 215).

sırasında, sıra "kesinliği ve apaçıklığı nedeniyle ondan hoşlandığını" söylediği matematiğe geldiğinde karşılaşırız (2019, s. 10). Bu kısımda Descartes, "…bu kadar sağlam ve sarsılmaz temeller üzerine daha yüksek bir yapının hiç kurulmamış olmasına hayret" ettiğini belirtir ve hemen ardından da "…eski putperestlerin yazılarını sadece kum ve çamur üzerine kurulmuş çok gösterişli ve göz alıcı saraylarla kıyasl[adığını]" söyler (2019, ss. 10-11). İkinci örneği, Descartes'ın, içinde oturduğumuz konutu yeniden inşa etmeye başlamadan önce, sırf onu yıkmanın, malzemelerini tedarik etmenin ve inşa edeceğimiz yapının resmini özenle çizmenin yeterli olmadığını, bir de bu çalışma sırasında bize içinde rahatça ikamet edebileceğimiz başka bir konutun da sağlanmış olması gerektiğini söylediği kısımda buluruz (2019, s. 27). Üçüncü örnek içinse şu cümleyi alacağız: "Ve tıpkı eski bir konutu yıkarken bir yenisini inşa etmek üzere genellikle tüm yıkıntıların muhafaza edilmesi gibi, kötü temellere dayandırıldığına hükmettiğim kanılarımı yok ederken çeşitli gözlemler yaptım…" (Descartes, 2019, s. 33).

Şimdi şöyle bir soruyla yola koyulabiliriz: Descartes neden sırf içeri'de kalmakla yetinmeyip metnine mimarlık metaforları aracılığıyla geçiş yapabileceğimiz farklı mekânlar yerleştirmek istemiş olabilir? *Konuşma*'dan seçtiğimiz birinci ve üçüncü örneğe bakarak, bu soruya akla gelen ilk makul cevabı vermemiz mümkün: Descartes bu örneklerde, yarattığı ilk kurmaca mekânı, yani içeri'yi şekillendiren anlatıyı kuvvetlendirmek istemiş gibidir. Descartes'ın Bourdin'a yazdığı metnin devamında, filozofla mimar arasında kurduğu yakınlık ilişkisi de bu cevabı desteklemektedir. Descartes, tıpkı bir filozof gibi, istikrarlı bir ev inşa etmek isteyen bir mimarın da ilkin bir hendek kazarak, ardından kumda şüpheli görünen şeyleri bu hendeğin dışına atarak, son olarak da sağlam bir kayaya ulaştığında bu kayayı inşaatın temeli olarak belleyerek yol alacağını söyler (2005, s. 366). Alegorik anlatının bu kısmında, tıpkı Descartes'ın düşüncesinin içeri'sini oluşturduğunu söylediğimiz yapıda bulduğumuz "şüpheden *cogito*'ya doğru uzanan süreci" buluruz: Mimar yaptığı kazıda sağlam bir kaya ararken, Descartes da şüpheyi kazıyarak *cogito*'yu arar ve sonunda ikisi de aradığı sağlam zemini bulur. Demek ki bu noktada Descartes'ın "öteki konuşma"ya geçmesi henüz bizi farklı "dışarı" mekânlarına taşımaz; filozof metaforlarıyla birlikte hâlâ içeri'dedir.

Diğer mimarlık metaforu, yani inşa edilecek olan yapının inşası gerçekleşirken bize ikame etmemiz için gerekli olan ek konut bahsi, karşımızda bizi tam da Descartes'ın şaşırtıcılığına ulaştırabilecek, içeri'den dışarı'ya çıkartabilecek bir kanal örneği olarak belirmektedir. Bu alegori üzerine yorum yapmadan önce Pierre Gassendi'nin Descartes'a getirdiği eleştirilerin arasında yer alan şu cümleyi hatırlamakta fayda var: "Ev tüm gerçekliğini mimardan aldığı halde, mimar ona kendi gerçekliğinden vermez, verdiği gerçekliği başka bir yerden alır." (2007, s. 109). Bu eleştiri, ilk bakışta Descartes'ın mimarlık metaforlarını kullanmadaki aceleciliğinin ifşası gibidir, fakat buna bir de üstte belirgin hale getirdiğimiz ikinci metaforla birlikte bakmamız gerekir. Eğer Descartes tıpkı içeri'yi oluşturan baskın göstergelerdeki genel eğiliminde olduğu gibi daima *cogito* belirlemesinin ardından garantör Tanrı'ya hızlı sıçramalar yapmış olsaydı, Gassendi'nin eleştirisinin ardından Descartes'ın oluşturmayı denediği içeri, gerçekliğin daima başka bir yerden alındığının belirtilmesiyle birlikte basitçe çıkmaza girerdi. Deneyci Gassendi'nin belirlemesi Descartes'ın garantör Tanrı'sını, hatta idelere doğuştan sahip olma ayrıcalığını barındıran akıl tasarımını çıkmaza sokmakta, ilk sıraya daha sonra John Locke'un çok daha açık biçimde yapacağı gibi duyuları koymaktadır.[13] Öte yandan, üçüncü mimarlık metaforu örneği, içeri'yi tam da bu noktada "dışarı" sızdıran bir istisnayı içerir. Bu metaforun ardından,

[13] Bilindiği gibi, Locke'un Descartes'ın ortaya koyduğu dizge karşısında geliştirdiği ilk yıkıcı eleştiri, Descartes'ın doğuştan ideler fikrini hedef almaktadır, çünkü bu tarz idelerin söz konusu olduğunu varsaymak, deneye tâbi olmayan bir akıl yetisi tasarlamak için kaçınılmazdır. Descartes'ın doğuştan olduğunu, dolayısıyla da herkeste bulunduğunu iddia ettiği idelerden biri olan özdeşlik ilkesi fikrinin karşısında Locke, söz konusu ilkenin bir çocukta ya da bir yerlide bulunmayabileceğini söylemiştir (Locke, 2013, s. 71-73).

hâlâ deneycilik ile akılcılık arasında gerçekleşen savaşta olduğumuzu düşünmek, konuya sırf bir klişenin gözünden bakmak anlamına gelir, çünkü artık mimari bir uzamda, mekândan mekâna bağlanan bir düşüncenin alanında, mimarlığın dünyasındayızdır. Eğer "*cogito*", "açık-seçik bilgi" ve "garantör Tanrı" üçlüsü Descartes'ın inşa etmeyi arzuladığı kule ise, Descartes'ın bu inşa gerçekleşirken orada ikame edeceğini söylediği "başka bir konut" fikri, bize bu kulenin gizlerini, ya da daha açık bir ifadeyle söylememiz gerekirse *agoreuo*'nun *allos*'u olan düşünce mekânlarından birini verir. Bu yeni mekânın bahsiyle birlikte, filozofun, ilk kurmaca mekânı olan *agoreuo*'nun dışına çıktığını, dışarı'ya farklı bir kurmaca mekân daha eklediğini görürüz. Sanki böylece Gassendi'nin eleştirisinin kendisi boşluğa düşmüş gibidir, çünkü bu şekilde dışarı'dan içeri'ye doğru baktığımızda, Descartes'ın kule inşa eden mimarının da kendi gerçekliğini doğa-dışı bir unsurdan değil, yandaki ek-konuttan almakta olduğunu fark ederiz. Bu yorum elbette Descartes'ın düşüncesinin içeri'sinde kaldığımız bir senaryo için geçerli değildir, çünkü filozofun metninde içeri'ye gerçekliğini veren şey, son kertede garantör Tanrı'dır, fakat tam da bu noktada mimarlık metaforlarının yarattığı kanallardan açıldığımız bir dışarı belirir ve bu kanallardan tekrar içeri'ye döndüğümüzde de, artık bir de mimar Descartes'ın yeni bir cevabı var gibidir. Mimar, yapının gerçekliğini sırf başka bir yapının gerçekliğinden alabilir. Dolayısıyla kurmaca bir mekânı doğurabilecek yegâne şey, sırf başka bir kurmaca mekân olabilir. Mekân, kendi malzemesini bir başka mekândan alır.

Sonuç

Bu kısa çalışmada, klasik akılcılık-deneycilik ikiliğinden çıkarak Descartes'ı düşünce mekânları üreten bir mimar olarak görmeyi ve böylece de filozofun ne denli şaşırtıcı olduğunu tekrar hatırlamayı denedik. Descartes'ın kullandığı metaforlar aracılığıyla, kendi düşüncesindeki *agoreuo*'yu *allos*'a bağlı kalarak inşa ettiğini filozofun "ek konut" bahsinde yakaladık. Tıpkı ikamet edilecek konutun kulenin inşasında payı olduğu gibi, Descartes'ın metinleri de düşünce mekânları olarak birbirine farklı kanallarla bağlanır ve tekil üretimleri için bu kanallara bağımlı kılınır. Artık Gassendi ve Locke gibi deneycilerin filozofa yönelttiği klasik eleştirilerde olduğu gibi, Descartes'ın *agoreuo*'sunu oluşturan büyük göstergeleri -örneğin garantör Tanrı fikriyle yakalanan sıçramayı- eleştiremez hale geliriz, çünkü mimar Descartes için, Tanrı da dâhil olmak üzere tüm inşa aslında çoktan farklı bir düşünce mekânına bağımlı kılınmıştır. Gelecekte ortaya konacak ihtişamlı yapının -ki bunun *Felsefenin İlkeleri*'ndeki dizge olduğunu söyleyebiliriz- kendisi olmayan, fakat Descartes tarafından bu yapının sırf bir modeli olarak değerlendirilen *Yöntem Üzerine Konuşma*, bu kulenin berisindeki konut metaforuyla oluşturulan ek mekânların en açık örneklerinden birini vermektedir (2019, s. 19). *Felsefenin İlkeleri*'nde oluşturulan düşünsel mekân, kendi ifadesini bir başka düşünsel mekânda, yani *Yöntem Üzerine Konuşma*'nın konutunda dile getirir. Sırf bu da değil elbette, çok benzer olmalarına rağmen, *Meditasyonlar*'da oluşturulan mekân ile diğerleri de birbirinden farklıdır. Descartes her kitabında farklı bir perspektiften aynı kuleye bakmakta ve bu aynılığı farklılıkla buluşturmakta gibidir. Birbirine farklı mahzenlerinden açılan koridorlarla, pencerelerinden belli perspektiflerde görünen kesitleri aracılığıyla birbirleriyle hem karşılaşan hem de belli miktarda saklanan kurmaca mekânlardır bunlar. Descartes'ın içeri'si dediğimiz şey, en fazla bu mekânların kesişim kümeleri olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla bu kesişim kümelerine getirilen aşkınlık eleştirileri, elbette kesişim kümesini hedef aldığı ölçüde hâlâ haklılık payı taşır, fakat bu noktada açığa çıkan ve deneycilik-akılcılık tartışmasının dışarı'sına konumlanan mimarlığın diliyle oluşturulabilecek cevapları görmeyi ıskalar. Eğer mimar Descartes'ın açtığı oluklarla filozofun metnini yeniden kat etmeyi seçersek, kendimizi içeri'den dışarı'ya ve dışarı'dan farklı dışarı'lara açılıp yeniden içeri'ye dönmeyi başarabilen bir mekânlar kentinde bulabiliriz.

KAYNAKÇA

Copleston, F. (1994). *A History of Philosophy: Volume IV - From Descartes to Leibniz*. Image Books.

Descartes, R. (1985). "Principles of Philosophy". *The Philosophical Writings of Descartes - Volume I* içinde, (ss. 177-291), (J. Cottingham, R. Stoothoff ve D. Murdoch, Çev.). Cambridge University Press.

Descartes, R. (2005). "Objections and Replies". *The Philosophical Writings of Descartes - Volume II* içinde, (ss. 63-397), (J. Cottingham, R. Stoothoff ve D. Murdoch, Çev.). Cambridge University Press.

Descartes, R. (2007). *Meditasyonlar*. (İ. Birkan, Çev.). BilgeSu Yayınları.

Descartes, R. (2019). *Yöntem Üzerine Konuşma*. (M. Erşen, Çev.). İş Bankası Yayınları.

Gassendi, P. (2007). "Pierre Gassendi'nin Descartes'ın *Meditasyonlar*'ına İtirazları". *Meditasyonlar* içinde, (ss. 85-150). (İ. Birkan, Çev.). BilgeSu Yayınları.

Hegel. G. W. F.. (1977). *Phenomenology of Spirit*. (A. V. Miller, Çev.). Oxford University Press.

Hegel, G. W. F.. (2009). *Lectures on the History of Philosophy 1825-6 Volume III – Medieval and Modern Philosophy*. (R. F. Brown ve J. M. Stewart, Çev.). Oxford University Press.

Kant, I. (2007). *Critique of Pure Reason*. (N. K. Smith, Çev.). Palgrave Macmillan.

Koyré, A. (2020). *Platon Okumaya Giriş - Descartes Üzerine Konuşmalar*. (K. Dinçer, Çev.). Pharmakon Yayınları.

Liddell, H. G. ve Scott, R. (Ed.). (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford University Press.

Locke, J. (2013). *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*. (V. Hacıkadiroğlu, Çev.). Kabalcı Yayınları.

Özmakas, U. (2022). *Kartezyen Prens*. Zoom Kitap.

Pascal, B. (2017). *Düşünceler*. (D. Çetinkasap, Çev.). İş Bankası Yayınları.

Scruton, R. (2015). *Modern Felsefenin Kısa Tarihi.* (U. Özmakas ve Ü. H. Yolsal, Çev.). Dipnot Yayınları.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

POSTMODERN ANLATILARDA ESKATOLOJİNİN YENİDEN ÜRETİMİ VE İHSAN OKTAY ANAR'IN "*AMAT*" İSİMLİ ROMANINDA ÖLÜM MİTİ

Reproduction of Eschatology in Postmodern Narratives and The Myth of Death in İhsan Oktay Anar's Novel "Amat"

Merve YILMAZ[•]

ÖZET

Sanatsal bir tür olan roman, günümüz dünyasında üniter yapıdan sıyrılarak kendisine yeni kimlikler inşa etmektedir. İnşa ettiği kimlikleri geleneğe ait değerlerle besleyen yazarlar, geleneğin önemli bir parçası olan mitleri kimi zaman yeniden yorumlamayı tercih etmektedirler. Yapıları itibariyle de çoklu sese sahip olan romanlarda, mitoloji de pek çok sese bölünerek kullanılmaktadır. İnsanoğlunun hafızası kozmik dönemden itibaren pek çok soruya ev sahipliği yapmakta, cevapları ise hem gerçek hem de muhayyel dünyada aramaktadır. Eskatoloji de böyle bir arayışın neticesinde ortaya çıkmıştır. Yunanca "son" anlamına gelen, İslamî literatürde "ahiret" diye konumlandırılan bir mitolojik tür olan eskatoloji din, kült, sanatsal metinler tarafından farklı söylemler içerisinde yeniden kurgulanıp, yorumlanır. Eskatoloji, insan yaşamıyla ilişkili olan sonu yani yaşamdan kaçış metaforu olan ölümü ve ölümden sonra var olan hayatı bazen birey bazen de topluluklar üzerinden verir. Postmodernizmin yazara verdiği ayrıcalıklardan biri olan yeniden kurgunun serbestliği, İhsan Okay Anar'ın romanlarında inşa mekanizması haline gelir. Anar, romanını *"Yaratılış, tufan, Nuh'un Gemisi, Kıyamet günü"* gibi İslamî mitleri, isim ve olaylar üzerinden sembolleştirerek kullanmakta, eskatolojik hadiselere değinmekten de çekinmemektedir. Postmodern roman yazan günümüz yazarlarından İhsan Oktay Anar, "*Amat*" isimli romanında yaşamı "mat" ederek bir gemi özelinde ölümü kurgular. Romanın bağlamında bulunan diğer mitler de bu sonu beslemektedirler. Bu çalışmada İhsan Okay Anar tarafından yazılan ve postmodern edebiyat yapıtlarından olan "Amat" isimli roman incelenmiştir. Öncelikle romanlarda mitin kullanılma meselesi ve eskatoloji mitlerinden bahsedilmiş, eserin anlaşılır kılınması için özeti verilmiş ve sonrasında eserde yer alan eskatoloji mitlerinin yeniden üretimi örnekler üzerinden sunulmuştur.
Anahtar Kelime: Roman, Mitoloji, Eskatoloji, Postmodern, İhsan Oktay Anar, Amat

ABSTRACT

The novel, which is an artistic genre, stands out from the unitary structure in today's world and builds new identities for itself. Writers who feed the identities they construct with the values belonging to the tradition sometimes prefer to reinterpret the myths that are an important part of the tradition. In novels, which also have multiple voices in terms of their structure, mythology is also used by dividing it into many voices. Human beings' memory has been hosting many questions since the cosmic period, and they are looking for answers in both the real and imaginary world. Eschatology also emerged as a result of such a search. Eschatology, which means "the end" in Greek and is a mythological genre positioned as "the hereafter" in Islamic literature, is reconstructed and interpreted by religion, cult, artistic texts in different discourses. Eschatology gives the end associated with human life, that is, death, which is a metaphor for escape from life, and the life that exists after death, sometimes through individuals and sometimes through communities. The freedom of re-fiction, which is one of the privileges given to the author by Postmodernism, becomes a construction mechanism in Ihsan Okay Anar's novels. Anar uses Islamic myths such as "Creation, the flood, Noah's Ark, Doomsday" by symbolizing them through names and events and does not hesitate to touch on eschatological events in her novel. İhsan Oktay Anar, one of the modern writers who writes postmodern novels, fictionalizes death in a ship by "matting" life in his novel "Amat". Other myths found in the context of the novel also feed this ending. In this study, the novel titled "Amat", which is one of the postmodern literary works written by İhsan Okay Anar, was examined. First of all, the issue of using myth in novels and eschatological myths were mentioned, a summary of the work was given to make it understandable, and then the reproduction of eschatological myths contained in the work was presented through examples.
Keywords: Novel, Mythology, Eschatology, Postmodern, İhsan Oktay Anar, Amat

[•] Öğretim Görevlisi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, mrveylmaz60@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2872-7271.

Yılmaz, M. (2023). "Postmodern AnlatIlarda Eskatolojinin Yeniden Üretimi ve İhsan Oktay Anar'ın "Amat" İsimli Romaninda Ölüm Miti", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 195-205.

Giriş: Postmodernizme Dair

Sözcelerin estetik bir var oluş kaygısı güderek bir araya gelmesinden oluşan edebi dünya, aktif bir anlama, kavramsal uzama ve en nihayetinde hissi bir izaha sahiptir. Edebi dünya pek çok türe ev sahipliği yapmaktadır. Roman da bu türler arasında yer alır.

Roman; toplumsal, ideolojik, psikolojik söylence, masal ve mitleri; başlangıçta ise grotesk imgeleri bünyesinde çokça barındırır. Bahtin, grotesk imgelerin olduğu bu evreyi karnavala benzetir. Bahtin'e göre karnaval, cehennemi yiyip yutan ve doğuran yeryüzünü temsil etmekte, birçok kez bolluk simgesine dönüşmekte ölüm diye adlandırılan canavara gebe kalmaktadır. "Çeşitli biçim bozuklukları örneğin sarkık göbekler, kocaman burunlar veya kamburlar, gebeliğin veya doğurucu gücün arazlarıdır. Korku karşısında kazanılan zafer korkunun soyut olarak yok edilmesi değildir, eşanlı bir alaşağı etme ve yenilenme, neşeli bir dönüşümdür. Cehennem, çatlayıp yarılır ve bolluğa akıtılır. (Bahtin, 2020, s. 106). İfadelerde de görüldüğü üzere ilk roman-vâri anlatılarda, kelimeler bir araya gelerek cümbüş meydana getirmektedir. Ancak roman, zamanla grotesk imgelerden sıyrılarak gerçekçiliğin ağır bastığı imgelerle kuşanır.

Yapıtların karnavaldan romana evrilmesinden sonra, daha gerçekçi betimlemeler, psikolojik tahliller romanlarda vücut bulmaya başlar. Stendal, Balzac, Dostoyevski, Zola gerçekçi tarzda romanın gelişmesine katkıda bulunmuş isimlerdir. Gerçekçi romanın ardından okuyucu, edebi dünyada önce modern en nihayetinde de postmodern romanla karşılaşmaya başlar.

> "Postmodernist edebiyatın ilk örnekleri, modernliğin izlerini taşıyan örneklerdir ve bu metinler hem modernist hem de postmodernist edebiyat içinde değerlendirilebilmektedirler. Gerçekte modern ve postmodern metinler arasında – benzer kurgusal özellikleri dışarıda tutarsak- önemli bir ayrım söz konusudur. O da modernist edebiyatın -postmodern edebiyatın tam aksine- bu dünyayı anlamlandırma çabasıdır." (Altın, 2013, s. 74).

Postmodern romanlar yirminci yüzyılda kendisini yazın dünyasında göstermeye başlar. Yazarlar, artık salt gerçekçiliği kurgulamaktan ziyade, kurmacanın sınırsızlığından faydalanıp romanı bir oyun alanı haline getirmek istemişlerdir. Bu aklın gerçeklikle yoğrulmuş, dümdüz, sıralı düzenine bir başkaldırıdır. Bireyin, dünyanın getirilerinden sıkılması edebi dünyada da eğlenceyi araması postmodern romanların peş peşe yayımlanmasını sağlar. 20. yüzyılda toplumsal yapıda meydana gelen çözülmeler, farklı türde eserlerin iç içe kullanılması, kültürlerin kaynaşması, toplumsal eşitsizliğin, oyunbazlığın görünür olması bu romanları besleyen altyapılar haline gelmektedir.

Postmodern romanda "oyun" ekseninde kurulan anlatı, okuyucuyu esere dahil etme gücüyle niteliğini arttırmaktadır. Givanni Boccaccio'nun Dekameron'undan günümüze değin pek çok çarpıcı değişiklik geçiren roman, postmodernizmin etkisiyle yapısal anlamda da değişikliğe, dönüşüme uğramaktadır. Yazarın bunu yapmasındaki temel amaç, anlatının kendisini araç haline getirme düşüncesidir. Amaç değişmekte, yapı kurgu dünyasında ön plana çıkmaktadır. Berna Moran, Türk edebiyatına iki karşıt eğilimin egemen olduğunu söylemektedir:

> "Bir yanda okura herhangi bir konuda (ahlaksal, siyaset, toplumsal vb. söyleyecek bir sözü olduğu için yazan ve sözü sunuş biçimini yalnızca bir araç olarak kullanma eğilimi gösteren yazarlar vardır. Beri yanda ise sunuş biçimini asıl amaç sayarken konusunu bir araç olarak kullanma eğilimi gösteren yazarlar buluruz." (Moran, 2019, s. 261).

Postmodern anlatılarda yazarın amacı bir meseleyi anlatmak değildir. O, anlatım tekniklerinin yardımıyla yeni bir "oyun alanı" inşa etmekte, bunu yaparken de kurgudan yardım almaktadır. Bu durumu "Temin ölümü" olarak adlandırabiliriz. Michel Foucault, "What is an Author?" başlıklı yazısında yazarı sorgulamaktadır. Bu yazıda, "Yazar ortadan kayboldu, tanrı ve insan ortak bir

ölümle öldü" ifadesini kullanır. Modern anlatı metinlerinde, yazar ortadan kaybolmaktadır. Foucoult'un "yazarın ölümü" olarak adlandırdığı mevzuyu "temlerin ölümü" şeklinde postmodern eserlere uygulamak mümkündür. Gerçekten de tema artık yazarın bir meselesi olmaktan çıkmıştır. Edebi yapıtlardaki bu dönüşümün sebeplerinin arasında şüphesiz dönemin sosyolojik, psikolojik, tarihî ve siyasî olayları vardır. "Temin ölümü" ardından eserlerdeki yeni önemlerin ortaya çıkmasına olanak kılmıştır. Ölüm, biçimin bir kıymet haline gelmesini sağlar. Biçimin varlığı şüphesiz yeni değildir. Lakin hiçbir dönemde de "amaç" haline gelmemiş, bu kadar kutsanmamıştır.

Postmodern anlatılarla beraber yazarın daha da bireyselleştiği görülmektedir. Duyguların acziyeti, ruhun bunalımı, toplumsal bütünlükten kopuş ve tutunamama hali bireyselleşmeyi destekleyen unsurlardır. "Görüldüğü üzere postmodernite sanıldığı gibi sadece ideolojik, siyasal birtakım amaçlarla ortaya atılmış moda bir düşünce olmaktan çok, çağın getirdiği bütün sorunların aşılması için bilimin bulduğu yeniliklerle iç içe girmiş bir arayış bütünüdür." (Yalçın, 2003, s. 75). "… postmodernizm bir düşünce akımı da değildir. Postmodernizm, belki de modernizm kriziyle ortaya çıkan boşluğu dolduran her şeydir. Modernliğin sınırları ve gedikleri, başarı ve başarısızlıkları üzerine bir düşünme çabasıdır. Modernliğin yadsınması olduğu kadar onun aşılması şeklinde de yorumlanabilir." (Özkiraz, 2003, s. 123). Modernizmin aşılması ve postmodernizmin inşası edebi dünyayı besleyen önemlerden biri haline gelmekte, kurgular kırılmalar neticesinde oluşan zemine oturtulmaktadır.

1. Postmodernizmin Mitolojisi ve Eskatoloji Mitleri

Postmodernizmin oluşturduğu oyunda kullanılan kaynaklardan biri de mitlerdir. "Mit 'myth' kelimesi bazı araştırmacılara göre ilkel toplumlar için: Olay 'fable', 'fiction' karşılığı olarak kullanılmıştır. Mit'in asıl manası: 'Gerçek hikâye' ve bunun da ötesinde 'Sahip olunan çok değerli şeyler, kutsal, değerli ve manalı olandır.'" (Seyidoğlu, 2021, s. 15). "Her milletin, millî tefekkürünün, millî psikolojisinin, kendisine has özelliklerinin ilk kaynağı mitolojidir. Geniş mânada mitoloji dünyayı algılama görüşüdür. Başka bir şekilde söylemek gerekirse mit, bütün olarak algılanan paradigmanın, sentagmada değişikliği (metin ve içtimaî enstitüler vs.) gerçekleştirmesidir." (Bayat, 2007, s. 11). Eliade, mit için "Eski çağ insanının özel bir zihinsel yaratı repertuarının bir parçasını oluşturmaktadırlar…" (Eliade, 2020, s.68) ifadelerini kullanır. Mitolojinin simgesel ve lirik yapısı edebi yapıtların ondan beslenmesini sağlamaktadır. Böylece mitler de eserlerin birer oyun malzemesi haline gelmektedir. Mitler ile edebiyat arasında mütekabiliyet ilişkisi vardır. "Bir sanat kolu olarak edebiyatı oluşturan malzemeler öncelikle edebiyatın mayası mitin mutfağında yoğrulmuştur." (Vezir, 2021, s. 35). Mitin mutfağında yoğrulan mitolojik ürünler, edebiyatın içerisinde kendisine yer bularak, edebiyatın zenginleşmesini, genişlemesini sağlamıştır. Mitler kendi içerisinde ritüel mitler, yaratılış miteri, kült mitleri, prestij mitleri gibi pek çok türe ayrılmaktadır. Eskatoloji mitleri de bu türlerden biridir. Kıyametin ve yok oluşun anlatıldığı bu mitlerden yazın dünyası da faydalanmaktadır. "Tarihî şuurun ortaya çıkması ve dinî inançların güçlenmesiyle dünyanın sonu, kıyamet anlayışı da ağırlık kazanmaya başlar. Özellikle monoteist dinlerin baskısıyla kıyamet, onu hazırlayan sebepler, ön belirtiler vs. hakkında bir dizi hikâye anlatılmaktadır ki bunlar da eskatolojik mitleri oluşturmaktadır." (Bayat, 2007, s. 16). Eskatoloji, "Dünyanın sonunda olacak şeyler hakkında anlatılan hikâyelerdir. Bu hikâyelerde dünyanın nasıl bir değişim göstereceği tasvir edilir. Yerlerin, göklerin ve dağların parçalanacağı, insanların ve dünyanın yok olacağı her şeyin altüst olacağı ve hiçbir şeyin öngörülebilir olmayacağı bir son zamandan bahseder." (Yonar, 2019, s. 29). Eskatoloji; tufan, kıyamet, mesih, ahiret gibi konuları kapsamaktadır.

Jean Paul Roux, eskatolojinin köklerini çok eskiye dayandırmaktadır. Eski Roux, *Türk Mitolojisi* isimli eserinde "Felaketler, eski Türk yazıtlarında çoğu kez gök ve yerin 'düzensizliği' (Bazin) ya da 'köklü değişikliği' (Thomsen) olarak açıklanmaktadır. Yani bizler dolaylı yoldan, nihai yıkımın bu uyuşmazlığın bir

sonucu olduğuna inandırılıyoruz." (Roux, 2011, s. 74). Bu da bizleri dünyanın yatatılışından itibaren her şeyin zıddıyla var olduğu düşüncesine itmektedir. Varlık ya da yokluk, yaşam ya da ölüm vs. birbirinin aksidir. İnsan, var oluşunu ancak yok oluşla tamamlamaktadır. Eliade ise, eskatolojiyi bir gelecek kozmogonisinin ön belirtisi olarak görmektedir.

> "Ancak her eskatoloji şu olgu üstünde durur: Yeni Yaratılış bu dünya kesin olarak ortadan kaldırılmadıkça gercekleşemez. Burada artık yozlaşmış olan şeyin yeniden canlandırılması değil ama yeniden tümüyle yaratılabilmesi amacıyla eski dünyanın yok edilmesi söz konusudur. Başlangıçların sonsuz mutluluğu saplantısı, Dünya'nın yaratılışından beri var olmuş, ama giderek yozlaşmış olan her şeyin yok edilmesini gerektirir: Bu başlangıctaki yetkinliğe yeniden dönmedeki tek yoldur." (Eliade, 2001, s. 70).

İnsanın başlangıçtaki saflığına, günahsızlığına dönebilmesinin tek yolu, yozlaşmış her şeyin yok olmasıdır. Yok olma ise ancak kıyamet ile gerçekleşebilmektedir. "Eskatolojik öğretisi içinde bulunulan zamanı, geleceğin ışığı altında gösterir ve insana şöyle söyler: Bu dünya, tarihin ve doğanın dünyası, içinde bizim yaşadığımız dünya, içinde yalnızca dünyayla ilgili planlar yaptığımız dünya; geçici ve fanidir. Evet, sonsuzluğun karşısında bütünüyle boş ve gerçek dışıdır." (Bultmann, 2013, ss. 176-177).

Eskatolojik mitler kendilerine hem semavî dinlerde hem de dünya mitolojisinde geniş yer bulmaktadır. Dünya mitolojisindeki ve semavî dinlerdeki eskatoloji mitleri birbirine benzerlik göstermektedir. "Eskatolojik mitlerin birbirine benzemesinin temel nedeni hem dinler arası etkileşimlerin varlığı, hem arketipal olarak insanın, bir şeyin sonu fikrisabitine sahip bulunması hem de birbirinden etkilenmiş kültürlerin semavi dinlerin etkisiyle dönüşüme uğramasıdır." (Yonar, 2019, s.32). Bütün bunlara binaen, Eskatolojik mitler kavramı dillendirildiğinde zihin öncelikli olarak tufan mitlerini gün yüzüne çıkarmaktadır.

> Oysa, birçok kozmik felaket, başka doğal afetler, salgın hastalıklar, Mesih, Altın Çağ gibi geleneksel eskatologya mitlerinin yanı sıra, bunlara modern dünyaya özgü mitler de eklenmiştir. Ulusların aşırı nükleer silahlanması, jeopolitik soğuk savaşlar, iç savaşlar, ırkçılık, küresel terör, küresel ısınma, küresel ekonomik kriz, bir meteor çarpmasıyla karşı karşıya kalma olasılığımız, uzaylı saldırıları gibi uygarlığımızı tehdit eden modern kıyamet teorileri de çağımızın eskatologya mitlerini oluşturmaktadır. (Çınaroğlu, 2008, s. 39)

Eskatolojinin zamanla yukarıda bahsi geçtiğe şekilde dönüşüme uğrayacağı fikri, postmodern anlayış etrafında şekillenen roman, hikâye ve filmler üzerinden insanlığa sunulmaktadır. "Postmodernizm, 'insandan soyutladığı' bilgiyi, doğrudan 'üretici güç' sayar. 'Kendisi için güç' duruma gelen bilginin, 'gelecekte bir gün' (Ebedin bir anında), insanlığın başına bela olacağını, 'kıyamet ve mahşerin (insanlık sonunun) ileri teknoloji ürünü makinaların saldırılarıyla yaşayacağını, roman, hikaye, resim, film ve akademik tezlerler insanlığa sürekli olarak pompalanmaktadır." (Atalayer, 2007, s. 18). Bu değişim ve dönüşüme uğramanın bizâtihi sebebi; postmodernizmin kendisidir. Postmodernizm bünyesine aldığı şeyleri dönüştürmekte, anlatısına uygun hale getirmektedir. Mitoloji de bunlardan biridir. Mitik bir ögeyi, oyununa uygun bir oyuncuya evirmektedir. Söz gelimi, dünyanın sonu imajının yer aldığı bir anlatıda mutlak sonu teknolojik ya da nüklüer bir sebebe bağlayabilmesi de bundandır.

1. AMAT: Hayatın "Mat" Edilmesi Üzerine

Amat'ta olaylar 1670 yılında Konstantiniye şehrinde başlamaktadır. 58 toplu büyük kalyon, sefere hazırlanmaktadır. Geminin kaptanı Diyavol paşa gemiye kişileri seçerek alır. Yalnız Süleyman Reis'i kendisi seçmez. Sefer için hazırlıklar tamamlanır en son yeniçerilerin de gemiye binmesiyle gemi sefere çıkar. Ancak pazartesi sefere çıkması planlanan gemi uğursuz sayılan salı günü sefere

çıkmak zorunda kalır. Gemideki herkes bu durum yüzünden başlarına felaketlerin geleceğinin farkındadır ancak bir şey yapamazlar. Gemi mürettebatının, Müslüman oldukarı halde cami minaresini bombalamak zorunda kalmaları, Venedik gemilerinin ağır darbelerine maruz kalmaları, tamir için demirlendikleri yerde saldırıya uğramaları, ganimet uğruna farkında olmadan veba salgının baş gösterdiği gemiye binmeleri, sefer sırasında şiddetli rüzgara tutulmaları, taktıkları siyah sancak yüzünden bir de müslüman denizciler tarafından düşman kabul edilmeleri vs. romanın kurgu evrenini oluşturmaktadır.

Kurgunun sonunda, Süleyman Reis, Diyavol Paşa'nın kamarasına yasaklı kitabı okumak için girer. Kitabı okurken Diyavol Paşa'ya yakalanır. Diyavol Paşa'da ihanetin bedeli olarak onu vebalıların bulunduğu odaya kilitletir. Kendisini vebalıların arasında bulan Süleyman Reis, hepsinin alnında "AMAT" yazdığını fark eder. Bu sırada gemi de boruyu öttürmekle görevli olan İsrafil de oradadır ve son kez boruyu acı bir şekilde öttürür. Bu sırada tüm gerçekliği kavrayan Süleyman Reis gemide ki Amat yazısının "A" harfini nişan alır ve vurarak "AMAT" ı "MAT" haline getirir. Tam bu anda gemideki tüm çiviler çözülür ve gerçek, sonsuzluğa doğru yol alınır.

2. Eskatolojik Bağlamda *Amat* Romanı ve Ölüm Miti

İhsan Oktay Anar, postmodern edebiyatın temsilcileri arasında yer almaktadır. 1995 yılında yayımladığı *Puslu Kıtalar Atlası* isimli eserinden 2022 yılında yayımladığı *Tiamat* isimli eserine kadar çizgisini bozmadan eserler kaleme alan yazar, yok oluşun romanı olan *Amat*'ta, bir güruhun helak olmasını sembolik bir dille anlatmaktadır. Postmodernizm anlayışıyla kaleme alınan *Amat* romanı, ölümün ve ölüme ait mitlerin kurgulandığı bir bağlama sahiptir. "Ölüm, tüm eskatolojik anlamları bir kenara bırakıldığında yaşıyor olmanın tanrısal/kutsal düzenidir. Bu düzen, oluyor olmanın iç dinamiğini besleyen gerçek bir ahenktir. Öyle ki ona tanrılar bile karşı çıkamaz." (Kurtar, 2015, s. 1). Çaresiz sonuç ve öğretilmiş gerçeklik olarak da kabul edilen 'ölüm', pek çok etkenin katkısıyla birlikte mutlak yok oluşu (kıyamet) beslemektedir. Kişi, dünya aleminde mutlak bir şekilde yok olmakta, ölerek kendi kıyametini gerçekleştirmektedir.Kıyametin temsili ise hem kutsal kitaplarda hem de anlatılarda yer almaktadır. Romanda yer alan her anlatı ise büyük sarmalı beslemektedir.

Ahmet Cevizci; eskatolojiyi ikiye ayırmaktadır: "Bireysel eskatoloji" ve "Sosyal eskatoloji". "Bunlardan bireysel eskatoloji, kişiyi ölümden sonra bekleyen kader üzerinde yoğunlaşırken, sosyal ya da kozmik eskatoloji, tarihin nihai, bu dünyada veya öte dünyadaki son durağını ele alır." (Altun, Çınaroğlu, 2020, s.36). İhsan Oktay *Anar*, Amat isimli eseri hem bireysel hem de sosyal eskatolojiye örnek oluşturacak bir kurguya sahiptir. Romanda yer alan Nuh Tufanı, cehenem, veba salgı, salı gününün uğursuzluğu sosyolojik eskatolojiyi; Habil ile Kabil, Remil falı, ölümsüzlük arayışı ise bireysel eskatolojiyi örneklemektedir.

İhsan Oktay Anar; romanında belli bir kesim üzerinden kıyameti izah etmektedir. Yazarın bu romanı, "1670 yılında İstanbul'dan Navarin'e doğru yol alan Amat isimli bir Osmanlı kalyonunun seyr ü seferi sırasında karşılaştığı maceralardan hareketle, yaratılıştan beri süregelen insan ve şeytan arasındaki ezelî mücadeleyi konu edinmektedir." (Koçakoğlu, 2010, s. 244). Yazar, konu edindiği mücadeleyi, roman özelinde ölüm ve yaşam arasında oluşan zıtlıklarla desteklemektedir. *Amat*, baştan sona ölümü hem var eden hem de yok eden kurgusuyla çatışmaları beslemekte, ölümü ve ölümsüzlüğü oluşturan taraflarıyla romanın aksiyonunu ayakta tutmaktadır.

Romanda ölümü ve kıyameti anlatan unsurlar şunlardır;

- Nuh Tufanı
- Salı gününün uğursuzluğu
- Cehennem
- Habil ile Kabil

- İsrafil
- Salgın Hastalıklar (Veba)
- Remil Falı
- Ölümsüzlük arayışı

Roman, Eski Ahit'in ilk kitabı olan Tekvin'den bir epigraf ile başlar. Epigrafta yer alan ayet ise Nuh Tufanına göndermeler yapmaktadır."Kendine Gofer ağacından bir gemi yap; gemide odalar yapacaksın ve onu içeriden ve dışarıdan ziftle ziftleyeceksin." (Tekvin, 6:14).

> Aslında Tanrı'nın Nuh peygambere bir gemi yapma emrini içeren bu bölüm, metnin kutsal kaynaklarla olan ilişkisini hatırlatmaktadır. Başka bir ifadeyle sözü edilen epigraf eserin nüvesidir, diyebiliriz. Zira yazar anlatıyı Nuh adlı bir marangozun yaptığı bir gemi ve onun mürettebatı çerçevesinde kurgular. Ancak burada gemi yapılması emrini veren Tanrı değil şeytandır. (Koçakoğlu, 2010, s. 245).

Nuh Tufanı Tevrat, İncil, ve Kuran-ı Kerim'de yer alan bir hadisedir. Bu kutsal metinlere göre; yaratıcı, zulüm ve kötülüğün egemen olduğu topluma bir ceza vermeyi planlamaktadır. Ancak kendisine inanan insanları bu cezanın içerisine dahil etmek istemez ve Nuh peygambere bir gemi yapmasını söyler. Romandaki ilk dönüşüm de burada görülmektedir. Eserde gemi yapma emrini veren Allah değil şeytandır ve gemiye inanan, masum insanlar yerine 247 tane günahkâr alınır. Ve böylece yazar, semavî bir hadiseyi kurduğu oyuna uygun olacak şekilde değişime, dönüşüme uğratır. Bahsi geçen geminin yapımında 247 mezarın başında yetişen meşe ağacı kullanılır. "Navarin'deki o esrarengiz gemici mezarlığındaki meşe ağaçlarının sayısı kadar." (Anar, 2015, s. 18), "247 ha! Dedi, 'Gemide her birimize bir meşe ağacı düşüyor! Bu ne garip tesadüftür! Ey Allahım! Yoksa bu bir imtihan mı! Âh Güzel Allahım! Bize kıyma! Bize Acı! Bize kaldıramayacağımızı yükleme!'". (Anar, 2015, s. 170). Esasen, tufan miti çok yaygın kullanıma sahiptir. Gılgamış destanında, kutsal metinlerde, Sümer ve Akad'larda bu mitin çetitli versiyonlarına rastlamak mümkündür. Bu versiyonlar çeşitli farklılıkları barındırmalarına rağmen esas olarak aynı simgesel anlatımı paylaşmaktadırlar: "Yozlaşmış bir dünyayı ve insanlığı, onları yeniden yaratabilmek, yani başlangıçtaki bütünlüklerini yeniden kazandırmak için kökten yok etme gerekliliği." (Eliade, 2003, s. 210). Yazarın, yaşamı yok ederek yazdığı sonu bir kıyamet mitiyle başlatması da oldukça tutarlıdır.

Nuh Tufanı ile birlikte ölümü kurgulayan bir diğer unsur da salı günüdür. Salı günü; ölümü hatırlatan pek çok olaya ev sahipliği yapar. Romanda "Gabyarların ve marinellerin Göbelez Baba diye hitap ettiği yaşlı deniz kurdu ile palavra güvertesindeki kalem barnellerinden birinin tomarcılığını yapan 'Kazdağlı' lâkaplı bir delikanlı…" (Anar, 2015, s. 19) arasındaki konuşmanın verildiği kısımda salı gününün ölümü hatırlatan uğursuzluğuna değinilmektedir. Buna göre; Göbelez Baba salı günü sefere çıkılamayacağını belirtir. Bu konuşmada salı gününün, kan günü kabul edildiği görülmektedir. Kabil'in öz kardeşini salı günü öldürmesi, Havva'nın salı günü âdet görmesi, Hz. Musaya'a inanan sihirbazların Firavun tarafından yine salı günü öldürülmesi kan günü olmasının delilleri olarak gösterilir. "Âdem Peygamber'in oğlu Kabil, öz kardeşini bir Salı günü öldürmüştü. Ayrıca Havva Anamız yine Salı günü âdet gördü. Aynı gün ölen başka o kadar çok sayıda insan var ki! Mesela Firavun'un sihirbazları. Bu adamların hepsi Hazreti Musa'ya inanmışlardı, Zekeriya Aleyhisselâm ile Firevun'un karısı Asiye de hep Salı günü öldüler." (Anar, 2015, s. 20). Salı günü olmadan geminin yola çıkması gerekmektedir. Bütün çabalara rağmen gemi uğursuz kabul edilen salı günü yola çıkar. "Ne aksiliktir ki, palamar iskeleden alınmadan önce Arap Camii'nin müezzinleri yanık sesleriyle sabah ezanını okumaya başladılar. Ne yazık ki artık günlerden Salı, yani Kan Günü idi." (Anar, 2015, s. 40).

Ölüme dair hakikatler kitabın genelinde kendine yer bulmaktadır. Bunlardan biri "cehennem"dir. Cehennem, ölümden sonra günahkârların azap çekeceği yer olarak tanımlanmaktadır. Amat'ta cehenneme dair en belirgin

göndermelerden biri Dante Alighieri'nin *İlâhî Komedya*'sı üzerinden yapılmaktadır. "Cehennem, dünyanın merkezine doğru inen ve huni gibi gittikçe daralan dokuz kat gökten oluşmakta, her katta suçlulara aşağı doğru gittikçe ağırlaşan işkenceler yapılmaktadır." (İslamansiklopedisi.Org.Tr/İlahi-Komedya (18.10.2022) Eserdeki karakterin yaptığı bu cehennem yolculuğunda ona ünlü Latin şairi Vergillius eşlik eder. Amat'ta bu kısım farklıdır. *İlâhî Komedya*'da; Soylu Kast, Şehvet, Açgözlülük, Hırs, Gazap/Öfke, Sapkınlık, Şiddet, Sahtekarlık, İhanet isimli cehennemin dokuz katı mevcuttur. Ancak, Amat'ta bu katlar; Sair, Sakar, Cahîm, Hutame, Lezâ, Hâviye, isimlendirilmeleriyle güverte katları olarak görülmektedir. Saîr güvertesi; "….parasına tavla ve satranç oynamak, yaptıkları iyilikleri fukaranın başına kakmak, komşularına ezâ vermek gibi ağır günahlar işlemişler…" (Anar, 2015, s.52), Sakar güvertesi; "Karılarını talâk-ı selâse ile boşayan kocalara hileli hülle yapan, analarına ve babalarına eziyet eden, Ramazan'da özürsüz oruç tutmayan bu insanlar…" (Anar, 2015, s. 53), Cahîm güvertesi; "Efendilerinden kaçan köleler, ölçüde tartıda hile yapanlar, cemaate gitmeyip tek başına namaz kılmayı huy edinenler…"(Anar, 2015, s. 53), Hutame güvertesi; "Ganimet malına hıyanet edenler, zina suçu işleyenler ve söz taşıyıp dedikodu yapan günahkârlar…" (Anar, 2015, s. 53), Lezâ güvertesi; "Zina yapanlar, başkalarını hor görüp büyüklük taslayan kibirliler, savaşta ve kavgalarda firar edenler…" (Anar, 2015, s. 54) şeklinde anlatılmaktadır, geminin ve sembolize ettiği cehennemin son katı olarak bahsedilen Hâviye güvertesinden ise; "Aşağıda bir kat daha var ama ben oraya giremem. Çünkü o kat sadece bir günahkâra ayrıldı. Sonsuza kadar azap çekecek." (Anar, 2015, s. 54) bahsedilmektedir.

Azrail adını verdikleri cellatın yaptığı bu gezide ona bir şair değil, Mâlik isimli karakter eşlik etmektedir. "…iri yarı, zebellâ gibi biri…" (Anar, 2015, s. 52) şeklinde betimlenen Mâlik, İslamiyet inancında cehennem yöneticisi olan meleğin ismidir. "Mâlik Cehennem bekçilerinin en büyüğü ve reisleridir. Peygamber (s.a.v.) onu İsra gecesi görmüştür ve o Peygamber (s.a.v.)'e selam vermiştir." Müslim Enes'in hadisinden. Aynı zamanda Peygamber (s.a.v.) onu rüyada da görmüştür. O çok çirkin bir yaratılıştadır. İnsanlar içinde gördüğün en kötü adamın görüntüsü gibi." Daha önce bu Samüre b. Cündüb'ün hadisinde de geçmişti."(İbn Receb El-Hanbeli, 2017, s. 71). Hanbeli'nin "..insanlar içinde gördüğün en kötü adamın görüntüsü gibi" (İbn Receb El- Hanbeli, 2017, s. 71) ifadesi ile yazarın Mâlik ile ilgili betimlemesi birbiriyle tutarlılık göstermektedir.

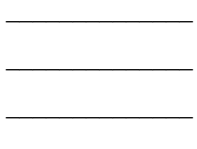
Kitapta ilk cinayete göndermeler yapan bir kısım da yer almaktadır. Kabil ile Habil, Havva ve Adem'in iki oğludur. Kabil, kıskançlık nedeniyle kardeşi Habil'i öldürür. Bu ölüm hem semavî dinlerde hem de halk anlatılarında yeryüzündeki ilk cinayet olarak kabul görmektedir. Bu kabulü yazar, kendi kurgusu içerisinde eritir. Malta Limanı'na demirleyen Amat'ta yer alan Habil isimli delikanlı Müslüman olacağını söyleyerek yalana başvuran bir Maltalı şövalye tarafından öldürülür. Habil öldürüldüğü sırada elindeki mushaftan "Ve minennâsi men yekuülü amenna billâhi ve bil yevmi'l âhiri ve mâ hüm bimü'miniyn." (Bakara, 8)[1] ayetini okumaktadır. Burada işlenen ilk cinayet anlatılmamaktadır lâkin Habil ismi üzerinden sembolizasyon yapılarak göndermelerde bulunulmuştur.

Amat'ta isim sembolizasyonu önemli bir yer tutmaktadır. Karakterler, özellikle semavî inançlara göndermeler yapan isimler taşımaktadır. İsrafil ismi de bunlardan biridir. "Kuran'da isminden söz edilmeyen, fakat İslam geleneğinde son derece meşhur olan üçüncü büyük melek, kıyameti başlatan süru üfleyecek lsrafil'dir."(Schimmel, 2004, s. 292). İsrafil'in suru ilk üflemesinde kıyametin gerçekleşeceği ikinci üflemesinde ise ölen insanları diğer alemde tekrar diriltileceği inancı hakimdir. Semavî anlatılarda, tanrı tarafından verilen bu görev romanda dönüşüme uğramaktadır. Romanda emir veren tanrı değil, şeytanı temsil eden Diyavol Paşa'dır. Görev de bir meleğe değil kişiye verilir. İsrafil, gemideki boruyu

[1] "İnsanlardan öyleleri vardır ki, inanmadıkları hâlde 'Allah'a ve ahiret gününe inandık' derler. (Bakara/8)

üfleyerek ses çıkarabilen tek kişidir. Bu nedenle teyakkuz halinde borunun üflenmesi görevini üstlenir. "…'Sakın unutma! dedi, 'Sadece ve sadece nöbetçi zâbit, 'Teyakkuz!' diye bağırdığında üfleyeceksin boruyu! Bu hâl dışında bu gemide boru sesi duyarsam sopayı yersin! Çünkü senden başka kimse çalamaz bu aleti.'" (Anar, 2015, s. 58). Geminin teyakkuz halinde olması ölümü gemicilere hatırlatmakta, gemicilerin düşmana karşı tetikte durmasını sağlamaktadır.

Ölüme dair bir diğer unsur da remil falı ile görülmektedir. Romanda Nuh usta isimli karakter gemideki mürettebata remil falı bakmaktadır. Ancak kime bakarsa baksın "nahs-ı dail" adını verdikleri şekil çıkmaktadır.



Gemide bulunan 21 mürettebatın falında görselde yer alan şekil çıkmaktadır. "Remil ilminde 'nahs-ı dahil' denilen en uğursuz şekil olduğunu ölümü ve zulmü…" (Anar, 2015, s. 104) simgelediği söylenmektedir. Ancak fal bununla bitmemektedir. Fal baktıran mürettebat arasında ortak bir nokta daha ortaya çıkar. Bu da 'kabz-ı hariç' şeklidir.



Fal bakanlar, falın üçüncü hanesinde bu şeklin çıkmasını olan ya da olacak olan ölümlere yormaktadır. "Kadim remil üstâtları eğer üçümcü hanedeyse bu şeklin, birçok ölümün hem olmuş olduğunu hem de olacağını bildirdiğini söylemiştir. Onlara göre 'enkıs' kurşunun, 'kabz-ı hariç' ise tahta veya kerestenin timsaliydi. İlki iyi şeylerin yokluğuna, diğeri ise kötü şeylerin varlığına delâlet etmekteydi." (Anar, 2015, s. 104). Falına baktıran 21 kişinin tamamı bir vakitler adam öldürmüştür.

Romanın kurgusunda meydana gelen ölümler şahıstan topluluğa giden bir süreç izlemektedir. Şahısların ölümüyle başlayan bu süreç gemi mürettebatının tamamının ölümüyle sonlanmaktadır. Gemi mürettebatının tamamın ölümününün sebebi olarak veba hastalığı ile karşılaşılmaktadır. "Veba hastalığı, fare ve diğer kemirici hayvanlar üzerinde bulunan pireler yoluyla insanlara geçer. Lağım farelerinin asalağı olan pireler, fare ölümleriyle konak değiştirirler ve yerleştikleri yeni konağın kanını emerken veba mikrobunu bulaştırırlar. Böylece mikrop, diğer memeliler ile birlikte insanlara da geçer." (Turna, 2011, s. 3). *Amat*'taki mürettebat ganimet arzusu nedeniyle gereken kontrol sağlanmadan veba hastalığından muzdarip gemiye biner. Bu da hastalığın kendilerine bulaşmasına neden olur. Böylece kurguda ölüm, sarmalı genişletilerek çoklulaştırılmakta, kıyamete bir adım daha yaklaşılmaktadır.

Ölüm kendi içerisinde en büyük karşıtlığı da barındırmaktadır: ölümsüzlük. Ölümsüzlük, ruhun yahut bedenin bakî kalmasıdır. Ancak İslâmiyet'te bedenin bâki kalmasına dair hüküm yoktur. Aksine Kuran-ı Kerim'de yer alan "Külli nefsin zâikatü'l-mevt"[2] ayetinde "Her canlı ölümü tadacak ve sonunda dönüp huzurumuza geleceksiniz." denilmektedir. Bu ayetten de izahatle beden mefhumu için ölümsüzlük vaki değildir. Ancak; "Ruhçu kuramın kabul ettiği

[2] (Ankebut/57)

ölümsüzlük düşüncesi, geleneksel anlamda, kişinin ölümünden sonar bedensiz bir şekilde yaşamını sürdürmesi inancına dayanmaktadır." (Aktürk, 2014, s.140). Romanda ölümsüzlük, Süleyman Reis karakteri üzerinden verilmektedir. Süleyman Reis, Diyavol Paşa'nın kitaplığından bir kitap alır ve rastgele bir sayfa açar. Fal niyetiyle baktığı kitapta karşısına çıkan cümleler karşısında sarsılır. Kitapta iyi insanların öldükten sonra ahiret hayatlarının güzel olanaklarını yaşayabileceklerinden, günahkâr insanların ise günahlarından dolayı tam anlamıyla yok olup ortadan kalkacaklarından bahsetmektedir. Ölümsüzlüğü tahayyül eden Süleyman Reis, fal niyetiyle sayfalarını açtığı kitaptan çıkan ölümü fısıldayan cümleler karşısında şoka uğrar. Günahkâr olduğuna inanan Süleyman Reis, "Ruhunun da bedeni gibi ölümlü olduğunu öğrendikten sonra…"(Anar, 2015, s.29) büyük bir telaşa kapılır.

> "… mitsel dünyada doğum ve ölüm hayatın en önemli geçiş noktaları olarak tasavvur edilirler. Bu yüzden bunlar çeşitli törenlerle anılmaya başlanmıştır; ancak bilinmeyen bir yolculuğa gidiş ve bu dünyadan ayrılış korkuyu, üzüntüyü, ölümle mücadeleyi; dolayısıyla ölümsüzlük arayışını doğurmuştur. Bu arayış ebedi hayat için ölüm denizini aşmaya çalışan, Sumerlerin büyük kahramanı Gılgamış mitlerinde, Yunanlıların Hekim Tanrısı Asklepios'un, Medusa'nın boğazındaki kanı kullanmasında, Makedonyalı İskender'in "ab-ı hayat" için karanlıklar ülkesine gidişinde ya da Lokman Hekim'in ölümsüzlüğün çaresini bulabilmek için bitkilerin dilini öğrenmesinde karşımıza çıkmaktadır." (Kılıç, Y. , Eser, E., 2017, ss. 127-128).

Süleyman Reis; Asklepios, Makedonyalı İskender yahut Lokman Hekim gibi ölümsülüğün peşine düşer. Ancak nihai son onu da bulmakta roman kurgusu içerisinde ölümle karşılaşmaktadır.

Romanda ölümsüzlüğe değinilen kısımlardan biri de Lokman Hekim'in anlatıldığı bölümdür. "Dini eserlerimizde bilge bir kişi olarak anılan Lokman Hekim, edebiyatımızda ve folklorumuzda bu bilgeliği yanında her derdin çaresini bulmuş büyük bir hekim olarak yer almaktadır." (Öger, 2009, s. 80). Ölümsüzlüğü bulduğu inanılan Lokman Hekim, *Amat*'ta bu özelliği ile yer almaktadır. "Efsaneye göre bu otu (ölümsüzlük otu) bulmuş. Fakat bir rüzgâr, ölümsüzlüğün esrarını açıkladığı kitabın birçok sayfasını uçurup götürmüş." (Anar, 2015, s. 189). İslamî kaidelerde ölümden sonra var olan hayatın ebediliğine, sonsuzluğuna, ölümsüzlüğüne inanılmaktadır. Eserin sonunda günahkârların ölümsüzlüğü tahayyül eden Diyavol Paşa'ya karşı Süleyman Reis, ölümsüzlüğü öldürerek ölüme gemidekilerle beraber uzanır.

> "Geminin kıç aynalığında bulunan "AMAT" isminin "A" harfini düşürdükten sonra geriye "MAT" kalır. Bu kelime ölüm anlamına geldiği için gemi bir anda paramparça olur. Böylece kendisini ve mürettebatı sonsuza kadar şeytanın esiri olmaktan kurtaran Süleyman, iyilerin ödülü olan sonsuz ahiret hayatının güzelliklerini de hak etmiş olur. (Sarı, 2019, s. 26).

Ölüm, mutlak yok oluşun başlangıç aşamasını temsil etmekte, sarmalın parçalarını oluşturmaktadır. Amat'ın ölüm üzerine yarattığı kurguda da bunlar sıkça görülmekte, her yeni ölüm büyük ölümü beslemektedir. Ve nihayetinde yazar ölümü inşa ettiği eserinde ölümsüzlükten de yararlanarak oyunun çatışma mekanizmasını kurmaktadır.

Sonuç

Postmodernizm, 1870'lerde sanat eleştirisi alanında kendini göstermeye başlamakta, 1960'lı yıllarda ise çoğunlukla New Yorklu kuramcılar ve düşünürler tarafından kullanılmaktadır. Postmodernizm, gerçeği ve hayali aynı anda sunmaktadır. Postmodern eserler kaleme alan yazarlar, pek çok yeniliğe öncülük yapmaktadırlar. Özellikle, geleneksel roman formunda yaptıkları değişikliklerle de okuyucuyu şaşırtan postmodernist yazarlar, kurgu evrenlerini oyun alanına çevirmekte, okuyucuyu bu oyun alanına dahil etmeye çalışmaktadır.

Mitler ise postmodernist yazarların kurgu evreninin zeminini oluşturan

yapı taşlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Mitleri roman dünyasına dahil eden postmodern yazarlardan birisi de İhsan Oktay Anar'dır. Yazar, özellikle *Amat* isimli romanında mitleri alt metin olarak kullanmaktadır. Çalışmanının da temel konusunu oluşturan bu kullanımda en çok eskatoloji mitlerine yer verilmektedir. Yazar, eskatolojik mitleri yedi konu üzerinden sunmakta, romanını bu konular üzerinden beslemektedir. Romanda karşılaşılan ilk eskatolojik mit Nuh Tufanı'dır. Yaratıcı, zulüm ve kötülüğün egemen olduğu bir topluma ceza vermeyi planlamaktadır. Ancak kendisine inananları bu cezaya dahil etmek istemez ve Nuh'a gemi yapmasını emreder. Romandaki ilk metamorfoz burada görülür. Romanda geminin yapılmasını emreden Allah değil, Şeytan'dır ve gemiye inanan masumların yerine 247 günahkâr alınır. Böylece, semavî anlatılarda ve dünya mitolojisinde yaygın bir yere sahip olan bu eskatolojik hadise, romanda dönüşüme uğrayarak kullanılmıştır.

Postmodern anlatının yapısına uygun olarak gerçekleşen dönüşümlerden biri de cehennem ögesi üzerinedir. Dante Alighieri'nin İlahî Komedyası'na göndermelerde de bulunan bu kısım yazarın kurguladığı oyuna ortak olarak eseri karnavallaştırır. Cehennemin katlarını, gemi güverteleri üzerinden sembolleştiren yazar, yaptığı betimlemelerle anlatımını pekiştirmektedir. Bilindiği üzere cehennem kıyamet sonrasında günahkâr insanların ceza çekecekleri yer olarak ifade edilmektedir. Geminin tamımının günahkâr insanlardan oluşması, gemiyi bir nevi cehenneme çeviren unsur olmasına neden olmaktadır.

Yazar ayrıca ölümü hatırlatan, çağrıştıran diğer mitlere de eserinde yer vermektedir. Anar; remil falı, Habil ile Kabil meselesi, salı gününün uğursuzluğu, İsrafil ve salgın bir hastalık olarak veba gibi unsurları kullanarak romandaki ölümü besler ve nihayetinde *Amat* isimli geminin mat edilmesine giden yolu açar. Böylece gemi bünyesinde barındırdığı ölümlerle kendi kıyametini yaşamış olur. Romanda ölümü çağrıştıran unsurlardan biri Remil falıdır. Remil falına baktıran mürettabatın tamamında ölüm şekli çıkar. Bu hem geçmişte işledikleri cinayete hem de gelecekte başlarına gelecek mutlak sona bir işarettir. Habil ve Kabil ile İsrafil romanda isim sembolizasyonu üzerinden kulanılmaktadır. İlk cinayet ve kıyamete gönderme yapan bu isimler roman kurgusunda yine dönüşüme uğrayan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Habil'in romanda cinayete kurban gitmesi, İsrafil'in ise gemiyi teyakkuz haline getirecek olan boruyu çalması yapılan sembolizasyonun göstergelerindendir. Salı günü ise, romanda kan günü olarak kabul edilmektedir. Mürettebata göre; sefere salı günü çıkılması başlarına gelecek olan uğursuzlukların habercisidir. Kalyonun kıyametini gerçekleştiren unsur olarak da veba salgını verilmektedir. Ganimet alma isteğiyle veba salgınının baş gösterdiği gemiye binmeleri, gemi mürettebatının toplu ölümüne neden olur. Ancak kalyonun asıl kıyameti Amat isminin Süleyman Reis tarafından "Mat" edilmesiyle gerçekleşir.

Sonuç olarak, postmodern romanlar temin ölümünden hareketle meseleyi amaç dışı bırakmakta, oluşturulan anlatılarla kurguyu bir oyun alanı haline getirmektedir. Pek çok ögeyi oyunlarına dahil eden yazarlar, mitolojiden de yararlanmaktan geri kalmazlar. Mitolojik unsurlar kimi zaman dönüşüme, değişime uğramakta kimi zaman da doğallığı bozulmadan esere dahil edilmektedir. Postmodern yazarın salt amacı mitolojiyi kullanmak da değildir zaten. Yazar, oyununa arkadaş dahil etme gayesi taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Aktürk, E. (2014). *Eskatolojik Açıdan Kişisel Özdeşlik Sorunu*. Araştırma Yayınları.

Altın, N. Ş. (2013). *Edebiyat Sosyolojisi Açısından Postmodern Romanın Toplumsal Temelleri.* (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Altun, I.; Çınaroğlu M. (2020). "*Tarihin Sonu" Olgusu ve Eskatologya Mitleri.* Millî Folklor 128 (Kış 2020): 28-40.

Anar, İ. O. (2015). *Amat*. İletişim Yayınları.

Ankebut/57

Atalayer, F. (2007). *Zaman, Postmodernizm, Türk Mitolojisi ve Yaratıcılık.* Anadolu Sanat. S. 18. s. 18-28.

Bahtin, M. (2020). *Karnavaldan Romana (Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar).* Ayrıntı Yayınları.

Bakara suresi, 2/8

Bayat, F. (2007). *Mitolojiye Giriş*. Ötüken Neşriyat.

Bultmann, R. (2006). *Tarih ve Eskatoloji Sonsuzluğun Mevcudiyeti* (çev. Emir Kuşcu). Eski Yeni Yayınları.

Cevizci, Ahmet (2005). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları.

Çınaroğlu, M. (2008). *Türk Kültüründe Eskatoloji Mitlerine Dair Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Ecevit, Y. (2014). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İletişim Yayınları.

Eliade, M. (2020). *İmgeler ve Simgeler*. (Çev. M. Ali Kılıçbay). Doğu Batı Yayınları.

Eliade, M. (2003). *Dünsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi.* Kabalcı Yayınevi.

Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. Om Yayınevi.

Foucault, M. (1998). "What is an Auther?". Aesthetıcs, Methos and Epıstemology.(Ed. James D. Faubıon). The New Press.

İbn-i Receb El Hanbeli (2017). *Bütün Yönleriyle Cehennem*. Polen Yayınları.

Kılıç, Y. , Eser, E. (2017). "*Eskiçağ Toplumlarının Mitolojisinde Ölümsüzlük Arayışı (Ölümsüzlük SembolüOlarak Bazı Bitki, Su ve Hayvanlar)*". Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi 4: 122-156

Koçakoğlu, A. (2010). *Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar*. Palet Yayınları.

Kurtar, S. (2015). *Varoluşunn Adaleti: Ölüm.* Bibliotech Dergisi. Yıl:7. S.21.s.1-10.

Moran, B. (2019). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2 (Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a)*. İletişim Yayınları.

Öger, A. (2007). *Uygur Efsanelerinde Lokman Hekim* . Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi , 7 (1) , 79-95.

Harman, Ö. F. "*Cehennem*", TDV İslâm Ansiklopedisi, https://islamansiklopedisi.org.tr/cehennem (03.10.2022).

Özkiraz, A. (2003). *Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum*. Çizgi Kitabevi.

Roux, J. P. (2011). *Eski Türk Mitolojisi*. BilgeSu Yayıncılık.

Sarı, M. (2019). *Metinler Arası Bağlamında İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Kutsal Metinlerin İzleri.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Schimmel, A. (2004). *Tanrı'nın Yeyüzündeki İşaretleri*. Kabalcı Yayınları.

Seyidoğlu, B. (2021). *Mitoloji Üzerine Araştırmalar (Metinler ve Tahliller).* Dergâh Yayınları.

Şakiroğlu, M. H. "*İlâhî Komedya*", Tdv İslâm Ansiklopedisi, Https://İslamansiklopedisi.Org.Tr/İlahi- Komedya (18.10.2022).

Turna, N. (2011). *İstanbul'un Veba İle İmtihanı: 1811- 1812 Veba Salgını Bağlamında Toplum ve Ekonomi*. Studies Of The Ottoman Domain (Osmanlı Hakimiyet Sahası Çalışmaları), 1 (1) , 1-36.

Vezir, G. (2021). "*Mit, Felsefe ve Edebiyat*". Üç Elma (Mitoloji, Folklor, Fantastik). (Ed. Burcu Bayer). Ketebe Yayınları.

Yalçın, A. (2003). *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı 1946- 2000*. Akçağ Yayınları.

Yonar, G. (2019). *Kıyamet Mitolojileri- Kurtla Kıyamete Kalmak*. Ötüken Yayınları.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

ANTALYA/GÜNDOĞMUŞ YÖRESİNDEKİ DOĞUM ÂDETLERİNDE MİTOLOJİK UNSURLAR

Mythological Elements in Birth Traditions in Antalya/ Gündoğmuş Region

Zeynep ARPA[•]

ÖZET

Çalışmamız, Antalya'nın Gündoğmuş ilçesinde tespit ettiğimiz geçiş döneminin ilk basamağı olan doğum âdetleri ve uygulamaları ile bunların Türk Mitolojik inanç sistemiyle olan ilişkisi üzerine durmaktadır. Bu çalışmada derleme yöntemi kullanılmıştır. Orta Torosların doğusunda bulunan ilçeye bağlı köylerde ve mahallelerde ritüelleri uygulayan kaynak kişilerle bizzat görüşme sağlanmış ve yürük olan bazı köylülerin benzer pratikleri uyguladıkları gözlemlenmiştir. Araştırmamızda gözlem, doküman analizi ve görüşme teknikleri kullanılmış ve yazılı kaynaklara başvurulmuştur. Çalışmamızda tespit ettiğimiz ve Türk mitolojik inanç sisteminde yer alan mitsel eylemin bizi başlangıçtaki öze götürerek bilinmeyene neden-sonuç dahilinde bakmamızı sağlaması bilinçaltısal dinamizmi oluşturmaktan öteye gittiği ve bunu yaşatıp aktarmaya ısrarla devam ettiğidir. Bu vesileyle köken bilgisine duyulan ihtiyaç ve bu anı canlandırmak için uygulanan bazı pratikler analiz edilmiştir. Geçiş ritüellerinin ilk aşaması olan doğum evresinde uygulanan pratikler ve inanışlar insanları geçmişten günümüze bir eşiksellik konumunda bırakmamak için doğum yapan kadın ve bebeğinin üzerinden yenilenme, iyileşme, korunmayı sağlayan arınma amaçlı bir ritüel haline gelmiştir. Bu ritüel alanında yapılan ve kutsal olduğuna inanılan, kutsiyet atfedilmeye devam edilen ve toplumun bilinçaltından çeşitli durumlarda açığa çıkarak prototipin dönüşümü ve gelişimine ışık tutan, dolayısıyla taşımış olduğu ilahi özellikle beraber toplumun hafızasını bir bütün halinde güncelleyen büyük bir etkiden bahsedebiliriz. Eski Şamanizm inancından arta kalan çeşitli kültler ise ritüellerin merkez kaynağına ulaşmamızda ipucu olmuştur. Sonuç olarak Gündoğmuş ilçesinde ve köylerinde doğum adetlerinde görülen inanış ve uygulamalarda Türk mitolojisine ait unsurların kendini gösterdiğini söyleyebiliriz.

Anahtar Kelimeler: Gündoğmuş, doğum, geçiş dönemi, mitoloji, ritüel.

ABSTRACT

Our study focuses on the birth customs and practices, which are the first step of the transition period, which we determined in the Gündoğmuş district of Antalya, and their relationship with the Turkish Mythological belief system. The compilation method was used in this study. Interviews were made with the source people who practiced the rituals in the villages and neighborhoods of the district to the east of the Central Taurus Mountains, and it was observed that some of the villagers practiced similar practices. In our research, observation, document analysis and interview techniques were used and written sources were consulted. What we have determined in our study is that the mythical act in the Turkish mythological belief system takes us to the original essence and allows us to look at the unknown within cause and effect, goes beyond creating subconscious dynamism and continues to convey it persistently. On this occasion, the need for knowledge of origin and some practices applied to revive this moment are analyzed. In the birth phase, which is the first stage of the transition rituals, the practices and beliefs applied have become a ritual for purification, which provides renewal, healing and protection over the woman and her baby, in order not to leave people in a threshold position from past to present. We can talk about a great influence carried out in this ritual area, which is believed to be sacred, continues to be attributed to holiness, and which emerges from the subconscious of the society in various situations, sheds light on the transformation and development of the prototype, and therefore updates the memory of the society as a whole, together with the divine feature it carries. Various cults left over from ancient Shamanism have been the clue to reach the central source of rituals. As a result, we can say that the elements of Turkish mythology manifest themselves in the beliefs and practices seen in birth traditions in Gündoğmuş district and its villages.

Keywords: Gündoğmuş, birth, transition period, mythology, rit.

[•] Öğretmen, MEB, zey06arpa@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5613-4660.

Arpa, Z. (2023). "Antalya/Gündoğmuş Yöresindeki Doğum Âdetlerinde Mitolojik Unsurlar", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 206-221.

Giriş

Bu çalışmada, Antalya ilinin Gündoğmuş ilçe merkezi ve köylerinde yaşamaya devam eden doğum âdetlerindeki mitolojik ögelerin tespit edilmesi ve halk uygulamaları konu edilmiştir. Geçişli ritüellerinin ilk aşaması olan doğum evresinde, uygulanan pratikler ve inanışlar insanları geçmişten günümüze bir eşiksellik konumunda bırakmamak için doğum yapan kadın ve bebeğinin üzerinden yenilenme, iyileşme, korunmayı sağlayan arınma amaçlı bir ritüel haline gelmiştir. Bu ritüel alanında yapılan ve kutsal olduğuna inanılan, kutsiyet atfedilmeye devam edilen ve toplumun bilinçaltından çeşitli durumlarda açığa çıkarak prototipin dönüşümü ve gelişimine ışık tutan, dolayısıyla taşımış olduğu ilahi özellikle beraber toplumun hafızasını bir bütün halinde güncelleyen büyük bir etkiden bahsedebiliriz. Arkaik toplum insanı "başlangıçta" (ab origine) olup bitenleri, ritlerin gücü sayesinde yinelemektedir (Eliade,2001, s. 23). Bu güç, kökeni açıklamakla birlikte neden böyle yapıldığını da anlatmaktadır. Mitler, tüm yaradılışın kökenini anlatmakla yetinmez. Aynı zamanda günümüz modern insanının içinde bulunduğu toplumsal örgütlenme, barınma, doğum, ölüm, kurallara uygun bir varlık durumuna gelme ve hayatta kalma gibi bir dizi önemli olayı açıklamaktadır (Eliade, 2001, s. 21). Bu nedenle inceleme alanımız olan doğum da içinde belli kuralları barındıran, kolektif bir inanış taşıyan ve aynı zamanda ataların ilk örnekteki eylemini yaşatmaya çalışan bir evredir. Her yeni doğuş, evrenin ve kabileye doğan bebeğin ailesinin kendine özgü mitsel öyküsünün sembolik bir özetini tekrarlar ve yaşatır. Bu evrenin doğumu anlatılarında da böyledir. Yaradılışın en güzel örneklerini anlatan Kozmogoni mitlerinin en güzel bir örneğini Kuzey Amerika kabilesi olan Ovegalar anlatmaktadır. Bunların geleneğine göre bir çocuğun doğumu sırasında "daha önce Tanrılarla konuşmuş adam" çağrılır. Çağrılan bu adam lohusanın evine gelince yeni doğan bebeğin önünde evrenin ve yeryüzündeki hayvanların yaratılışının öyküsünü okur ardından bebek emzirilir. Ardından çocuk susadığında bu adam tekrar gelir ve bir kez daha yaratılışı ezberden okur (Eliade, 2001, s. 48). Bu vesileyle biz, bu öykülerin dönüştüğü pratiklerin hayvana özgü ya da çocuksu davranışlar olmadığını bilakis insana özgü, kültüre ait, anlaşılması için iç güdülerin yapısal ve işlevsel olarak yoğunlaşmasını gerektiren uygulamalar ve yaratmalar olduğunu saptarız. Doğumu gerçekleşen çocuk bulunduğu cemiyette bir dizi yeni durumla karşı karşıya gelir. Uyum sağlayabilmesi için madde dünyasıyla kaynaşması gerekmektedir. Bu da ancak kökene olan bağlantıyla gerçekleşir. Bu bağlantı ilk olarak bir şeyin nasıl var olduğunun bilgisiyle ortaya çıkmaktadır (Eliade, 2001, ss. 48-49). Yoğun bir şekilde duygusal değerlerle yüklü olan mitler temelde doğrudurlar. Mitlerdeki bu durum, hayatın doğal akışında sürekli tekrarlanarak ezberlenmiştir. Tekrarlanan bu pratikler ise ihtiyaç duyduğu ritüeli yineleyerek gerçekleşmektedir (Raglan, 2004, s.187). Örneğin: yeni doğan çocuk annesini emmeye başladığı ilk zamanlar veya katı yiyecekler yemeye "başlarken" uygulanan ritüellerin yardımıyla "köke" inmekte ve aslında suyun, ilk nesnenin ve tahılların ortaya çıktığı zamana yolculuk yaptırılmaktadır (Eliade, 2001, s. 49). Bu eylemin yinelenmesi süreci ise zamanında yapılan "ilk örneğin" gerçekleşmesini anlamlı ve kabul edilir kılar. Böylesi paradigmatik bir hareketin tartışmasız sürekli yinelenmesi halinde bu döngü evrenin akışkan halinin içinde kendini sabitler ve kalıcılaşır. Bu sayede anlamsız göründüğü yerde sebep onda aranır. Stanley Edgar Hyman, Harrison'ın Themis eserinden olayı şöyle aktarır: "Mit, öncelikle etiyolojik değildir, bir sebep sunmak için ortaya çıkmaz; bu ifadenin, anlatımın bir başka biçimi, temsilcisidir. Ritüeli başlatan duygunun gücü azaldığında ve ritüel gelenek tarafından kutsallaştırılmasına rağmen anlamsız göründüğünde mitte sebep aranır ve etiyolojik kabul edilir "(Hyman, 2006, s. 125).

Bu bağlamda mitin işlevi ise, ataların sahip olduğu geleneksel kolektif bilinci kuvvetlendirip o ana paha biçilemez bir kutsiyet ve itibar kazandırmaktır. Bunu yaparken ise mitleri ortaya çıkaran olayların mucizevi gerçekliğini, yüceliğini ve manevi değerini olabildiğince yükseltir. Bu yüzden doğum soyun devamlılığının önemi açısından ve yeni bir oluşum sürecine tanıklık eden anne ve bebeği tarafından

olabildiğince kusursuz ve tehlikesiz geçmelidir. Çocuk doğduğunda yalnızca fiziksel bir varoluşa sahiptir; ailesi tarafından tanınmamış ve doğduğu çevreyle henüz kaynaşmamıştır. Yeni doğan bebeğin tam anlamıyla canlı statüsüne erişebilmesi doğumun ardından uygulanan ritüellerle sağlanmaktadır. Bu ritüeller sayesinde yeni doğan canlılar alemine giriş yapmaktadır (Eliade, 1991, s. 160).

Çalışmanın amacı; geçiş ritüellerinin ilk basamağı olan doğum evresinde Gündoğmuş halk kültürünün uyguladığı pratiklerin Türk mitolojisine ait olan unsurlarının tespit edilmesi ve sözlü kaynaklardan da yararlanarak derlenip değerlendirilmesidir.

Çalışmanın sınırını Gündoğmuş merkez ve köyleri oluşturmaktadır. Bu bölgeler içerisinde doğum adetleri ile ilgili derleme ve araştırma yapılmıştır. Gündoğmuş, Batı Toros Dağları'nın, Geyik Dağı eteklerine kurulmuş bir ilçedir. Yüz ölçümü 1323 km² olup denizden yüksekliği 900 m'dir. Dağlık alanları ormanlarla kaplıdır. Alara Çayı doğu- batı yönünde ilçeyi böler. Akdeniz ikliminin hâkim olmasına karşın kışın biraz daha karasal iklim özellikleri gösterir. Bu nedenle kışın biraz sert geçer. Antalya´ya 149 km uzaklıkta olan Gündoğmuş ilçesi, Akseki-Manavgat Karayoluna da 36 km´lik asfalt bir yolla bağlanır. Geçmişi antik çağlara dayanan Gündoğmuş´un bugünkü yeri Romalılar döneminde iskân edilmiş bir yerdir. İlçe sınırları içerisindeki Roma harabeleri, Taşahır Mevkiindeki Kaseyir Şehri harabeleri, Senir Köyü yakınındaki Kese Mevkiindeki Roma Harabeleri en eski harabeler olma özelliğini taşıdığı söylenebilir. Daha sonraki dönemlerde, özellikle Malazgirt Zaferi sonrasında Anadolu´nun Türkleşmesi döneminde, şehir Selçuklu egemenliğinde kalmış ve II. Bayezid döneminde de Osmanlı Devleti topraklarına katılmıştır.[1]

Bu bölgeye Horasan'dan 1071 Malazgirt savaşı ile Türklere açılan Manavgat kapısından gelen Yörük beyleri yerleşmişlerdir. Bunlara Senir Beyleri halkı denirdi. 1820 yıllarına doğru bu oymak çoğaldıkça güneye kıyıya doğru inmişler ve bugünkü Manavgat köylerini meydana getirmişlerdir. Bu kaynağa göre Gündoğmuş ve köylerinin meydana getiren insanların Horasan Türkmenleri olduğu, Gündoğmuş ve çevresinin Manavgat'tan ve sahil şeridinden daha önce Türkleştiği sonucunu çıkarabiliriz.[2] 31 Aralık 2021 Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi veri tabanına göre Gündoğmuş toplamda 7170[3] (erkek: 3562, kadın: 3608) kişilik nüfusu ile 19 ilçesi olan Antalya'nın nüfus yoğunluğu açısından 18. İlçesi olarak yer almaktadır.

Bu çalışmada doğum âdetlerini doğum öncesi/gebe kalma ve gebelik süreci, doğum evresi/sırası ve doğum sonrası olmak üzere üç başlıkta inceleyeceğiz.

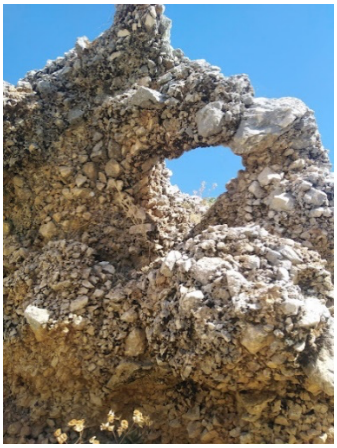
1. Doğum Öncesi/ Gebe Kalma ve Gebelik Süreci:

Doğum, insan hayatında öte dünyayla maddi dünya arasındaki ilişkiyi anlamamızı sağlayan bir geçiş sürecidir. Bu süreçte yeni doğanın ailesine ve doğduğu çevreye uyum sağlaması ve kaynaşması beklenir. Bu kaynaşma sürecinde farklı uygulamalarla anneyi ve yeni doğanı bu yeni durumlarından olası kötü sonuçlara karşı koruma ve alıştırmaya yönelik her yörede farklı pratik bilgiler uygulanmaktadır. Bu pratikler inanç izleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Eski Türkler bu inanç izlerini gebe kalmak için atalarını anarak ve mezarlarını ziyaret ederek, kutsal kabul ettikleri türbelere adak adayarak gerçekleştirmekteydi.

Araştırma yöresi olan Gündoğmuş'ta kısırlık ve kadının kısırlığını gidermeye yönelik bazı Şamanizm inancından kalma uygulamaları tespit ettik. Bunların ilki: türbelere ve ağaçlara bez bağlamadır. Giği dağının (Geyik dağının) başında bir evliya türbesi vardır. Bu türbede yiyip içip ardından iki rekât namaz kılmak gerekir. Türbeden çıkınca delikli taşın arasından elini soktuğunda avcuna bir

[1] Gündoğmuş Belediyesi, Gündoğmuş Hakkında, http://www.gündoğmuş.bel.tr. (Erişim tarihi: 10.04.2022)
[2] Gündoğmuş Belediyesi, Gündoğmuş Hakkında, http://www.gündoğmuş.bel.tr. (Erişim tarihi: 10.04.2022)
[3] Türkiye İstatistik Kurumu, Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi, https://biruni,tuik.gov.tr

böcü (böcek) gelirse bu hayra alamettir (KK.4). Bu örnekte atalar kültü bağlamında türbelere gidildiğini ve halk hekimliği ile taş kültü arasında bir bağ olduğunu görmekteyiz. Delikli taştan geçme ya da geçirme şifalı olduğuna inanılan bir ritüeldir. Amaç o köprü, kanal ya da bağdan gerçekten faydalanmak, şiddetli sosyal sarsıntılar bireysel ve kolektif hayatta ani duraklamalar yaratan durum değişmelerini kolaylaştırmaktır (Beşler, 2022, s. 61). Toplumumuzda daha farklı uygulamalar da vardır. Mesela; bazı yörelerde, şifalı sayılan yuvarlak bir taş, ağrıyan yere sürülür; dişleri sağlamlaştırmak için, ufak taşlar kaynatılıp suyu ile gargara yapılır (Tanyu, ss. 189-190). Çocukları boğmacaya yakalanan anneler, son çare olarak onları taşın içinden geçirirler (Uca, 2003, s. 163.). Üstelik Türk destanlarında da taşla ilgili konular önemli yer tutar. Taşların ilaç ve şifa, tılsım, uğur, dilek ve adak, hatta yağmur ve kar yağmasını sağlamak için kullanıldığı da görülür (Bozalioğlu, 1997, s. 41.).



Şekil 1: Ortaköy' de bir delikli taş

Yöreden derlediğimiz diğer bilgiler şu şekildedir:

Ağzı dualı bir adamın türbesine gidersin oraya bebek eşyası (patik, kundak, zıbın, önlük …) bırakırsan Allah'ın izniyle bir bebeğin olur (KK.43). Çocuk sahibi olmak için çabalayan kadınların, Eski Türk inanç sistemiyle bağlantılı kutsal (ıduk) sayılan yerlere gitmesi, oranın toprağını alması ve yüzüne sürmesi, kendi elbisesinin bir parçasını bağlaması, ağacın dallarına bez ya da çaput bağlaması, dua ederek birkaç defa ağacın etrafında dönmesi gibi uygulamalar kutsalın gücüne olan inanç ve kutsalla kaynaşma ihtiyacını apaçık göstermektedir. Atalar kültü bağlamında yapılan mezar ve türbe ziyaretleri aynı zamanda ağaç ve orman kültüne olan inancın simgesi olan bez bağlama yer-su kültünün ruhlara olan inancından kaynaklanmaktadır. Köktürklerin "ıduk yer-sub" (mukaddes yer-su) ile ifade ettikleri kavram koruyucu ya da sahiplenici ruh veyahut vatan idi. *Eçümiz apamız tutmuş yer-sub* (atalarımızın idare ettiği yer-su) cümlesindeki yer su da vatan kültü olan yer-sudur. (İnan, 1976, s. 31).



Şekil 2: Atalar kültü bağlamında ağaca bez bağlama ve tuz bırakma

Türbe ve mezar ziyaretlerinin gebelik öncesi dönemdeki önemine Kırgızlarda da rastlamaktayız. Kırgızlarda Şamanizm döneminden kalan kutsal ağaçlar ve ataların ya da usta kamların mezarları, İslamiyet'in kabulü ile dini bir etkiye girmiş ve evliyaların, pirlerin türbeleri olmuştur. Önemli Türk destanlarından olan Manas'ta da Yakup Han'ın eşi kısırdır. Eşinin bu durumunu şöyle dile getirmektedir: "Bu Çırçı'yı alalı on dört yıl oldu. Bir çocuk koklayamadım, öpemedim. Bu hatun mezarlı yerleri ziyaret etmiyor, elmalı yerde yuvarlanmıyor, kutlu pınarlar yanında gecelemiyor" (İnan, 1986, s. 168). Kutsal mekanların ziyaret noktası olması Şamanizm inancına kadar gitmekte ve evlat sahibi olmak isteyen bireylerin ilahi güce olan inancıyla beraber bu ritüeller İslami motiflerle süslenmektedir.

Türklerin mukaddes ağaçlarından olan kayın ağacı soy birliğini ve üremeyi de temsil ettiğini için ağaç kültünün en büyük tezahürüdür. Yakutlar kara çam ağacını da bu kapsamda değerlendirirler. Bu inanışa göre çocuk sahibi olamayan Yakut kadınları kara çam ağacının yanına gider. Beyaz atın derisini bu ağacın altına serer ve yine aynı ağacın karşısında dua ederek ayini bitirir (İnan, 1976, s. 39). Görüldüğü üzere Şamanizm inancında yer alan ağaç kültü doğum öncesi evrede tapınılan kuvvetli bir varlık olarak görülmektedir. Benzer şekilde çocuğu olmayan Yakut kadınları, ak boz at derisi üzerinde "yerin sahibi" ne ağlayarak yalvarırlar. Dua ederler. Dualarının ardından çocuk sahibi olan kadınlar bu olayın Tanrı'dan geldiğine, ağaç ruhları tarafından verildiğine inanmaktadırlar (İnan, 1986, s. 167).

Ağaç kültü bağlamında özellikle Gündoğmuş yöresinden de edinilen bilgiler kapsamında diğer inanışlar şöyledir: İncir ağacının altında çocuğu olmayan bir kadın yıkanırsa çocuğu olur (KK.4). Önceden dilek dilenmiş bir ipi dua eşliğinde ocağının bulunduğu yerdeki ağaca bağlarsan kısırlığın kalmaz (KK.3, KK.42, KK.48, KK.49). Gündoğmuş ilçe merkezinde edindiğimiz bir diğer bilgiye göre de hocaya gidip hocanın okuduğu parayı gebe kalana kadar takılır ve gebe kaldıktan sonra o para gömülüp üstüne su saçılır (KK.51). Yine Şamanizm inancının bir kalıntısı olan saçı geleneğinin Müslüman Türklere yansıdığını görmekteyiz. Saçı, Türklerin ataları ve tehlikelere karşı savunucu ruhları tarafından kabul edilmek üzere yapılan bir kurban ayininin uzantısıdır (İnan, 1986, s. 167).

Gündoğmuş yöresinde gebe kalmaya çalışan kadınların, aile ocağı ve ateşe olan inançlarından kaynaklı izlediği bazı uygulamalar vardır. Elde ettiğimiz bilgiler şu şekildedir: Çocuk hayalet olmasın diye ocağa şap[4] atarlar. Şap cinsiyet belirlemek için de olur ateşin üstüne koyarsın, sabaha kadar beklersin eğer çatlarsa kız, çatlamaz ise erkek evladın olur (KK.45). Abdülkadir İnan bu konuyla ilgili şunları söylemektedir: "Aile ocağı kültü ile ateş kültü birbirinden ayırt edilemez. Aynı zamanda ocak kültü atalar kültüyle bağlantılıdır; şaman dualarında "atamızın yaktığı ocak" denir (İnan, 1976, ss. 43-44). Örneklerden de anlaşılacağı üzere Şamanların da törenlerinde muhakkak ateş bulundurması ve ateş ruhuna duyulan inanmalar Gündoğmuş yöresinde yaşayan Türklerin mitolojik kalıntılarını izah etmektedir. Yöredeki diğer uygulamalar ise şu şekildedir:

Gündoğmuş'un Karadere, Pembelik köylerinde ve Akseki'nin Gelves köyünde ocak vardır. Hamile kalamayan kadın Cuma akşamı bu ocak yerine gitmelidir ve yüksek bir taşa ya da çatıya iğne koymalıdır. Hava bulutlu değil, ayaz olmalıdır. Eğer konulan iğneler küflenirse iğnenin küflendiği taraf o kişinin ocağı olur. O ocak evine gidip nuksa (muska) yaptırmalı ve onu takmalısın. Hamile kaldıktan sonra muskanın geldiği ocak evi ziyaret edilmelidir. Oradan su içilir ve ekmek yenir. Çocuk doğana kadar o muska çıkmamalıdır (KK.42, KK.6).

[4] Alüminyum ve potasyum sülfatından veya amonyum alüminyum sülfatından oluşan, sıcak suda eriyen, tadı buruk, antiseptik bir madde.

Bu uygulamada gerçekleştirilen ritüel çocuğun doğumuna kadar devam etmekte ve ocakla olan bağlantı kesilmemektedir. Pertev Naili Boratav konuyla ilgili şunları söylemektedir:

> Ocak belirli bir veya birkaç hastalığı sağaltımı gücünde olan, bu işin yöntemlerini bilen, bunu uzmanlık edinmiş kimseyi gösterir: sarılık ocağı, fıtık ocağı, vb. gibi. "Ocak" ve "Ocaklı" deyimleri eş anlamda kullanılır. Ocaklıların hastaları sağaltma yöntemleri çoğu kez büyülük işlemlerdir: ama bunların yanında belirli şeyleri yedirmek, içirmek, vücudun ağrıyan yerine şu veya bu madde sürmek, bağlamak gibi "ilaç" saydıkları gereçleri kullandıkları da olur." (Boratav, 1994, s. 113).

Ocaklar Anadolu genelinde kadın ya da erkek olabilirler. Fakat Gündoğmuş yerelinde ocaklı olarak nitelendirilen kişilerin daha çok kadın olduğu tespit edilmiştir.

Yapılan diğer bir uygulama da türbenin toprağından alınan taşların bez torba içinde saklanması ile kısırlığın giderilmesidir (KK.29). Büyülü olduğuna inanılan bu ve benzeri taşlar arkaik toplum insanının her zaman kutsalı olmuştur (Örnek, 2000, s. 101). Bu kapsamda kutsal kabul edilen bu taşlara kısır olduğu düşünülen kadınlar dokunarak, yağ sürerek, bu taşları saklayarak ya da yanında bulundurarak gerekli kutsal davranışı sergilemiş olmaktadır. Bu taşa dokunduğunu ya da taşıdığını bilerek hayatına devam eden kadın kısırlığının olumsuz etkilerinden yahut bizzat kısırlığından kurtulduğuna inanmaktadır.

Kısırlığı gidermede kullanılan bazı halk hekimliği uygulamaları da günümüze kadar gelmiştir: Köylerde ebe statüsünde bazı kadınlara gidilir. Onlar hamile kalamayan kadının göbeğine uzun uzun masaj yapar. Rahminin olduğu bölgeye ısıtılan özel bitkilerin karışımı sürülür. 10 gün boyunca banyo yapılmaz. Bu bitki sarılı durmak zorundadır. Onuncu günün sonunda beyaz bir güvercin ya da çığıl kuşu (yöreye ait bir kuş) görülürse kısırlık kaybolmuştur. Bu kuşu canlı görmelisiniz. Asla öldürmemelisiniz. Benim çocuğum yıllar sonra böyle olmuştur (KK.37).

Umay kültünün izlerine ait bir uygulamadan bahseden kaynak kişimiz kendisine yapılan uygulamayı anlatmış fakat hangi doğal bitkilerin kullanıldığını bilmediğini dile getirmiştir. Bu uygulamada kuş, Ayısıt koruyucu ruhunu temsil eden bir canlıdır. Ayısıt, yaratıcı, bereket ve refah sağlayıcı dişi ruhlar zümresine denir. Kadınlar gebe kaldıklarında bu ruhun himayesi altındadırlar. Kuşlar ayısıtların sembolü olduğu için asla zarar verilmez. Bebek sahibi olmak isteyen kısır kadınlar da çocuk vermesi için Ayısıt'a tören düzenleyip dua eder. Bu kadınlar evlerini ve odalarını temiz tutmaya dikkat ederler. Hayvan yavrularına sahip çıkarlar, aç olanları doyururlar (İnan, 1976, s. 26).

Gebelik sürecinde ise gebe kadının kaçınması ve bebeği olumsuz etkilememesi için uygulaması gereken bazı davranışlar vardır. Hamile kadın ciğere dokunmamalıdır ve yememelidir çünkü inanışa göre dokunduğu için çocuğunda ciğer şekline benzer lekeler çıkar (KK.8, KK.23). Eğer keçi ciğeri yersen ve yediğin elini yıkamazsan o elinle vücudunda dokunduğun yer neresi ise bebeğinin de orasında kara lekeler çıkar (KK.40), gibi inanışlar yer almaktadır.

Bu pratiğin uygulanması Eski Türk inancındaki alkarısı ya da albasması denilen kötü bir ruhtan kaynaklanmaktadır. Memleketimizde al, albastı, alkarısı, alanası, alkızı tabirleriyle umumiyetle kırklı lohusa ve çocuklara, nadir olarak da gebe gelin, güvey, erkek, yolcu ve atlara musallat olan bir ruh veya hastalık ifade edilmektedir. Bu kötü ruh elinde çocukların ciğerini ele geçirmiş şekilde tasvir edilir ve Alkarısı lohusa ile çocuğunun ciğerlerini suya çalmak veya yemek suretiyle ölümlerine sebep olur (Acıpayamlı, 1974, ss. 74-76).

Gebe kadının yine gül koklamaması, çirkin yüzlere ve çirkin hayvanlara bakmaması (eşek, domuz, yılan, maymun gibi) eğer bakarsa bebeğinin onlara benzer olacağı bilinir (KK.20, KK.35, KK.52, KK.53, KK.44). Bu uygulamalar yine,

kötü ruhların musallat olmasını engellemek amacıyla yapılan kaçınmalardır. Aynı zamanda gebe kadın cenaze evine de gitmemektedir çünkü ölünün ruhu bebeğe musallat olur (KK.34). Yine aynı şekilde gebe kadın yılan görürse hemen banyo yapmalıdır ve yıkandığı suyu da eğer yılan ölmüşse onun üstüne dökmelidir. Gebe kadın bir cenazeyi yıkanırken görürse cenaze kalktıktan sonra ölü yıkanan suyla elini yüzünü yıkamalıdır (KK.4, KK.24, KK.26). Suyun kutsallığı, doğurganlığı, ilk madde özelliği, yol göstericiliği, bereket sembolü olması, canlılığı ve sürekliliği ifade etmesi, taşıdığı güç gibi dünya mitleri için geçerli olan simgesel özelliklerinin neredeyse hepsi Türk mitolojisi anlatılarında ve Eski Türk dininin çeşitli uygulamalarında da görülür (Uçar, 2020, s. 27). Ayrıca suyla yıkanmak hem eski yaşamdan yeni yaşama, ölümden doğuma bir dönüş hem de ruhun madde dünyasına dönüşünü temsil eder (Akman, 2002, s. 1).

2. Doğum Evresi/Sırası

Kadının doğumu sırasında evin ortasına bir salıncak kurulur ve gebe kadının ayakta durmasına yardımcı olacak ipler koltuğunun altından geçirilir kadın çok acı çekerse hoca bir kadın çağrılır, okunur, üflenir (KK.5). Benzer bir uygulamayı Altaylılarda görüyoruz. Altaylılarda ve Kırgızlarda kadının doğumu sırasında çadırın tam ortasına bir direk yerleştirilerek etrafına ateş yakılmakta ve bir urgan bu direğe bağlanmaktadır. Bağlanan urganın ucu lohusa kadının kollarının altından geçirilerek kadının ızdırap çekmesinin hafifletildiğine inanılır. Kadın hala ızdırap çekmeye devam ederse ona albastı ya da alkarısı olarak isimlendirilen kötü ruhun musallat olduğuna inanırlar. Bu durumdan kurtuluşu kam ya da baksı denilen ruhani liderler yapmaktadır (İnan, 1986, ss. 168-169).

Doğum sırasında kadın eğer acı çekmeye devam ederse evin en yaşlı kadınının elinden bir avuç su içer (KK.29, KK.17, KK.27). Evde yaşlı kadın yoksa köyün en yaşlı kadını bulunur (KK.11, KK.19). Bu uygulama atalar kültü ve su kültünün tanzim edilmesiyle rahat bir doğum gerçekleştirileceğine olan inanışı gösterir. Çocuk, annesinin rahminde bir su kütlesinde yaşamına devam etmekte ve suyla yaşamaya annesinin karnındayken başlamaktadır. Doğumu kolaylaştırması mitik insanın tabiat kültünün bir parçası olan suya yüklediği kutsiyet ve yaşamın kaynağının su olması düşüncesinin varlığı olabilir.

Doğum eğer gece olursa gebe kadın doğurmadan önce mutlaka aya ve yıldızlara bakmalıdır (KK.27). Türk mitolojik sisteminde ay, güneş ve yıldızlar gibi bir tabiat iyesiydi. Çünkü ay, güneş yeryüzünden çekilince doğardı. Bu sebeple Tanrı, insanoğluna bu ışığı güneş gibi indirmekteydi. Bu sebeple Türkler çadırlarının tepe noktası olan ve bir delik gibi görülen "Tündük"ten iyiliği taşıyan ışığın dolmasını isterdi (Kalafat, 1998, s. 68). Yine ay kültü sayesinde zor bir anından ferahlama evresine bir geçiş sağlayan kadın, korunduğunu hissetmektedir.

Doğum evresini rahat geçirmesi için gebe kadının evinin sobasında ya da ocağında Murt Pürü[5] yakılır (KK.44, KK.4, KK.6). Benzer bir uygulamayı Ali Rıza Yalkın, yürüklerde çocuğun doğum anını anlatırken Murt (Mersin) yapraklarına sarılarak karşılandığını ifade eder (Yalkın, 1977, s. 254.). Bu uygulama o anın anne için daha rahat, bebek için daha koruyucu ve sağlıklı geçmesini istemekle örtüşmektedir. Murt pürü ayrıca gebe kadın doğurmaya başladığı sırada ocakta ters dönerse bebek kız, dönmez ise erkek olacağına işarettir (KK.30, KK.44). Varoluşun sembolü olan ateş, bütün varlığıyla büyük saygı görmektedir. Türk mitolojik inanç sisteminde Tanrı insanoğluna ateşi bizzat kendi vermiştir (Esin, 2000, s.49). İnanç sistemimizde ateşin kaynağı ise göktür. Buna bağlı olarak ateş "*Tanrı Bay Ülgen'in kızları tarafından bulunmuş ve insanların hizmetine sunulmuştur.*" (Ögel, 1989, s. 55). Diğer Türk boylarında ateşin ruhunu ifade etmek için "ot ezi" tanımı kullanılmıştır. Altaylarda ise ot ezi olarak anılan ateş iyesi, bizzat ateşin içinde konaklamaktadır.

[5] Mersin ağacının yazın olgunlaşan, bezelye büyüklüğünde, morumsu siyah, çeşitli hastalıkların tedavisinde kullanılan meyvesi.

(Kalafat, 1995, s.62). Dönüştürücülüğün, paklığın, arınmanın ve aydınlığın simgesi olan ateş doğum sırasında da başvurulan bir külttür.

3. Doğum Sonrası:

Doğum gerçekleştikten sonra anne ve çocuğu bekleyen olumsuzluklardan kopuşu sağlayabilmek ve tekrar toplumla olağan zaman akışını yakalayabilmek için gerçekleştirilen etkinlikler vardır. Kadın ve çocuk bu süre içerisinde bir dizi törenden geçer, bunların en temeli banyo ritidir ve açıkça anneyi aile, cinsiyet toplumu ve genel toplumla adım adım yeniden kaynaştırmayı hedefler. Çocuk ise ad koyma, kulak delme, ilk saç kesme ritleriyle aileyle kaynaştırılır (Gennep, 2022, ss. 68-69).

Gündoğmuş yöresinde ve birçok yörede olduğu gibi banyo ritinin ilk aşaması çocuğu "tuzlama" ile başlar. Bu uygulama köyden köye değişiklik gösterir. Pembelik Köyü'nde, çocuğun göbeği bazen annesi bazen de ebesi tarafından kesildikten sonra yaklaşık 3-4 gün sonra düşer. Bebeğin tuzlanması için göbek bağının düşmesi beklenir. Beyaz bir bezin üstüne bebeği yatırırlar. Tuz ile pekmez karıştırılır. Bu karışım bebeğin vücuduna sürülür ve bir saat kadar kundakta bu şekilde beklenir. Çocuk vakit dolunca yıkanır ve bembeyaz olur. Bu kadına geçmiş olsun derler ve çoğunlukla al basma[6] götürürler ki kadın bundan kendine elbise diker (KK.27). Narağacı Köyü'nde doğum yapan kadın üç gün boyunca dinlenir. Göbek bağının düşmesini beklemeden kendileri makasla keserler. Bebeği süt, pekmez ve tuzla bir iki saat kundakta bekletirler. Akrabalar ziyarete gelir gelenler basma getirirler (KK.11).



Şekil 3: tuzlama ritüeli

Ümütlü Köyü'nde bir haftalık olmuş bebeği tuz ve şeker karıştırıp vücudunda yaklaşık bir iki saat beklettikten sonra yıkarlar (KK.19). Görüldüğü üzere uygulamalar her ne kadar farklılık içerse devamında çocuğu bol su ile yıkama karşımıza çıkmaktadır.

Tüm bu uygulamalarda görülen su ritüelleri doğumla, kadınsı akışkanlıkla, evrensel rahimle, ilk öz olarak betimlenen yaşamın çeşmesiyle tazelik ve doğurganlık sularıyla bağdaştırılmıştır. Ayrıca bu su ritüelleri büyük ananın sembolüdür. Su ritüelleriyle ele alınan süreç maddi dünyanın sürekliliği ile bilinçaltımızdaki unutulmuş mitik evrenle eş değerdir. Su, hayatın dinamik varlığıdır. O, arındırır ve yeniden başlatır. Hareket hali onu durağan olan ölümden uzaklaştırır. Tıpkı insan vücudunda sürekli devam kan dolaşımının seyri gibi ilerler. Yaşama girer ve kişinin ruhunu canlandırır (Akman, 2002, s. 2). Bu nedenle su

[6] Üzerinde bası ile yapılmış renkli biçimler bulunan pamuklu kumaş.

yaşamın kaynağı ve kutsal olanla bağlantılı içerikleri geçmişten günümüze kadar ulaştırmış mitsel ve kutsal bir kavramdır. Bazı köylerde çam ağacı kabuğunu ya da dalını tuzlama işlemlerinde görmekteyiz. Çocuk beyaz olsun diye süt ile bal karıştırılır ve banyo yaptırılır. Bir bezin üstüne bebeği yatırırlar ve çam kabuğunu döverler, bunu tuz ile karıştırıp çocuğun üstüne saçarlar (KK.36, KK.44).

Çamlıalan Mahallesinde ise bir örtünün üstüne tuz, bal ve avkı/edki[7] ile bebek tuzlanır. Sonra bol suyla yıkanır (KK.4.). Bal, tereyağ ve bolca tuz çocuğun her yerine sürülür. Çocuk biraz ağlar ve uyur. Uyanınca çocuk yıkanır. Çocuk ve annesinin temizleneceği kadar bir kovaya su dökülür ve çam dalları konur. Bu suyla anne ve bebek yıkanmalıdır. Anne boy (gusül) abdesti aldıktan sonra kendi kıyafetlerini de bu suyla yıkamalıdır (KK.37, KK.28, KK.32, KK.22, KK.2). Su hem yaşama gücü hem ölüm gücü olduğu için hem bölebilir hem birleştirebilir (Akman, 2002, s.2). Tuzlamada kullanılan suyla annenin de yıkanması suyun birleştirme gücünü ifade etmektedir. Çocuk on beş günlük olduğunda bal ve pekmez ile vücudunu yıkarlar. Avkıyı un haline getirirler ve tuzla beraber bebeğe saçarlar ardından boy suyla yıkanmalıdır (KK.9, KK.14, KK.25, KK.34, KK.47).

Yine bu yörede yapılan farklı bir uygulama ise şöyledir: Göbek kesildikten sonra çocuk hangi evde doğmuşsa o evin çatısına göbeği atılır ve bir dilek tutulur. Ardından çocuğun vücuduna pekmez ve tuz karıştırılarak sürülür (KK.17). Göbek bağını çocuğun annesi ilerde hangi mesleği yapmak isterse oranın toprağına gömdükten sonra çocuk iki saat tuzlu kundakta bekletilir (KK.42).

Eskibağ Köyü'nde yapılan farklı bir uygulamada havuç, bal ve tuz ile çocuk tuzlama işlemi gerçekleştirilir ardından bol suyla yıkanan çocuk ayak bileğinden tutulup baş aşağı gelecek şekilde ayak topuğundan başlayarak su dökülür. Bu işlem üç defa gerçekleştirildikten sonra tuzlama işlemi biter (KK.16.).

Mitsel düşünce, insanının doğayı ve evreni molar bir yapıda algılamasını ve akış içinde toplumsal benliği karşısındaki tehdidi ortadan kaldırmasıyla beraber gerçekleşmektedir. Baş aşağı getirilen çocuk gökyüzü ve yer arasında kutsanması gereken ayrışmış bir vasfa sahiptir. Madde dünyasıyla çocuğu birleştirebilmek için kutsal suya ihtiyaç vardır. Su, yıkama sürecinde bireyi sadece eski statüsünden kurtarma ya da ölümden sonraki geçiş sürecinde yardımcı olma görevini üstlenen bir araç değildir. Bununla beraber madde dünyasında ruhun dönüşümünü de sembolik olarak ifade eder (Akman, 2002, s. 2). Yukarıdaki uygulama da bunu kanıtlamaktadır.

Diğer bir uygulamada ise, göbek bağı 5-10 cm geriden olacak şekilde bir ip ile bağlanır. Daha sonra bağ kesilir, eğer ip bağlanmadan bağ kesilirse bebek ölür. Tuzlama ise bebek isilik[8] olmasın diye yapılır. İlk önce bebek banyo yaptırılır. Daha sonra tüm vücudu tuz ile kaplanır ve bebek kundaklanır. Bu halde 1- 2 saat bekler ve yıkanır. Ardından tuzun acısını alması için bal şerbeti ile yıkanır, en son çocuk bol su ile durulanmalıdır (KK.13).

Halk bilimci M.Dorson'a göre tuz, halkın içinde büyüsel bir özelliğe sahiptir. Dini ayinlerde şeytan çıkarmak için de kullanılır. Beyaz tuzun hayatın sürekliliğini sağlayan bir özelliği vardır ve erkeklerin dölleyici özelliğini canlı kılar (Dorson, 1984, s. 37).

Araştırma yöresi olan Gündoğmuş'ta bir diğer banyo riti olarak karşımıza "kırklama" çıkmaktadır. Çocuğun kırkı çıkmadan otuz yedi günlükken 40 tane taş toplanır ve su dolu bir kovaya atılır. Bu su ile anne ve bebek banyo yapar. Ayrıca bu su, evin her yerine serpilerek temizlik yapılmalıdır. Bu işleme kırklama denir (KK.13.)

[7] Yörenin kendi ağzıyla çam ağacının kabuğunun dövülerek toz haline getirilmesiyle oluşan toz madde.
[8] Terlemekten veya sıcaktan vücutta meydana gelen küçük pembe kabartılar, ısırgın.

Türk mitolojisinde taş kültüne yaratılış destanlarında da rastlamaktayız. Verbitsky'ın derlediği Altay Yaratılış Destanı'nda Ülgen uçsuz bucaksız semada uçarken denizden fırlayıp çıkan bir taşa oturur ve rahatlar:

> Denizden çıkan bir taş, fırladı çıktı yüze
> Hemence taşı tuttu, bindi taşın üstüne!
> Artık Ülgen memnundu, rahatı buluş idi.
> Üzerinde duracak bir yeri olmuş idi. (Ögel,1989, s. 433)

Bahsedilen derlemede taş, yeryüzündeki insan, hayvan ve bitkilerden önce yaratılmış ve güvenli bir sığınak haline gelmiştir. Bu nedenle önemli bir işlevi vardır. Bu işlevi, kutsal sayılan taşlarla kırklama gibi birçok doğum sonrası ritüelde görmekteyiz.

Ümütlü Köyü'nde "Kırkı Suyu" adı verilen bir ritüel düzenlenir. Bu uygulama çocuk doğduktan üç gün sonra yapılmaya başlanır. Bir kaba kırk defa sayılarak su konulur. Kırk çakıl taşı da sonradan eklenir. Bu kabın içindeki suyla çocuk on gün arayla yıkanır. Su azalırsa aynı şekilde ekleme yapılır. Kırkıncı günün sonunda bu suyla çocuğun eşyaları, odasının köşeleri, annesinin eşyaları ve annesi yıkanır (KK.45). Benzer bir uygulama Pembelik Köyü'nde gerçekleşir. Çocuğun üç kere kırkı çıkmalıdır. Bunun için de çocuğun 15., 16., 17., gününde kırk çakıl taşıyla kırkı suyu hazırlanır. Çocuk bu suyla yıkanır ve bu su evin her köşesine serpilmelidir (KK.46, KK.13). Gündoğmuş ilçe merkezinde ise çocuk için hazırlanan kırklama suyuyla beraber bebeğin kendi kıyafetleri de yıkanmaktadır (KK.33).

Kırklama pratikleri arınma esasına dayanır. Bu uygulamalarda arınma işlemi de su yoluyla olmaktadır (Akman, 2002, s. 7). Nazar değme ihtimaline karşı bebeğin kıyafetleri ve yaşadığı evde bu suyla arındırılmaktadır.

Güneyyaka Köyü'nde farklı bir uygulama gözümüze çarpmıştır. Çocuk yirmi beş günlükken kırk çakıl toplanarak çocuğu yıkarlar. Çocuk otuz beş günlükken ise evin su damlalığı ve üç yol ayrımından toplanan kırk çakıl ibriğe konularak su eklenir ve bu suyla çocuk otuz beş günlükken yeniden kırklanır. (KK.3). Bu uygulamanın tekrarlanması suyun ve taşın koruyucu mitsel gücünü artırmak için kirli bedenin/ruhun ortadan kaldırılmasıyla ilgili olduğu düşünülmektedir. Devam eden uygulamada çocuk tam kırk günlükken anahtar, altın, alyans, iğne, çörek otu, gül yaprakları ve un ile çocuğun kırkının çıkarılmasıdır. Burada anahtar çocuğun ev ya da araba sahibi olmasını, altın varlıklı olmasını, alyans mutlu bir evlilik yapmasını, çörekotu ve gül güzel kokmasını, un ak saçlı bir nene ya da dede olmasını sağlamaktadır.

Karadere Köyü'nde ise kırk taş bir beze bağlanıp güğüme atılır üstüne yeteri kadar su eklenir ve çocuk yıkanır. Kırkı çıkacağı gün beze bağlı kırk çakıl taşı evin köşesine saçılır. Ardından kırkı çıkacak çocuk uzak bir yere götürülür ki kırkı uçmuş olsun (KK.31). Narağacı Köyü'nde çocuk on beş günlükken on beş çakıl toplanır ve suyla karıştırılır. Anne o suyla boy abdesti almalıdır. Ardından on beş çakıllı suyla çocuk yıkanır. Bu suyla çocuğun beşiği temizlenmelidir (KK.6). Bu örnekte de benzer şekilde suyun yayılma etkisinin kalıcılığı bebeğin beşiği üzerinde düzenlenmektedir.

Benzer etkiyi yine Ümütlü Köyü'nde görmekteyiz. Kırk tane çakılı sayarak su dolu bir kaba atarlar ki bu suya yörede "Kırklı Suyu" derler. Kırklı su ile çeşme suyu karıştırılır. Günde en az bir kere çocuk bu su ile yıkanmalıdır. Çocuk her yıkanmada beşiğine konulmalı ve uyuması sağlanmalıdır. Çocuğun kırkıncı gününde Kırklı Suyu ile çocuğun ve annenin çamaşırları yıkanmalıdır. Evin içinde her yere bu su serpilmelidir. Ailenin hayvanı varsa hayvana da bu su serpilmedir (KK.44.) şeklinde görmekteyiz.

Çaltı Köyü'nde otuz dokuzuncu gün öğleden sonra kırk tane çakıl taşı toplanır ve bunlar yıkanarak bir kovaya atılır ve çocuk kırkı çıkana kadar evinden dışarı çıkarılmamalıdır. Yalnız kalmamalıdır. Çakıl taşları da çok değerlidir. Bu yüzden insanların kalabalık olduğu yerlere bırakılmaz, mümkünse uzak bir yere

götürülüp gömülmelidir (KK.1, KK.32, KK.37). Çocuğun kırkıncı gününde kırk tane taş bir güğümde ocak başında kaynatılır. Anne ve bebek o suyla yıkanırsa kırkından çıkarlar (KK.41). Çaltı Köyü'nde ayak basılmayan yerden kırk çakıl toplanıp bir güğüme atılır. Çocuk on beş günlük olunca o güğüme su doldurulup çocuk yıkanır. Ardından kalan çakıllar çocuğun başının üstünden dökülmelidir bu sayede kırk çıkmış olur (KK.7, KK.50).

Çaltı Köyü'nde Şamanizm inancındaki "kötü ruh" yansımalarını Istıra sağaltımında görmekteyiz. Özellikle erkek çocuklarda daha sık olduğuna inanılan Istıra, kızarıklıkla kendini gösteren bir marazdır. Çocuğun kafa derisinde içe doğru oluşan bir derinlik tespit edilirse bu çocuğu "ıstıranın yediğine" inanılır. (KK.37). Anohin (2006) Altay Şamanlığına Ait Materyaller adlı eserinde Celal Görgeç'e göre: "Biri hastalandığı zaman Altaylılar: "kötü ruh onu yemektedir" (körmös yep-yat), öldüğünde ise "kötü ruh onu yedi" (körmös yegen) derler" ifadesini kullanır (s.204). Istıra'nın tedavisi için yine Ocaklı'ya gidilip muska yaptırılır. Fakat bunu önlemek için yöre kadınları hamileliğin başında bir muska yaptırır ve doğuma kadar bu muskayı takarlar (KK.37, KK.22).

Lohusalara musallat olan bu kötü ruh Çin Seddinden Akdeniz kıyılarına, buz denizinden Hint' e kadar yayılmış Türk folklor ve hurafelerinde Al Karısı, Albastı, Albis, Almis adlarıyla yer almıştır (İnan, 1986, s.169). Bu ruh uzun boylu, uzun parmak ve tırnaklı, dağınık saçlı, yağlı vücutlu, el ve ayakları küçük, dişlek, bir dudağı yerde, bir dudağı gökte, bazen zenci suratlı, memelerini masallardaki devler gibi omuzlarından geriye atabilen, tepesinde gözü olan, çok çirkin, al gömlek giyen bir yaratık. Küpüne binerek bir gecede Kırım'a gidip gelebilir. Çok korkunç bir sesi vardır (Acıpayamlı, 1974, s. 74).

Doğum yapan kadının evine kırk boyunca gidilmemelidir. Anne ve çocuğun hastalanmasını önlemek amacıyla yapılan bu işlem çocuğun ruhunun kötü ruhlar tarafından ele geçirileceğine karşı olan bir inancı da kapsamaktadır (KK.41).

Lohusa kadın yalnız bırakılmamalıdır. Çocuk ilk doğduğunda ve ilk dişini çıkardığında başına al yazma örtülmedir (KK.8). Al karısı ruhu lohusaya musallat olmasın diye yapılan uygulamaların en sık görüleni bu şekildedir. Çocuk doğduğunda al basma getirilmezse çocuk ilerleyen zamanlarda sarılık olur. Bu sarılık sarı ya da kırmızı tülbent örtülürse geçer (KK.44.).

Gebe kadının doğumundan sonra başına al yazma veya kurdele bağlanır. Bunlar al basmasın diye yapılır. Annenin beline kalın kuşak bağlanmalıdır bu kuşak kırmızı olsun ki çocuğun eşi (umay) düşmesin ve kadın ağrı çekmesin (KK.31.). Burada bahsedilen "çocuğun eşi" kavramı bizzat bizi Umay Ana' ya götürmektir. Türk mitolojisinde iyi/koruyucu ruhlardan biri olan Umay, çocukların ve lohusa kadınların koruyucu ruhu olarak bilinir (Küçük, 2013, s. 116). Umay iyesinin koruyuculuğu, sadece insan yavrusuna yönelik bir davranış değildir. O aynı zamanda bütün canlıların yavrularını büyüyünceye kadar korumak ve kollamakla görevlidir (İnan, 1976, s. 26).

Divan-ı Lügat-it-Türk' de Umay: "Son, kadın doğurduktan sonra karnından çıkan hokka gibi nesne. Buna çocuğun ana karnında eşi denir. Şu anlama da gelmiştir: Umayka tapınsa ogul bolur (Birisi buna hizmet ederse çocuk doğar.). Kadınlar sonu uğur sayarlar." (Gömeç, 1989, s. 631).

Hamile kadınların doğum sırasında ızdırabını hafifleten Umay Ana, lohusanın başında üç gün boyunca bekler. Lohusa kadını ve bebeği al karısından korur. Bunun için çoğu yerde anneye al basmasın diye kırmızı eşarp örtülür ve tek başına kalmaması sağlanır yanına bir nazarlık konmalıdır (KK.23). İnsanlar zararlı etkilerden uzaklaşmak ve bunlara karşı korunmak amacıyla üzerlerinde bir nesne/eşya taşıyabilirler. Nazar değmemesi için takılan nazarlık mavi renginde olabileceği gibi bir iğne, yazı, makas vb. şeklinde olabilir. Orhan Acıpayamlı bu nesneleri totemizmle ilgili görür ve şöyle açıklar: "Tehlikelere karşı toteme ait bir parça taşımak, zamanla nazara karşı nazarlıkla korunmak şekline girmiştir. Bu

nedenle tehlikeler nazar, totem parçaları da nazarlık haline gelmiştir." (Acıpayamlı, 1962, s.20).

Lohusa kadının ıstırahatı çok önemlidir. Bu yüzden yörede "Doğum yapan kadını toprak 40 gün tanır" atasözü hatırlatılarak dışarıya çıkılmaması ve dışardan kimsenin gelmemesi istenir (KK.34). Lohusa kadının kötülüklerden ve olumsuzluklardan korunması amacıyla tek başına bırakılmaması sağlanır ve çocuk için babanın bir kavak ağacı dikmesi beklenir (KK.6). Burada ağaç kökü ile soy kökü arasında bir bağlantı sağlanmak amacıyla dikilen kavak ağacı karşımıza ağaç/orman kültünün bir uzantısı olarak çıkmaktadır.

Uygurların Türeyiş ve Yaratılış Destanı'nda Tanrı'nın yarattığı dokuz dallı ağaca "Dokuz dalın her birinden dokuz insan türesin" buyruğu verilmiş ve ağacın dalları altında da dokuz insan yaratılmıştır (Sepetçioğlu, 2010, s. 31). Yine Şaman ayinlerinde de kama ölüler diyarına olan yolculuğunda ona ağaç eşlik etmektedir.

Yörede doğumdan sonra karşımıza çıkabilecek bir çocuk hastalığının varlığından bahsedebiliriz. Bu hastalığın nedeni araştırılırken ya da sağaltımında kullanılan malzemeler ve uygulamalar bizi Türk mitolojik inanç sistemine götürmektedir. Aydaşlık olarak bilinen bu hastalık çocuğun palazlanması beklenirken zayıf kalması duruma denmektedir. Böyle olan çocuk, ocağına gitmelidir. Ocakta yıkanmalıdır. Yıkandıktan sonraki üç gün kıyafetlerini ters giymelidir (KK.37) (KK.28).

Güneyyaka Köyü'nde ise gelişemeyen bebeklere aydaş derler. Aydaşı geçirmek için ocağa gidilmelidir. Çocuk kırkının içindeyken bir cenaze töreni olursa çocuk aydaş olur ve bu ölünün üstünde çocuk yıkanırsa aydaşlıktan kurtulur. Bir diğer tedavi yöntemi ise delikli taştan geçirmedir (KK.3). Örneklerde ocak kültünün varlığına rastlıyoruz fakat Şamanizm inancından kalma "göçürme/nakletme" durumuyla ruhun başka bir kötü ruh ya da ölü ruh tarafından ele geçirilmesine engel olan pratikler yapılmaktadır.

Hasta olan insanın ruhunu iyileştirmek için bazı halk hekimliği ritüelleri uygulanır. Bu işlem ise Şaman'ın ya da diğer adıyla Kam'ın uyguladığı başka bir ruha nakletme tekniği ile gerçekleşmektedir (Eliade, 1999, ss. 248-249). Ocağa götürme Serinkaya Köyü'nde de vardır. Çocuklar iyileşmesi için ocaklıdan yaşlı bir kadına götürülür ve yıkatılır. Çocuğun belli yerlerine de yıkadıktan sonra bez parçası koyup bekletilir (KK.40). Ortakonuş Köyü'nde çocuğun aydaş olup olmadığını tespit etmek için üstüne örtü açılır ve erimiş mum hazırlanan suya dökülür, mumun aldığı şekle göre ocaklı çocuğun aydaş olup olmadığını anlar.

Aydaş çocuk çok çelimsiz kalırsa bunun sebebi bir cenaze ya da ölü görmesidir. Bunun tedavisi için çocuk üç yol ayrımında kırk çakıl ve "arılık" denilen bozuk para ile yıkanmalıdır. Bu yüzden üç yol ağzında sürekli 10 kuruş, 25 kuruş ve 1 lira bulunur. Bu paralar alınmamalıdır. Alınırsa aydaşın parayı alan çocuğa geçeceği inancı vardır (KK.17). Kurşun dökme inancı da eski Şamanizm inancından kalma bir uygulamadır. Kut koyma/kut dökme şeklinde nitelendirilen kurşun dökme Şamanist kültürde varlığını koruyan bir inanıştır. Bu kut; kötü ruhlar tarafından ele geçirilen talihin, saadetin ve bahtın geri döndürülmesi için yapılan sihir ya da büyüdür. Günümüzde kurşun dökme adeti hala devam etmekte olup kötü bakışlardan korunmak, nazarı def etmek ve kişinin üzerindeki ağırlıktan kurtulması amacıyla yapılmaktadır (Algül, 2014, s. 9).

Yöreden derlediğimiz diğer bilgiler şu şekildedir:

Cenazenin çarpması olarak tanımlanan aydaş için bu yörede yükseğe çıkılmazsa cenaze çarpar ve aydaş olunur inancı vardır. Böyle bir durumda yörede kurşun döktürme üç kez tekrarlanır. Üçü de çarşamba günleri olmalıdır. Kurşun döktürecek kişinin üstüne namazlık serilir ve su dolu tasta kurşun ile mum eritilerek bakılır. Ardından aydaş olan çocuk kapı eşiğinde yıkanmalıdır. Çocuğun yıkandığı su üç yol ağzına serpilir. Mumdan çıkan şekli ise kurşunu döken kişi yorumlar (KK.4).

Ortaköy Merkez Mahallesi'nde ise çocuk "ölünün basması" ile aydaş olur. Kaynak kişimize ölü basmasının tam olarak ne olduğunu sorduğumuzda herhangi bir ölü ruhunun basabileceğini söylemiş ve bu konu hakkında daha fazla konuşmak istememiştir (KK.38). Eliade bu durum için, Orta ve Kuzey Asya'da şamanın başlıca işlevinin hastalıkları iyileştirmesi olduğunu söylemektedir. Bu bölgenin bütününde hastalıkların nedeni hakkında birkaç görüş varsa da "canın (ruhun) kaçırılması" görüşü ağır basmaktadır. Bu tasarıma göre, hastalık canın çalınması veya kaybolması olayına bağlanır ve sağaltımda bir bakıma onu arayıp bulmak, yakalamak ve hastanın bedenine tekrar girmesini sağlamak işlemlerinden oluşur. Asya'nın bazı bölgelerinde hastalığın nedeni hastanın vücuduna sihirli bir nesnenin girmesi veya hastanın kötü ruhlar tarafından "çarpılması (possession)"da olabilir; bu gibi durumlarda o zararlı nesnenin çıkarılması veya ifritlerin kovulmasından ibret olur (Eliade, 1999, ss. 247-248).

Narağacı Köyü'nde bir çocuğun aydaş olmasının sebebi bebek kırkının içindeyken ya da anne karnında iken annenin bir hayvan öldürmesidir. Öldürülen hayvan genellikle yılan ya da kertenkele olur. Aydaş olan çocuk ise ölen hayvanın üstünde yıkanmalıdır (KK.6). Yamaeva ve Şinjin'in Altay Kep-Kuuçındar (1994) adlı eserinde Fatih Şayhan'a göre Altay Türklerine ait "Suyun İyesi Yılan" adlı efsanede yılan başı tarafından getirilen suyun yılanın iyesi olduğu belirtilmiştir. Aynı zamanda kutsal suların etrafında bulunan kişilerin yılan gördüğünde öldürmesi ve bu olayla beraber suların geri çekilip yok olması efsanede anlatılmaktadır (s.89).

Burada çocuğun derisi ve yılan derisi üzerinden birbirinden su yoluyla sağaltımı sağlanan bir ritüel görmekteyiz. Yine aynı şekilde Şayhan, Eliade'nin Dinler Tarihine Giriş (2009) adlı eserinden aktarımına göre; kabuk değiştiren yılan, yeniden doğuşu ve ölümsüzlüğü simgelemektedir. Bu süreç mitsel olarak yaşamın içindeki uyumu, dalgalanmaları beslemekte; üretkenliğin, yeniden oluşumun ve aynı zamanda suyun ruhunun timsali olarak nitelendirilmektedir (s. 89).

Teleüt Şamanı ise hasta çocuğun ruhunu şöyle çağırır:

> Vatanına geri dön!... Yurduna, parlak ateşin başına!... Geri dön, babanın… ananın yanına..." (Harva, Die Religiösen Verstellungen, s.268). Canın geri çağrılması kimi halklarda şamancıl sağaltımın yalnız bir aşamasını oluşturur. Ancak hastanın canı bedenine geri dönmeyi reddeder veya başaramazsa şaman onu aramaya çıkar ve sonunda geri getirmek üzere Ölüler Diyarı'na iner" (Eliade, 1999, s. 249).

Ümütlü Köyü'nde zayıf olan çocuklara aydaş denmektedir. Çocuk doğumundan kırk gün geçmeden herhangi bir yerde herhangi bir şey doğarsa çocuk doğan şeyle aydaş olur. Fakat çocuk yine kırkının içindeyken herhangi biri ölürse çocuk ölen kişinin ruhuyla aydaş olmaktadır. Bu ölen kişinin mezarının üstündeki topraktan bir parça alınır ve bu toprakla çocuk yıkanır. Eğer çocuk bir hayvanla aydaş olursa hayvan altta çocuk üstte olacak şekilde yıkanmalıdır (KK.21).

Ölen kişinin toprağının alınmasının sebebi kişinin ruhunun etkisini çocuk üzerinden niteliksizleştirme olarak görülmektedir. Aynı zamanda yer-su iyelerinden alınan toprak parçasıyla hayati tehlikesi olan çocuğa bir kurtuluş töreni düzenlemekle işlem gerçekleştirilmiş olur.

Benzer bir tören Köprülü Köyü'nde bir çocuk bir tabut geçerken alt kısmında ya da yol boyu altında kaldığı vakit aydaş olursa görülür. Tedavisi için tabutun sahibi kişinin mezarından alınan toprakla çocuk yıkanır (KK.10, KK.12, KK.18).

Gündoğmuş Merkezde yaşayan kaynak kişimiz oğlunun aydaş olduğunu fakat araştırmalarımız içinde olan aydaşlığın doğal bir oluşum olduğunu keşfetmemize rağmen kaynak kişimiz kendi oğlunun kasıtlı olarak aydaş yapıldığını bunun da büyü ile olduğunu şöyle dile getirmektedir:

> Oğlum ilk doğduğunda 3.5 kilo idi yaklaşık 6-7 ay sonra 1.250 gr oldu. Sürekli ağlardı ve hiçbir şey yemezdi. Aydaş olmasını gerektiren hiçbir nedenle de

karşılaşmadı. Biz oğlumuzu ocaklıya götürdük. Ocaklı bizden çiğ yumurta, mezarlıktan bir avuç toprak, ballı mum, arılık denilen taşlar ve bir sabun kalıbı istedi. Onların hepsini bir elekte karıştırdı. Bir Cuma günü biz üç yol ağzında çocuğu yıkamaya gittik. Adetli kadın istenmez yıkanırken. Yengem adetli olduğu için yeni bir gelin çağrıldı. Bu karışımdan sonra temiz suyla yıkadık. Ben çocuğumun altını orda bağladım eve geldim, ikindi güneşi vururken benim çocuğum gülümseyerek uyandı. Biz orda iyileştiğini anladık. Birkaç ay sonra evin soba borusunun çıkışında çocuğumun kirli bezi ve sofra bezini bulduk. Bunlar ocak yandıkça yarısına kadar kül olmuş diğer yarısı ise yanmamış olarak kalmış büyüde kullanılan malzemelerdi. Eğer bu çaputların hepsi yansaydı benim evladımda yanıp kül olacaktı (KK.2).

Sonuç

Gündoğmuş ilçesinde ve çevre köylerinde doğumla ilgili adetleri Türk Mitolojik inanç sisteminin etkisinde ele alıp incelediğimiz bu makalede görüldüğü üzere mitsel pratiklerin bu bölgede hala yaşamaya devam ettiğini söyleyebiliriz. Yörede değişen birkaç uygulamada bile aynı ritüelin benzer basamaklarına rastlanmaktadır. Doğumla başlayan yaşam çizgisinin ölüme kadar olan sürecinde yeni doğanın anne karnından maddi dünya alemine geçişinin sağlanması ve annenin de aynı koruma çemberi altında ihtiyacı olduğu ritüel dengeye/arınmaya ulaşmasında pek çoğu Orta Asya'dan Anadolu topraklarına taşınmış izler gözlemlenmektedir.

Merkez ilçede ve köylerinde; köylerin de her bir mahallesinde dönüşüme uğramış olan pratiklerin Şamanizm ve Önasya Türk Kültür inancından kalma kültler ile mitolojide varlığını gösteren iyi/kötü ruh anlayışını görmekle beraber her ne kadar farklılıklar gözlemlesek de temelde aynı düşünce, inanç ve duygularla hareket edildiği sonucuna varılmaktadır. Doğumdan önce, doğum esnasında ve doğum sonrası olarak üç başlıkta incelediğimiz araştırmamızda, doğum basamağında atalarının yürük olduğu oymaklardan izler taşıyan Gündoğmuş halkı, ağaç, toprak, su, dağ ve ateş kültü gibi Şamanlığa ait unsurları inanç pratiklerinde taşımakta ve aktarmaktadırlar. Benzer şekilde Şamanlıktan kalma sağaltım tekniklerini dönüştürerek de halk hekimliği uygulamalarını şifacı metoduyla temeldeki şamanik ve mitsel düşünceyi koruyarak uygulamaktadırlar.

Kâinatın muazzam gücüne inanan Türkler, bu güçlere canlılık atfetmiş, her birinin koruyucu bir sahibi olduğunu düşünmüş ve bu koruyucu ruhlara kutsallık atfetmişlerdir. Bu kutsal ruhlara fonksiyonlarından ötürü dönem dönem farklı yansıma biçimleriyle kurban ve saçılar sunulmuştur. Geçiş dönemlerinin ilk basmağı olan doğum evresinde Gündoğmuş yöresinde rastladığımız Türk mitolojisine ait inançlar ve uygulamalar kendisini apaçık göstermektedir. Atalarının yürük olduğu bu insanlar arasında derlenmeye konu olacak çalışmaları sabırsızlıkla beklemekteyiz.

KAYNAKÇA

Acıpayamlı, O. (1974). *Türkiye'de Doğumla İlgili Adet ve İnanmaların Etnolojik Etüdü*. Atatürk Üniversitesi, No: 355.

Acıpayamlı, O. (1962). *Anadolu'da Nazarla İlgili Bazı Âdet ve İnanmalar*. Ankara Üniversitesi. DTCF Dergisi. Cilt 10. Sayı: 1-2.s.20.

Akman, E. (2002). *Türk ve Dünya Kültüründeki Su Kültü Üzerine Düşünceler*. Kastamonu Eğitim Dergisi, Cilt:10, No:1.

Algül, N. (2014). *Türk Kültüründe Şamanist İletiler*. Marmara İletişim Dergisi. 12 (12). s. 5-10.

Boratav, P. N. (1994). *100 Soruda Türk Folkloru*. Gerçek Yayınevi, İstanbul.

Bozalioğlu, İ. (1997). *Giresun'da Mayıs Yedisi Geleneğinin Tarihi Kökeni*, Türk Dünyası Tarih Dergisi, S.125, s.41.

Dorson, R.M. (1984). *Günümüz Folklor Kuramları*. (Nermin Ulutaş, çev.). İzmir.

Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (Sema Fırat, çev.). Om Kuram.

Eliade, M. (1999). *Şamanizm*, (İsmet Birkan, çev.), İmge Kitabevi.

Eliade, M. (2009). *Dinler Tarihine Giriş*, 2. Baskı, (Lale Arslan, çev.). Kabalcı Yayınevi. İstanbul.

Gennep, A. V. (2022). *Geçiş Ritleri-Tabular, Batıl İnançlar, Büyüler, Ayinler ve Törenler. (*Oylum Bülbül Beşler, çev.), Nora Kitapevi.
Gömeç, S. (1989). *Umay Meselesi*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü, Sayı 318.
Görgeç, C. (2019). *Manavgat Yöresinde Halk Hekimliği Uygulamaları*. Yıldız Sosyal Bilimler Kongresi, SUTAD 46.
Hyman, E. (2006). *Mit ve Mitsele Ritüel Yaklaşım*. (Yeliz Özay, çev.). Milli Folklor, Sayı: 69.
İnan, A. (1976). *Eski Türk Dini Tarihi*. Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri: 9.
İnan, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm- Materyaller ve Araştırmalar*. Türk Tarih Kurumu Basımevi 3. Baskı.
Kalafat, Y. (1995). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. Ankara.
Küçük, M. A. (2013). *Geleneksel Türk Dini'ndeki 'Ana/Dişil Ruhlar'a Mitolojik Açıdan Bakış*. Iğdır Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 105-134 .
Örnek, S. V. (2000). *Türk Halk Bilimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
Raglan, L. (2004). *Mit ve Ritüel*. (Evrim Ölçer, çev.). Milli Folklor, Sayı: 61.
Sepetçioğlu, N. (2010). *Dedem Korkut'un Kitabı*. İrfan Yayınevi. İstanbul.
Şayhan, F. (2018). *Altay Türklerinin İnanmalarındaki Su Kültünün Mitsel Okuması*. Bilig, (87), 83-100.
Tanyu, H. (1968). *Türklerde Taşlarla İlgili İnançlar*. Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları. s.189-190.
Uca, Alaattin (2003). *Kaybolmuş Folklor Değerlerinden Biri Delikli Taş*. Atatürk Üni, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S.21, s.163.
Uçar, H. (2020). *Bir Kültün Özellikleri: Türklerde Su Kültü*. Cilt:7, Sayı:24.
Yalkın, A.R. (1977). *Cenupta Türkmen Oymakları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
Yameavaa E.E. ve İ.B. Şinjin (1994). *Altay Kep Kuuçındar, Gorno Altay*. Ak Çeçek Yayınları.

SÖZLÜ KAYNAKLAR

KK.1: R.A., 1950, Ümütlü Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.2: G.D., 1977, Gündoğmuş, Antalya/ Gündoğmuş, Ev Hanımı.
KK.3: F.K., 1987, Güneyyaka Köyü, Antalya/ Gündoğmuş, Ev Hanımı.
KK.4: E.A., 1970, Çamlıalan Köyü, Gündoğmuş, Antalya, Ev Hanımı
KK.5: Ü.U., 1950, Karaköy Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.6: H.Ö., 1939, Gündoğmuş / Antalya, Çiftçi
KK.7: G.A., 1982, Çaltı Köyü, Antalya/Gündoğmuş, Ev Hanımı.
KK.8: D.Ö., 1986, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.9: F.Y.,1982, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı
KK.10: Ş.Ç., 1974, Köprülü Köyü, Antalya / Gündoğmuş, Ev Hanımı.
KK.11: H.B., 1957, Narağacı Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.12: N.U., 1968, Köprülü Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.13: M.S., 1956, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.14: M.Y., 1947,Gündoğmuş / Antalya, Çiftçi
KK.15: H.Y., 1981, Çaltı Köyü, Gündoğmuş/ Antalya, Ev Hanımı.
KK.16: H.Ş., 1976, Eskibağ Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.17: A.D., 1959, Ortakonuş, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanım.
KK.18: Ü.D., 1965, Köprülü Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.19: F.Ö., 1972, Ümütlü Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.20: Ü.A., 1950, Senir Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.21: T.A., 1936, Ümütlü Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.22: A.Ç., 1949, Çaltı Köyü, Gündoğmuş / Antalya.
KK.23: R.K., 1976, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı
KK.24: N.K.,1978, Akyarı Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.25: A.Y., 1947, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.26: E.K., 1971, Çaltı Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı
KK.27: F.D., 1953, Pembelik Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.28: M.Ç., 1944, Çaltı Köyü, Gündoğmuş/ Antalya, Ev Hanımı
KK.29: A.A., 1944, Kayabükü Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Çiftçi.
KK.30: G.E., 1946, Narağacı Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.31: U.A., 1950, Karadere Köyü, Gündoğmuş / Antalya,
KK.32: Ş.K., 1970, Çaltı Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı
KK.33: H.Ç., 1968, Gündoğmuş/ Antalya, Ev Hanımı.
KK.34: K.M., 1988, Gündoğmuş / Antalya.
KK.35: G.K., 1959, Ortaköy Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.36: A.Ş., 1969, Bedan Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı
KK.37: H.A., 1974, Çaltı Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev hanımı

KK.38: G.K., 1974, Ortaköy Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.39: M.Ç., 1952, Çaltı Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.40: F.K., 1944, Serinyaka Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı
KK.41: P.S., 1972, Gündoğmuş / Antalya, Ev hanımı
KK.42: G.Ü., 1948, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.43: A.S., 1970, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.44: M.M., 1942, Ümütlü Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.45: R.A., 1950, Ümütlü Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı
KK.46: A.S., 1942, Pembelik Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.47: A.G., 1927, Bedan Köyü, Gündoğmuş /Antalya, Çiftçi
KK.48: R.Ç., 1977, Gündoğmuş / Antalya, Çiftçi.
KK.49: S.M.A., 1962, Senir Köyü, Gündoğmuş/ Antalya, Ev Hanımı.
KK.50: Z.A., 1980, Çaltı Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.
KK.51: M.A., 1937, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı
KK.52: Ş.D., 1965, Ortaköy Köyü, Gündoğmuş/ Antalya, Ev Hanımı.
KK.53: M.D., 1944, Karaisa Köyü, Gündoğmuş / Antalya, Ev Hanımı.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

YENİ ASSUR SANATINDA HAYVANLAR HÂKİMİ
Master of Animals in Neo Assyrian Art

Esra KAÇMAZ LEVENT*

ÖZET

Bu çalışmada Yeni Assur sanatında hayvanlar hâkimi figürü yeniden değerlendirilmiştir. Değerlendirme dokuz adet silindir mühür ve bir adet kabartma örneğinden yola çıkılarak yapılmıştır. Hayvanlar hakimi figürleri çoğunlukla silindir mühürlerde betimlenmiştir. Assur sanatında görülen hayvanlar hakimi, kanatlı at (pegasos), dağ keçisi, aslan, kartal, sfenks ve at adam (kentauros) üzerinde hakimiyet kurarken tasvir edilmiştir. Söz konusu mitolojik yaratıklar ve hayvanların Yeni Assur ikonografisinde önemli bir yerinin olduğu da bilinmektedir. Böylelikle Assurlu sanatçıların hayvanlar hakimini, Assur sanatında önemli bir yeri olan hayvanlar ve mitolojik yaratıklar ile birlikte tasvir ettiği anlaşılmaktadır. Figür, kanatlı cin ve insan biçiminde tasvir edilmiştir. Hayvanlar hakimi betimlemeleri giyim kuşam, ellerinde tuttukları hayvan ile karışık yaratıklar açısından farklılıklar sergilerler. Hayvanlar hakimi figürlerinde üslup farklıları da mevcuttur. Bu üslup farklılığı özellikle kanat, sakal ve duruş pozisyonlarında görülmektedir. Yeni Assur sanatında betimlenmiş hayvanlar hakimi figürlerinde yerel özellikler ile birlikte kısmen de olsa Kuzey Suriye ve Anadolu geleneklerinin de bulunduğu anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Assur, Hayvanlar Hakimi, Karışık Yaratık, Mühür, Kabartma.

ABSTRACT

In this study the figure of Master of Animals in Neo Assyrian Art were reevaluated. This review was made on the basis of 9 cylindrical seals and one relief example. Figures of Master of Animals were generally depicted on cylindrical seals. Master of Animals were depicted as dominating over winged horse (pegasus), chamois, lion, eagle sphinks and horse man (centaur). It is knowing that these aforementioned mythical creatures and animals have an important place in Neo Assyrian iconagraphy. Thus it is understood that Assyrian artists depictured Master of Animals together with animals and mythical creatures that have an important place in Assyrian Art. Figure was depicted in the form of winged genie and human. Depictions of Master of Animals vary in terms of clothes and hybrid animal creatures that they are holding. Also there are style differences among figures of master of animals. These style differences can be seen especially on wing, beard and posture positions. It is understood that together with locality there are Anatolian and Northern Syrian traditions partly in the figures of Master of Animals depicted in Neo-Assyrian art.

Key Words: Neo-Assur, Master of Animals, Hybrid Creature, Seal, Relief.

* Dr. Öğr. Üyesi, Batman Üniversitesi, arkeoesra@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-2489-9527

Kaçmaz Levent, E. (2023). "Yeni Assur Sanatında Hayvanlar Hakimi ", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 222-231.

Giriş

Mezopotamya sanatında MÖ III. binyıldan itibaren hayvanlar hakimi betimi işlenmiştir. Mezopotamya sanatının yanı sıra Geç Hitit ve Urartu sanatında da bu betim karşımıza çıkmaktadır.

"Hayvanlar hakimi" ya da diğer adıyla "Gılgamış" Mezopotamya destan kahramanıdır. İsminin anlamı "her şeyi gören, her şeyi bilendir". Eski Yakındoğu mitlerinde önemli bir kahraman olarak yer edinen "hayvanlar hakimi" ya da "Gılgamış" insanoğlunun şan, şöhret ve ölümsüzlük arzularını simgeleyen önemli bir kahramandır. (Kramer, 2002: 68)

Hayvanlar hakiminin tanımlanmasında farklı görüşler bulunur. Bu görüşlerden ilkinde figür, "*tasvir olarak sahnenin merkezinde insan boyunda zaman zaman kanatlı ya da çeşitli hayvanların parçalarından oluşan bir erkek figürünün ve bu figürün iki yana açtığı elleriyle hayvanları ya da karışık yaratıkları tuttuğu şekliyle*" tanımlanmıştır (Garrison, 2010, s. 152). Bir diğer öneride ise hayvanlar hâkimi tasviri *"bazen giysili bazen çıplak bir kahramanın, ya da fantastik bir yaratığın aslan, leopar, boğa, keçi gibi hayvanlar ile mücadelesi şeklinde işlendiği"* ifade edilmiştir (Biber, 2004, s. 80). Son olarak "*betim sanatında görülen hayvanlar hakimi figürlerinin insanın yanı sıra boğa adam, aslan adam, muflon adam, koyun adam ve kuş adam gibi karışık yaratıklar olarak da işlendikleri de"* belirtilmiştir (Emre, 1971, s. 57). Bu verilerden *"hem Mezopotamya hem de Anadolu sanatında hayvanlar hakimi betiminin tek tip işlenmediği, bu tasvirin farklı örneklerinin de resmedildiği"* belirtilmiştir (Gökce, 2017, s. 2).

Yeni Assur sanatında hayvanlar hakimi betimi, zaman zaman insan, zaman zaman kanatlı cin, zaman zaman da karışık bir yaratık olarak karşımıza çıkarken kuş, aslan, dağ keçisi, ve insan başlı kuş gövdeli karışık yaratık, kanatlı at (pegasos), at adam (kentauros), insan başlı aslan gövdeli (sfenks) karışık yaratık ile olan mücadelesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

MÖ 1000-612/609 yılları arasında tüm Aşağı ve Yukarı Mezopotamya, Batı İran, Suriye, Doğu Akdeniz ve hatta Anadolu'ya, Çukurova ve Toroslar'a değin geniş bir coğrafyada egemen olan ve güçlü bir imparatorluk kurmuş olan Yeni Assur Krallığı askeri, siyasi, dini ve ekonomik alanlarda birçok başarı gösterdiği gibi aynı başarıyı sanatında da ortaya koymuştur. Yeni Assur Krallığı'na ait yerleşim yerleri ve mezarlarında bugüne kadar gerçekleştirilen bilimsel kazılar ya da kaçak kazılarda ele geçen birçok buluntu (silahlar, takılar, mühürler vb) bu başarının belgelerindendir. Söz konusu eserler üzerinde tanrı, tanrıça, insanlar, hayvanlar, mitolojik ve fantastik yaratıklar gibi figürler işlenmiştir. Bu figürler Yeni Assur Döneminin sanat anlayışı ve sanatının gelişmişlik düzeyini göstermesi açısından oldukça önemlidir. Ayrıca eserler üzerinde betimlenmiş sahneler dönemin krali, askeri, dini ve sosyal hayatı hakkında da bilgiler sunmaktadır.

Çalışmamızın konusunu Yeni Assur sanatında hayvanlar hâkimi betimi oluşturmaktadır. Makalede dokuz adet silindir mühür ve bir adet kabartma örneğinde tasvir edilmiş olan hayvanlar hakimi betimi ele alınmıştır. Bu amaçla hayvanlar hakimi betimleri üslup, stil ve ikonografik açıdan değerlendirilmiştir. Bunların yanı sıra çalışmada çağdaşı kültürlerde bilinen örnekler ile de karşılaştırmalar yapılmıştır. Böylelikle Assur sanatında betimlenmiş örneklerin, Önasya'da bilinen hayvanlar hakimi betimlerinden ayrılan yönleri ile benzerliklerine açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Aşağıda öncelikle silindir mühürler, akabinde kabartma örneği değerlendirilmiştir.

1. Mühürler

I No'lu Mühür

Mühür, Assur kenti Nimrud yönetim sarayının M isimli odasında ele geçmiştir (Herbordt, 1992, s. 172, taf. 7/1). Eser 51x30 mm ölçülerindedir. Mühür üzerinde işlenmiş hayvanlar hakimi betimi, kanatlı cin formunda olup baş ve bacaklar profilden, göğüs cepheden verilmiştir. Kıyafet olarak iki parçalı bir elbise

kullanılmıştır. İlk parça diz kapağına kadar uzanan kısa bir tunik, ikinci parça ise ayak bileklerine kadar inen bir mantodur. Hayvanlar hakiminin her iki tarafında arka ayakları üzerinde duran kanatlı atlar (pegasos) bulunur. Nitekim hayvanlar hakimi, pegasosları ön bacaklarından birinden tutarken betimlenmiştir (Çiz. 1).

II No'lu Mühür

Assur kenti Ninive'de bulunmuş olan mühür 39x23 mm ebatlarındadır (Herbordt, 1992, taf. 7/2). Mühür üzerinde betimlenmiş hayvanlar hakimi, kanatlı cin formunda olup baş ve bacaklar profilden, göğüs cepheden verilmiştir. Figürün başında, tepesi ponponlu ve fes benzeri bir başlık vardır. Başlığın yüzeyi dikey çizgilerle bezenmiştir. Sakallı olan figürün bukleli saçları omuzlara dökülmektedir. Kıyafet I no.lu mühür örneği ile benzer olmakla birlikte kemer kullanımıyla farklılık gösterir. Hayvanlar hakimi elleriyle her iki yanında yer alan ve arka ayaklarından birinden yakaladığı kuşları tutarken betimlenmiştir (Çiz. 2).

III No'lu Mühür

Nimrud'tan ele geçmiş olan mühür 48x31 mm ölçülerindedir. Hayvanlar hakimi kanatlı cin formunda olup baş ve bacaklar profilden, göğüs cepheden verilmiştir. Sakallı olan figürde başlık olarak polos kullanmıştır. Kıyafet diğer iki örnekle benzer olarak altta dize kadar uzanan bir tunik, üstte ayak bileklerine inen bir elbise yer alır. Ancak diğer örneklerden farklı olarak elbisenin yüzeyi frizlere ayrılmış ve her bir friz dikey çizgilerle bezenmiştir. Sahnede hayvanlar hakimi, yine her iki eliyle ön bacaklarından birinden yakaladığı karışık yaratıkları tutmaktadır. Sağda ve solda yer alan karışık yaratıklar kanatlı ve at gövdelidirler. Sahnede sol tarafta bulunan karışık yaratığın ön ayağının hemen önünde bir göz motifi yer alır. Yine sağ tarafta bulunan bir diğer yaratığın hemen gerisinde ise bitki motifi görülür. Bu bitki olasılıkla hayat ağacını temsilen işlenmiş olmalıdır (Herbordt, 1992, s. 207, taf. 7.3) (Çiz. 3).

IV No'lu Mühür

Dördüncü mühür Assur kentinden ele geçmiştir (Herbordt, 1992, taf. 7.8). Mühür üzerinde betimlenmiş hayvanlar hakimi, insan formunda olup baş ve bacaklar profilden, göğüs cepheden verilmiştir. Saçları omuzlarına dökülen figür sakallıdır. Elbise olarak tek bacağı açıkta bırakan ve ayak bileklerine uzanan tek parça bir tunik giymiştir. Hayvanlar hakiminin her iki yanında arka ayakları üzerinde duran insan başlı, kanatlı at gövdeli (kentauros) karışık yaratık bulunur. Figür her iki eliyle ön bacaklarından birinden yakaladığı kentaurosları tutmaktadır. Sağ tarafta bulunan kentaurosun arka tarafında göz motifi ile balık figürüne yer verilmiştir. (Çiz. 4).

V No'lu Mühür

Nimrud Nabu Tapınağı'ndan ele geçmiş olan mühür 28 mm yüksekliğindedir (Herbordt, 1992, s. 191, taf. 8.6). Mühür üzerinde betimlenmiş hayvanlar hakimi, insan formunda olup baş ve bacaklar profilden, göğüs cepheden verilmiştir. Sakallı olan figürün başında dikey çizgilerle bezenmiş fes benzeri bir başlık bulunur. Üzerinde yer alan kıyafet diğer mühür örnekleri ile benzerdir. Figürün her iki yanında insan başlı, kuş gövdeli, akrep kuyruklu karışık yaratıklar yer alır. Hayvanlar hakimi, elleriyle sakallarından kavradığı karışık yaratıkları tutmaktadır. Karışık yaratıkların başlıkları hayvanlar hakiminin başlığı ile aynı form ve tiptedir. Yaratıkların ön ayakları hayvanlar hakimine doğru havaya kaldırılmıştır. Hayvanlar hakiminin sol kolu üzerinde kartal benzeri bir kuş ve sağ kolu üzerinde tek dizi üzerine çökmüş maymuna benzeyen bir figür bulunur. Ayrıca karışık yaratıkların havaya kaldırdıkları bacaklarının hemen altında, ellerinde bakraç bulunan balık kılıklı figürler yer alır. Sağ tarafta karışık yaratığın arka ayağının arkasında iki ayağı üzerinde duran köpek başlı karışık bir hayvan figürü yer alır. (Çiz. 5).

VI No'lu Mühür

29x33 mm ölçülerinde olan mühür Ninive'de yapılmış olan çalışmalarda tespit edilmiştir (Herbordt, 1992, s. 235, taf. 8.2). Mühür üzerinde betimlenmiş hayvanlar hakimi insan formunda olup cepheden işlenmiştir. Üzerinde kısa kollu, yuvarlak yakalı bir giysi vardır. Figürün alt kısmı kırık ve eksik olduğundan dolayı elbisenin nasıl devam ettiği anlaşılamamaktadır. Hayvanlar hakimi, her iki eliyle boyunlarından yakaladığı kuşları tutmaktadır. Sağda ve solda yer alan kuşlar anatomik yapılarına uygun işlenmiştir (Çiz. 6).

VII No'lu Mühür

Mühür Londra/British Müzesi'nde sergilenmektedir (Frankfort, 1996, s. 198, fig. 227). Mühür yüzeyinin sağ ve sol tarafında çivi yazısı kazınmıştır. Sahnenin merkezinde yer alan hayvanlar hakimi kanatlı cin formunda olup baş ve bacaklar profilden, göğüs cepheden verilmiştir. Sakallı olan figürün saçları omuzlara dökülmektedir. Giyim kuşam diğer örneklerle benzerlik gösterir. Ancak bu mühürde kıyafet diğer örneklerde görülenlerden daha zengin süslenmiştir. Hayvanlar hakiminin her iki tarafında arka ayakları üzerinde duran pegasoslar görülür. Nitekim hayvanlar hakimi her iki yana açmış kollarıyla ön ayaklarından yakaladığı pegasosları tutmaktadır (Çiz. 7).

VIII No'lu Mühür

28x13 mm ölçülerinde olan mühür Marcopoli Koleksiyonu'nda yer almaktadır (Teissier, 1984, s. 183, fig. 284). İnsan formunda betimlenmiş olan hayvanlar hakiminin başı ve bacakları profilden, göğsü cepheden verilmiştir. Sakallı olan figürün saçları omuzlara dökülmektedir. Kıyafet olarak tek parça kısa bir tunik giymiştir. Hayvanlar hakimi, her iki yanında arka ayakları üzerinde duran sfenksleri ön ayaklarından kavramıştır. Sahnenin boş olan yerleri yıldız ve rozetlerle doldurulmuştur (Çiz. 8)

IX No'lu Mühür

28x11 mm ölçülerinde olan mühür Marcopoli Koleksiyonu'nda bulunmaktadır (Teissier, 1984, s. 183, fig. 285). İnsan formunda betimlenmiş olan hayvanlar hakiminin başı profilden, gövdesi cepheden verilmiştir. Sakallı olan figürün saçları omuzlara dökülmekte olup başında fes benzeri bir başlık vardır. Üzerinde kısa kollu, beli kemerli, "v" yakalı ve diz kapağına kadar inen tek parça bir tunik görülür. Hayvanlar hakimi, dirsekten bükülmüş ve her iki yana açmış kollarıyla boynuzlarından yakaladığı dağ keçilerini tutmaktadır. Ayrıca sahnenin boş olan yerleri yıldız, bitki ve yarım ay ile bezenmiştir (Çiz. 9)

2. Kabartmalar

Yeni Assur Dönemi kabartmalarında hayvanlar hâkimi tasviri çok sık işlenmemiştir. Bilinen tek örnek de şimdilik Nimrud kenti kabartmalarında betimlenmiş olan kral Assurnasirpal'in elbisesinin bir bölümü üzerinde işlenmiş olan örnektir (Frankfort, 1996, ss. 197-198, fig. 224). Söz konusu elbise üzerinde hayvanlar hakimi betimi kanatlı cin formundadır. Figürün başı, göğsü cepheden, bacakları profilden verilmiştir. Bir dizi üzerine çökmüş figürün sırt kısmından 4 adet kanat çıkmaktadır. Yüz uzuvları vurgulanmış olup sakalları göğse kadar inmektedir. Üzerinde kısa kollu, diz kapağına kadar inen bir tunik ile ayak bileklerine kadar gelen bir manto bulunmaktadır. Tuniğin bitim kısmı püsküllerle, mantonun yüzeyi dikey çizgilerle süslenmiştir. Ayaklar çıplak işlenmiştir. Hayvanlar hakimi, dirsekten bükülmüş kollarını her iki yana açmış pozisyondadır. Yine elleriyle arka bacaklarından birinden yakaladığı aslanları tutmaktadır. Sağda ve solda yer alan aslanlar anatomik yapılarına uygun işlenmiştir (Çiz. 10).

Sonuç

Çalışmada, Yeni Assur Dönemi sanatında işlenmiş hayvanlar hakimi betimi, dokuz adet silindir mühür ve bir adet kabartma esas alınarak değerlendirilmiştir. Bu betimler, giyim kuşamları, betimleniş şekilleri ve birlikte betimlendikleri

hayvanlar ile mitolojik yaratıklar açısından farklılıklar gösterir. Hayvanlar hâkimi zaman zaman kanatlı cin formunda zaman zaman da insan biçiminde tasvir edilmiştir. Giyim kuşam olarak bakıldığında ise çoğunlukla iki parçalı kıyafet ve nadiren tek parçalı tuniğin tercih edildiği görülmektedir. İki parçalı kıyafetler kanatlı olanlarda, tek parçalı olanlar ise insan biçimlilerde kullanılmıştır. Şimdilik giyim kuşamdaki bu farklılıkların nedenini açıklamak mümkün görünmemektedir.

Yeni Assur Dönemi mühürleri ve bir kabartmada görülen hayvanlar hakimi betimleri karışık yaratıklar (pegasos, sfenks, kentauros) ve hayvanlar (aslan, kuş, dağ keçisi) üzerinde egemenlik sağlamıştır. Bu verilerden hayvanlar hakimi betimlerinin üzerinde egemenlik sağladığı hayvanların da tek tip olmadığı bunların çeşitlilik gösterdiği anlaşılmaktadır. Söz konusu mitolojik yaratıklar ve hayvanların Yeni Assur ikonografisinde önemli bir yerinin olduğu da bilinmektedir. Böylelikle Assurlu sanatçıların hayvanlar hakimini, Assur sanatında önemli bir yeri olan hayvanlar ve mitolojik yaratıklar ile birlikte tasvir ettiği anlaşılmaktadır.

Yeni Assur Krallığı'nın çağdaşlarından olan Urartu ve Geç Hitit Beylikleri ile siyasi, askeri ve ekonomik ilişkileri söz konusudur. Nitekim bu ilişkilerin yansımalarını bu krallıkların sanatında da görmek mümkündür. Geç Hitit Dönemi Karkamış Cerablus, "Haberciler Duvarı" kabartmalı ortostatta (Darga, 1992, s. 244, res. 252) betimlenmiş olan hayvanlar hakimi iki parçalı giyim kuşamı ile Yeni Assur örnekleri ile benzerlik gösterir (Çiz. 1-8). Ayrıca Urartu Dönemi'ne ait at alınlığı (Maas, 1987, taf. 10) üzerinde kanatlı cin formunda işlenmiş olan hayvanlar hakimi betimi kanatlı oluşuyla Assur örnekleriyle yakın benzerlik gösterir. Yine Urartu Krallığı'na ait bir mühür örneğinde (Seidl, 1988, s. 148) hayvanlar hakimi betiminin insan biçiminde olması Çiz. 9'daki örneğimiz ile benzerdir. Bu veriler ışığında Yeni Assur sanatında betimlenmiş hayvanlar hakimi betimlerinde yerel özellikler ile birlikte kısmen de olsa Kuzey Suriye ve Anadolu gelenek özelliklerinin de bulunduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Biber, H. (2004). "Van Müzesi'nden "Hayvanlar Hakimi" Betimli Bir Urartu Damga Mühürü". *Anadolu Araştırmaları*, 17 (2), 79-84.

Darga, A. M. (1992). *Hitit Sanatı*. İstanbul: Akbank Yayınları.

Emre, K. (1971). *Anadolu Kurşun Figürünleri ve Taş Kalıpları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Frankfort, H. (1977). *The Art and Architecture of the Ancient Orient*. London

Garrison, M. B. (2010). "The Heroic Encounter in the Visual Arts of Ancient Iraq and Iran ca. 1000-500 BC". *The Master of Animals in Old World Iconography*, 151-174, (eds., D. B. Counts and B. Arnold), Budapest.

Gökce, B. (2017). "Urartu Sanatında Hayvanlar Hakimi Betimi". *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8 (21), 1-13.

Herbordt, S. (1992). *Neuassyrische Glyptic des 8. – 7. Jh. V. Chr.*, State Archives of Assyria Studies Volume I, Helsinki: University of Helsinki.

Kramer, S.N. (2002). *Sümerler*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Maass, M. (1987). "Helme, Zubehör Von Wagen Und Pferdegeschirr Aus Urartu". *Archaeologische Mitteilungen Aus Iran*, 20, 65-92.

Seidl, U. (1988). "Die Siegelbilder". *Bastam II: Ausgrabungen in den Urartäischen Anlagen 1977–1978*, 145-152, (ed. W. Kleiss), Berlin.

Teissier, B. (1984). *Ancient Near Eastern Cylinder Seals from the Marcopoli Collection*. Berkeley, CA.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

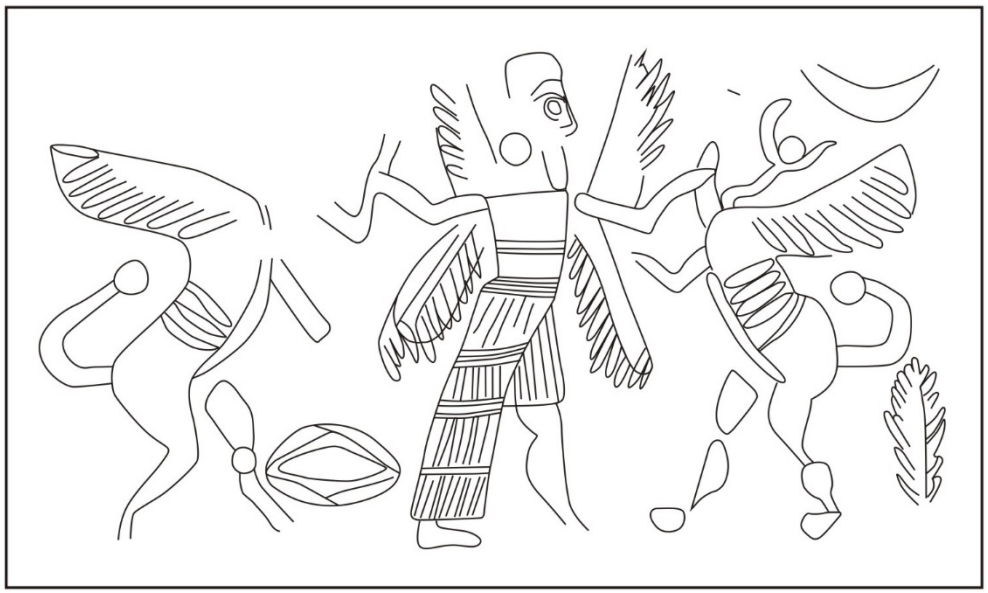
Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.



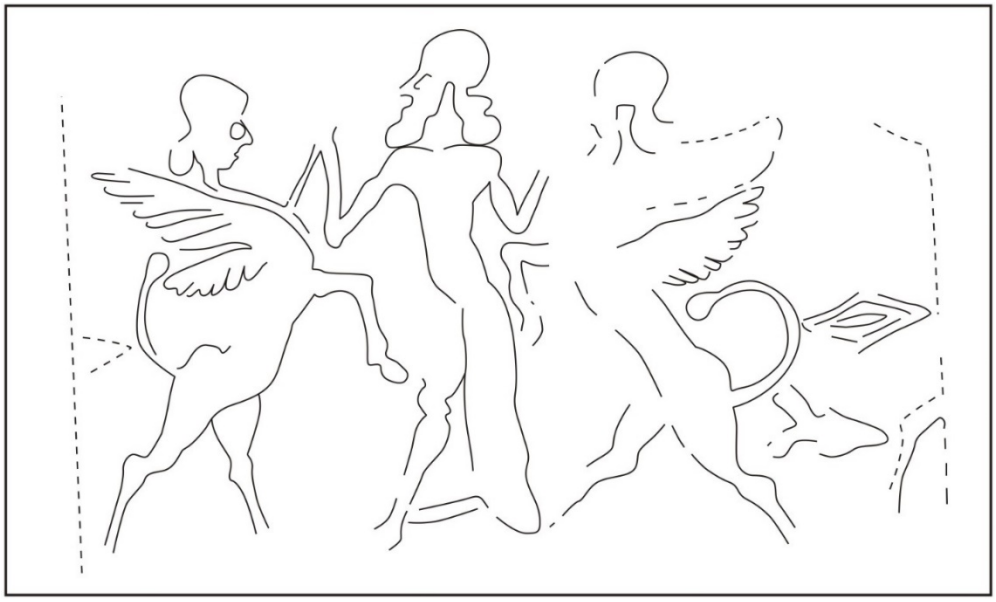
Çizim 1. (Herbordt, 1992, s.172, taf. 7/1)



Çizim 2. (Herbordt, 1992, taf. 7/2)



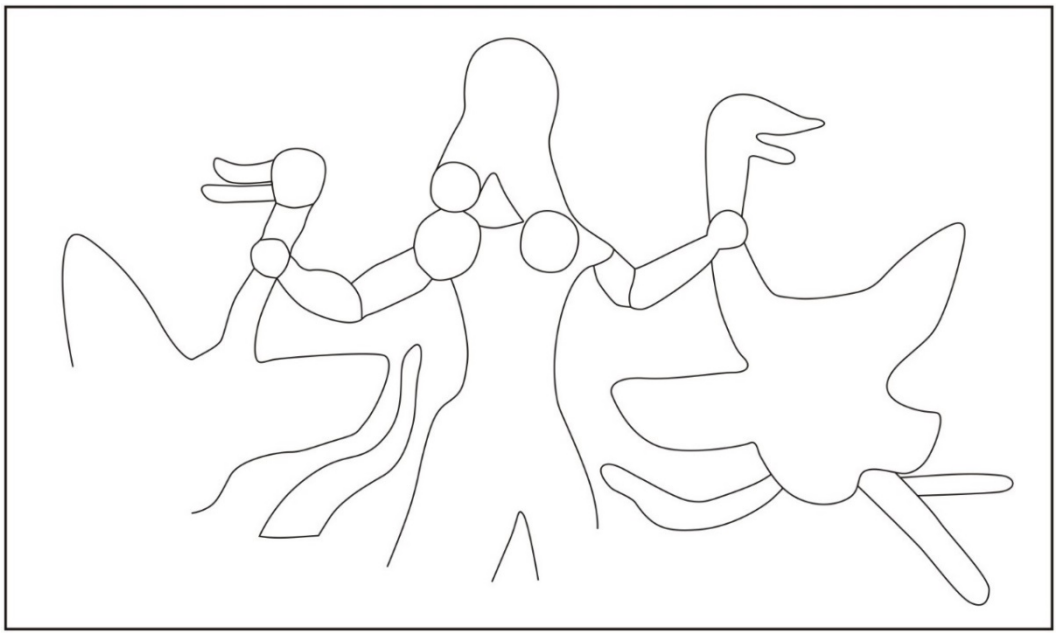
Çizim 3. (Herbordt, 1992, s. 207, taf. 7.3)



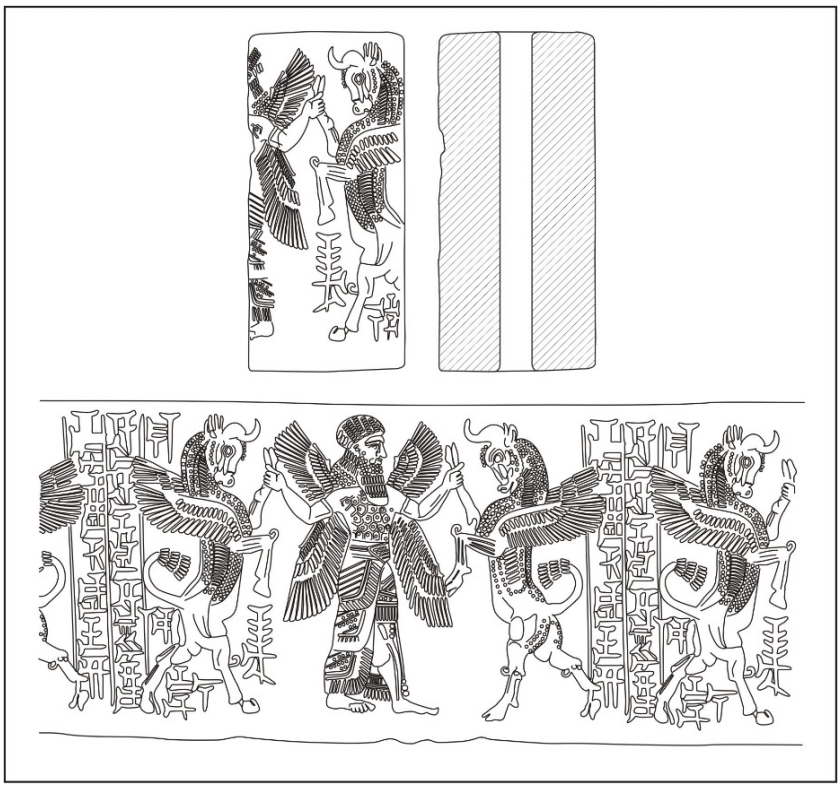
Çizim 4. (Herbordt, 1992, taf. 7.8)



Çizim 5. (Herbordt, 1992, s.191, taf. 8.6)



Çizim 6. (Herbordt, 1992, s. 235, taf. 8.2)



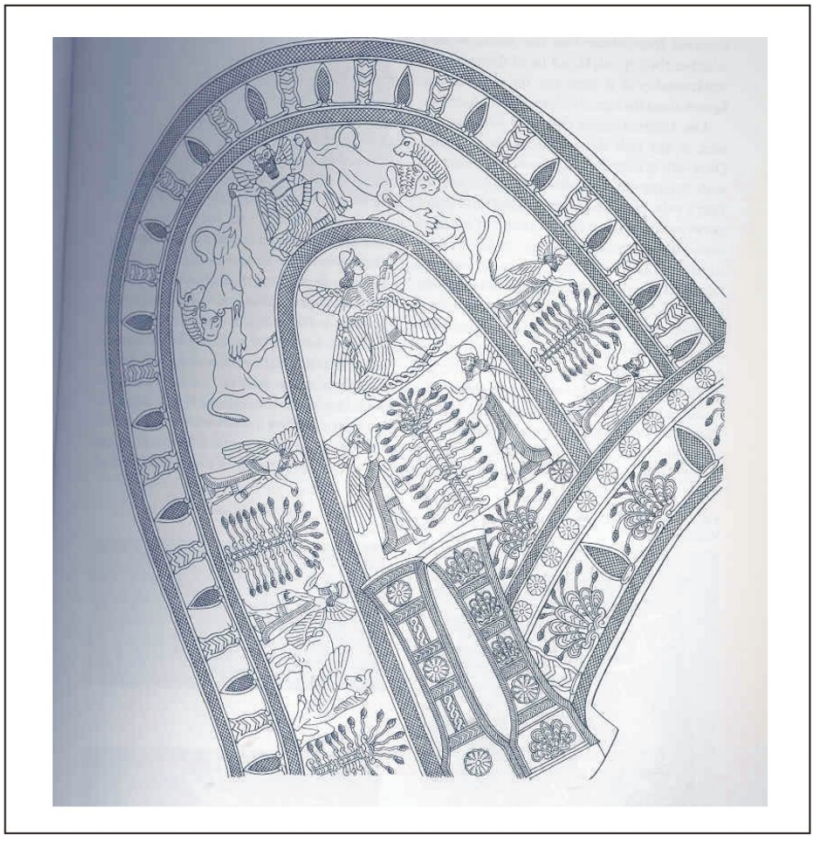
Çizim 7. (Frankfort, 1996, s. 198, fig. 227)



Çizim 8. (Teissier, 1984s. 183, fig. 284)



Çizim 9. (Teissier, 1984, s. 183, fig. 285)



Çizim 10. (Frankfort, 1996, ss. 197-198, fig. 224)

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

SÜRGÜN ŞAİR NÛRİ EL-CERRÂH'IN ŞİİRLERİNDE BİR SIĞINAK OLARAK MİTOLOJİK ÖĞELER

Mythological Elements as a Refuge in the Poems of the Exiled Poet Nouri al-Jarrah

Muhammet Bilal TOLAN[•]

ÖZET

1956 Şam doğumlu olan çağdaş Suriyeli şair Nûri el-Cerrâh genç yaşlarda edebiyatla ilgilenmeye başlamış, ilk şiiri 1974 yılında bağımsız bir edebiyat gazetesinde yayınlanmıştır. Bu tarihten itibaren diktatörlüğe ve sömürü düzenine karşıtlığıyla öne çıkan yazar, yetmişli yıllarda Filistin mücadelesinde yer almıştır. Siyasi baskılardan dolayı seksenlerde yurdunu terk eden yazar, bir süre Beyrut ve Lefkoşe'de kaldıktan sonra Londra'ya yerleşmiştir. Halen çeşitli faaliyetleri ile aktif olarak edebiyata katkı sunmaya devam etmektedir. Arap şiirindeki yenilik çabalarıyla bilinen yazarın şu ana kadar on altı şiir kitabı yayınlanmıştır. Bu şiirlerin bir kısmı İngilizce, Yunanca, Fransızca, Türkçe gibi çeşitli dünya dillerine çevrilmiştir. Yaşadığı uzun süreli sürgün, şairi toplumsal, ailevi ve siyasi bir yalnızlığa itmiştir. Bundan dolayı o, vatanından ayrıldıktan sonra varoluşsal bir maceraya çıkmış, efsanenin büyüsel dünyasında dolaşmaya başlamıştır. Bu macerasındaki en önemli sığınağı mitoloji, yalnızlığını gidermede kendisine eşlik eden en önemli dostları ise mitolojik kahramanlar olmuştur. Bundan dolayı el- Cerrâh'ın şiirleri mitoloji, destan ve eski halk hikâyelerinden bolca motifler taşımaktadır. Enkidu ve Gılgamış, İkarus, Poseidon, Teiresias, Nersis, Orfeus, Odisseus, Daidalus, Osiris, Tilemahos şairin şiirlerinde karşılaşılan kahramanlardan bazılarıdır. Bu çalışmada öncelikle şair Nûri el-Cerrâh'ın duygu dünyasının şekillenmesinde etkili olan hayat serüvenine kısaca değinilmiş, ardından şiirleri incelenmek suretiyle mitolojiden ne ölçüde etkilendiği, şiirlerindeki mitolojik öğelerin şairin metaforik anlatımına hangi düzeyde katkı sunduğu örnekler verilmek suretiyle tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Arap Edebiyatı, Arap Şiiri, Mitoloji, Nûri el-Cerrâh, Sürgün

ABSTRACT

Born in 1956 in Damascus, the contemporary Syrian poet Nouri al-Jarrah became involved in literature at a young age, and his first poem was published in 1974 in an independent literary newspaper. The author, who has been prominent since then for his opposition to dictatorship and the exploitative order, took part in the Palestinian struggle in the seventies. After leaving his homeland in the eighties due to political oppression, he lived in Beirut and Nicosia for a time before settling in London. He continues to actively contribute to literature through various activities. Known for his efforts towards innovation in Arabic poetry, he has so far published sixteen books of poetry. Some of these poems were translated into various world languages such as English, Greek, French and Turkish. The prolonged exile he experienced pushed the poet into social, familial, and political loneliness. Therefore, after leaving his homeland, he embarked on an existential adventure, wandering in the magical world of myths. In this adventure, his most important refuge was mythology, and his most important companions in relieving his loneliness were mythological heroes. For this reason, al-Jarrah's poetry contains many motifs from mythology, epic, and ancient folk tales. Enkidu and Gilgamesh, Icarus, Poseidon, Tiresias, Narcissus, Orpheus, Odysseus, Daedalus, Osiris, and Telemachus are some of the heroes found in his poems. In the present study, first, the life journey of the poet Nouri al-Jarrah, which was influential in shaping his world of emotions, was briefly mentioned, and then his level of influence from mythology and the contribution of mythological elements in his poems to the poet's metaphorical narrative were tried to be determined by giving examples through the analysis of his poems.

Keywords: Arabic Literature, Arabic Poetry, Mythology, Nouri al-Jarrah, Exile

[•] Dr. Öğr. Üyesi, Bingöl Üniversitesi, mbtolan@bingol.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1513-7651.

Tolan, M. B. (2023). "Sürgün Şair Nûri El-Cerrâh'in Şiirlerinde Bir Sığınak Olarak Mitolojik Öğeler ", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 232-241.

Giriş

İnsanlık tarih boyunca sayısız trajediye tanıklık etmiştir. Bu trajediler bazen savaş, soykırım, zulüm, işkence gibi yine bir insan kaynaklı olabildiği gibi deprem, sel, kıtlık gibi insan dışı doğal bir felaketten kaynaklı olagelmiştir. Sebepler ve dönemler farklı olsa da insanlığın yaşamış olduğu acı ve keder ortaktır. Tüm acılar insanoğlu tarafından bazen göğe yükselen bir feryat bazen gözyaşı bazen sessiz bir ölüm bazen ise bir şairin kaleminden dökülen imgelerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla şiir, aşkın ve sevginin dili olabildiği gibi yaşanan dramların da en etkili ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Suriyeli şair Nûri el-Cerrâh'ın yaptığı da budur. el-Cerrâh doğduğu topraklarda baskıya maruz kaldığı ve umduğu özgürlüğü bulamadığı için tıpkı diğer yurttaşları gibi göç edenler kervanına katılmıştır. Zira birçok Suriyeli ve Lübnanlı 19. yüzyılın sonlarından itibaren birtakım nedenlerden dolayı anayurdunu terk edip başta Amerika olmak üzere farklı ülkelere göç etmek zorunda kalmış, bu göç dalgası yıllar içerisinde azalmamış bilakis artarak devam etmiştir. Göçü tetikleyen unsurların, herkes için farklı farklı olsa da en başında ekonomik sebepler, siyasi baskılar, iç karışıklıklar, özgürlük arayışı, Filistin trajedisi ve dini sebepler gelmektedir. Göçün doğurduğu psikolojik ve düşünsel etki, doğal olarak yazarlara ve onların eserlerine de yansımaktadır (Hidde, 1966, s. 107). Örneğini Mehcer edebiyatçılarında da gördüğümüz gibi bu etkinin en başında vatana, aileye, toprağa ve daha birçok şeye duyulan aşırı özlem gelmektedir. Bu tür yazarlar için artık bulunduğu mekân değil özlem duyduğu mekân güzeldir. O, en güzel anılarının bulunduğu vatan toprağını, oradaki çiçeklerin kokusunu, güneşin doğuşu ve batışını, rüzgârın sesini özlemektedir. Bulunduğu mekânda her şey yabancı ve gariptir, hiçbir şeyden zevk alamamaktadır. Bahsedilen bu özlem, gurbette olan edebiyatçıların anavatanlarının sorunlarına duyarlı kalmalarını ve orayla bağlarının kopmamasını sağlamıştır. Özlemin yanı sıra mistisizm, derin düşünme, özgürlük, hüzün, insana değer gibi konular göçe maruz kalan edebiyatçıların eserlerinde öne çıkmaktadır (Yazıcı, 2002, s. 461).

Bu çalışmada zorunlu göçünü bir sürgün olarak niteleyen Nûri el-Cerrâh'ın şiirleri incelenmek suretiyle mitolojiden ne ölçüde etkilendiği, şiirlerindeki mitolojik öğelerin şairin metaforik anlatımına hangi düzeyde katkı sunduğu ve yaşadığı zorlu hayat serüveni ile bu öğeler arasında nasıl bir ilişki kurduğu irdelenmeye çalışılmıştır.

Konuya başlamadan önce mitoloji ile edebiyat arasındaki ilişkiye ve çağdaş Arap edebiyatında mitolojinin yerine kısaca değinmek yararlı olacaktır. Tarihe bakıldığında mitoloji ile edebiyat arasında güçlü bir bağın söz konusu olduğu görülür. Mitolojik anlatıların genelde şiirsel oluşu ve bu anlatıların şiir aracılığıyla geleceğe taşınmış olması, mitolojinin özellikle de edebi türlerin en eski ve etkili gereçlerinden biri olan şiirle yakın bir ilişkisinin bulunduğunu göstermektir. Bununla birlikte eski dönemlerden itibaren mitolojik öğeler, şairlerin hayal ve duygu dünyalarını ifade etmede bir araç olarak kullanılagelmiştir (eş-Şabbi, 2013, s. 14).

Çağdaş Arap edebiyatına bakıldığında şairler şiirlerinde, Doğu ve Batı'ya ait olmak üzere iki tür mitolojik öge kullanmışlardır. Doğu'ya ait olanların başında Arap mitolojisinden Sindebâd, Şehrezâd, Belkıs, Şehriyâr, Antera, Kâbil ve Hâbil, Hallâc, Vaddâh, Seyf b. Ziyezen, Zerkâu'l-Yemâme ve Abkar; Babil'den Temmuz, İştar ve Baal; İbrani anlatılarından ise Lazarus, Mesih, Yahuda ve Eyyûb gibi figürler gelir. İkincisi ise Batı'ya yani Yunan ve Roma mitolojisine ait ögelerdir. Burada da en yaygın olanlarından Adonis, Prometheus, Odisseus, Sisifos, Venüs, Penelope ve Kerberos'u saymak mümkündür (Usta, 2021, s. 3). Arap edebiyatında mitolojik imge kullanımı özellikle 1950 ve sonrası şiirlerde yaygınlaşmıştır. Arap şairini, şiirinde mitolojiyi kullanmaya iten belli başlı sebepleri genel olarak şu şekilde sıralamak mümkündür:

1) Batı'yı tam anlamıyla kavramak ve benimsedikleri yolu doğru anlamak için bir araştırma gayreti içine girmeleri. Başka bir ifadeyle Avrupa edebiyatının taklit edilebilirliğini ortaya koymak.

2) Avrupa'da ortaya çıkan yeni fikir akımları ve felsefeye adapte olmaya çalışmak.

3) Arap toplumunda da bilinen klasik ve romantik şiirin yanı sıra yaşadığımız dünyada farklı zaman ve nedenlerle ortaya çıkan diğer edebi ekol ve akımlarla, sembolist, realist ve sürrealist şiir türleriyle tanışma fırsatı bulması.

4) Mitolojik ögelerin, şairlerin şiirlerine anlam derinliği katması.

5) Şiirlerde kapalılık ve anlaşılmazlık duygusu.

6) Şairlerin içe dönük karakterleri ile sürreal (gerçeküstücü) bir eğilim içinde olması.

7) Kelimeler arasında gizli münasebetler kurma tekniği (duygusal boşalma/haz alma).

8) Şairin, yaşamış olduğu bölge veya ülkede istibdat ve baskıyı mitolojik kahramanlar vasıtasıyla birtakım semboller kullanarak bir tür çıkış kapısı olarak kullanmak suretiyle kendisine baskı uygulayanlara cevap verme uğraşı.

9) Nostalji arzusu: Kapitalist ülkeler tarafından sömürülen toplumlarda şiir ve şair donuk kaldığından, bu prangayı mazisini anımsayarak ve atalarının zihinlerinde yer etmiş olan mitolojik ögeleri tekrar gün yüzüne çıkararak, okuyucunun ilgisini çekmeyi, ufuk derinliklerini daha da artırmayı hedefleme çabası (Usta, 2021, s. 222).

1. Nûri el-Cerrâh'ın Hayatı ve Edebi Yönü

Nûri el-Cerrâh 1956 Şam doğumludur. Erken dönemde edebiyatla ilgilenmeye başlamıştır. İlk şiiri 1974 yılında henüz 18 yaşındayken Şam'da bulunan es-Sekâfetu'l-usbû'yye adlı haftalık edebiyat dergisinde yayınlanmıştır. Bu dergi o sırada basın ve özgürlüğe karşı katı bir tutum sergileyen askeri rejimin karşısında ayakta kalmaya çalışan, editörlüğünü düzyazı şiirleriyle tanınan Süleyman Avvâd'ın yaptığı bir edebiyat dergisi idi. İlk gençlik yıllarını doğduğu şehirde geçiren şair artan siyasi baskılar nedeniyle önce Beyrut'a sonrasında ise iki yıl yaşadığı Lefkoşe'ye gitmiştir. Yetmişli yıllarda Filistin direnişine aktif bir şekilde katılmıştır. 1982 yılında Lübnan'da iken kendisi gibi vatanlarından ayrılmak zorunda kalıp Sabra ve Şatilla kamplarında kalan 3 binden fazla Filistinli mültecinin katledilmesine tanıklık etmiştir. "Çocuk" adlı ilk şiir kitabı aynı yıl burada yayınlamıştır. Yazdığı öykülerle 2008 yılında Katar'da çocuk edebiyatı ödülünü almıştır. Yazar 1986 yılından itibaren Londra'da yaşamını sürdürmektedir (el-Cerrâh, 2013, s. 149).

2000 yılında gezi/seyahat edebiyatına yoğunlaşarak "Arap Coğrafya Edebiyatı Merkezi"ni, 2011 yılında pek çok Suriyeli yazarın katılımıyla "Suriyeli Yazarlar Birliği"ni kurmuştur. Gezi edebiyatı alanında bir takım eserler vermiştir. Şu ana kadar on altıyı aşkın kitabı yayınlanmış, şiirleri İngilizce, Fransızca, Almanca, Yunanca, Türkçe gibi birçok dile çevrilmiştir. "Kâribun ilâ Lesbos" isimli şiir kitabının güzel bir çevirisi Arap Dili alanında önemli çalışmaları bulunan Mehmet Hakkı Suçin tarafından "Midilli'ye Açılan Tekne" adıyla 2019 yılında Türkçeye kazandırılmıştır.

Eserleri: es-Sabiyy (Çocuk; Beyrut, 1982), Mucârâtu's-Savt (Sese Karşı Yarış; Londra, 1988), Neşîdu Savt (Bir Sesin Ezgisi; Kolombiya, 1990), Tufûletu Mevt (Bir Ölümün Çocukluğu; Kazablanka, 1992), Ke'sun Savdâ (Siyah Bir Kadeh; Londra, 1993), el-Kasîde ve'l-Kasîde fi'l-Mir'ât (Şiir ve Aynadaki Şiir; Beyrut, 1995), Su'ûd İbrîl (Nisanın Yükselişi; Beyrut, 1996), Hadâ'ik Hamlet (Hamlet'in Bahçeleri, Beyrut, 2003), tek cilt halinde Tarîk Dimaşk (Şam Yolu) ve el-Hadîkatu'l-Fârisiyye (Fars Bahçesi; Beyrut, 2004), Yevm Kâbîl (Kabil'in Günü; Hayfa-Beyrut, 2013), Ye's Nûh

(Nuh'un Ümitsizliği; Beyrut, 2014), Merâsî Hâbîl (Habil'in Ağıtları, Beyrut, 2015), Mersiyyât Arba' (Dört Mersiye; İstanbul, 2016), Kârib ilâ Lesbos (Midilli'ye Açılan Tekne, Milano, 2016). Lâ Harbe fî Turvâde (Truva'da Savaş Yok; Milano, 2019). Bunlardan özellikle Yevm Kâbîl, Mersiyyât Arba' ve Kârib ilâ Lesbos eserlerinde son on yılda halkının yaşadığı trajedinin yaralı sesi olmuştur.

Bu eserlerinin yanında yazar, en-Nâkıd (Eleştirmen; Londra, 1988-1992), el-Kâtibe (Kadın Yazar; Londra, 1993-1995), el-Kasîde (Kaside; 1999), er-Rihle (Gezi; Londra, 2005), Dımaşk, (Şam; Londra, 2012-2013), el-Cedîd (Yeni, Londra, 2015) gibi yönettiği birçok kültür-edebiyat ve sanat dergisi ile de edebiyat hayatına katkı sunmuştur (el-Cerrâh, 2019, s. 14).

2. el-Cerrâh'ın Şiirlerinde Bir Sığınak Olarak Mitolojik Öğeler

el-Cerrâh'ın eserleri, eski halk hikâyeleri, mitoloji ve destanların yanı sıra pek çok farklı kültürden beslenmiştir. Şiirlerinde metafizik, mitolojik ve destansı özellikler göze çarpmaktadır. Şair eserlerinde kendi kişisel deneyimlerinden de yola çıkarak gerek iç savaştan önce ve gerekse sonra halkının yaşadığı ıstırabı merkeze alır. Arap şirinde yenilik çabalarıyla bilinen şair kendisiyle yapılan bir röportajda şiire bakış açısını şu ifadelerle dile getirmektedir:

> Şiir, amansız varoluşsal bir maceradır. Sosyal olmayan bir eylemdir. Benliğin ve dış dünyanın bilinmezliğinde şairin var oluş yolundaki radikal arayışıdır. İnsanın özgürlüğü ve onuru üzerinde pazarlık kabul etmeyen bir aidiyettir. Bireysel olması hem zulme hem de sürü ahlakına karşı durduğu için devrimci bir eylemdir. Şiir, mitoloji ve efsanelerle ilişkili olan her şeye yakındır. Dil aracılığıyla benliğe ve dış dünyaya yaratıcı bir imgelemle yapılan maceralı yolculuktur. Ancak buradaki yaratıcılık estetiktir, büyülüdür ama aydınlatıcıdır. Çoğu zaman açıklamayı ve yorumlamayı kabul etmeyen gizemli bir estetiktir. Kısaca şiir dik kafalı bir attır (Birsaygılı Mut, 2022).

Burada görüldüğü gibi şair şiirle ilgili düşüncelerini ifade ederken onun mitoloji ile yakın bir ilişki içinde olduğunu belirtmiştir. Çünkü ona göre büyüsel gücü olmayan, bilincin ve dünyanın bilinmezliğinde serüven yaşamayan bir şiir varoluşu tamamen kuşatamaz.

Şair Kâribun ilâ Lesbos adlı şiir kitabının ilk baskısından sonra Midilli adasına bir ziyaret gerçekleştirmiştir. Adaya çıktığında burada dalgaların sürüklediği cesetlerle karşılaşmış orada yürürken adeta kendi bedeninin üzerinden geçtiğini hissetmiştir. Adada yaşadıklarını şu şekilde dile getirmiştir:

> Sevdiğim şair Sappho'nun adasında geçirdiğim günler boyunca ümitsiz Suriyelilerle karşılaştım. Her biri Odisseus'un yüreğini, Penelope'nin ruhunu, Tilemahos'un acılarını taşıyordu. Denizin ve coğrafyanın vefasızlığına uğramış Suriyelilerdi. Bir gün Midilli'de bir tepeye çıktım. Orada Osmanlıların inşa ettiği bir kale vardı. Buradan masmavi uzanan muazzam denizi seyrettim. Kaleden inerken hava çok sıcak olduğu için gördüğüm bir servinin gölgesine sığındım. Meğer dilek ağacıymış. Denizin Midilli'ye attığı mülteciler oraya dileklerini yazıp adlarını imzalarını atıp ağaca iliştirmişlerdi. Şam, Humus, Halep, İdlib, Kamışlı, Deyr ez-Zor'dan insanların dilekleri. Nişanlısını düşünen bir genç kızın yazdıkları vardı. Ok saplanmış bir kalp çizmişti. Fransa'da hasta kocasına kavuşmak için dua eden bir kadın. Almanya, Avusturya ve Macaristan arasında bölünmüş çocuklarına kavuşmayı ümit eden bir anne. Sırbistan'a gittikten sonra haber alamadığı çocuklarını düşünen bir baba. Kız kardeşinin sağ salim Hollanda'ya ulaşması için dua eden abla. Plastik, karton, kâğıt parçalarına yazılan yüzlerce soluk ve silinmeye yüz tutmuş dilek. Midilli'de ziyaret edebileceğim bir tek kişi vardı: Şair Odisseus Elitis. Evinde yoktu, çünkü dünyayı terk etmişti (Kaplan, 2022).

El-Cerrâh'ın şiirlerinde sadece mitolojik kahramanlar yoktur. Celaleddini Rûmî, Şems, Samsatlı Lukianos, Sappho, Odisseus Elitis gibi doğudan ve batıdan gerçekte yaşamış büyük şair ve düşünürler de vardır. O mitolojik kahramanlarda olduğu gibi ait olduğu coğrafyayı, kendisini ve şiirini bu şahsiyetlerden ayrı düşünmemektedir. Aslında o bu şahsiyetler vasıtasıyla kendi coğrafyası ile -başta

Helenistik Dönem olmak üzere- çevre coğrafyalar arasında çağlar boyu süregelen ortak medeniyete gönderme yapmakta ve şöyle demektedir:

> Samsatlı Lukianos, eserlerini Yunanca yazsa da Yukarı Fırat'ta doğan Suriyeli bir yazardır. İronik bir üslupla yazan ve ünü Hellenistik coğrafyanın dışına taşan bir filozoftur. Ölülerin Konuşmaları eseriyle bilinir. Tıpkı Odisseus gibi Grek adaları arasında kaybolduğum sırada toprağımın oğlu, hemşehrim Samsatlı Lukianos'un bana rehberlik etmesini arzuladım. Suriyelilerin ölümden kaçıp gittikleri Midilli'de büyük şair Sappho'nun evi var. O da Suriyeliler gibi doğduğu yerden uzakta, Sicilya adasında sürgünde öldü. Konya'da yatan Celaleddin Rumi ise Arap-İslam medeniyetine mensup büyük bir şahsiyet. Onun "manevi mesnevi"si ve diğer eserleri üzerinde Şam'ın etkisi büyük. Mevlâna için Şam ebedi bir şehirdir. Bunlar şiirime girerken manaları, fikirleri, değerleri ve imgeleriyle birlikte girerler. Hepsinin de Şam'la, Suriye'nin medeniyet coğrafyasıyla ilişkileri var. (Kaplan, 2022).

Görüldüğü üzere şair, coğrafyasının kokusunun sindiği her türlü öğeye sıkıca bağlıdır.

Şairin şiirlerinde tarihin herhangi bir döneminde vuku bulmuş bir takım gerçek olaylar ile hayal ürünü masallar ve efsaneler tüm güzellikleri ve acılarıyla bir arada bulunmaktadır. Bu özellikler aynı zamanda şairin şiirlerinde geniş bir zaman ve mekân algısının söz konusu olmasını sağlamıştır:

"Teknelere teslim ediyorsunuz hayatlarınızı ama yutuyor deniz

Midilli'ye varmadan sizi. Ben ise Sicilya'da ölüyorum evden kaçarken.

Ne Poseidon'a inanın ne de teknesine Ulysses'in. Mektuplara inanmayın, inanmayın kelimelere de.

İki kız kardeşiyle alevler içindeki Sur'dan kaçan Cadmus'tan geriye kalan tek şey, yalnız enkaz, bir teknenin üzerinde" (el-Cerrâh, 2019, s. 25).

"Ürken dalgalardır gürültü, gemilerin iç geçiren kayalara çarpması

Ayakların nabız atışı, nabız atışı ıslanmış pantolonların

Genç erkekler ve genç kızlar gönderdi Posseidon,

Gülen yosunlara bürünerek Boğulanlar Krallığı'ndan" (el-Cerrâh, 2019, s. 104).

Örneğin yukarıdaki şiirde gerçek ile hayal iç içe geçerek kullanılmıştır. Bizatihi gerçek olan halkının dramını ve onları bekleyen acı sonu üzülerek, hayali olan mitolojik öğelerle dile getirmiştir. "Tekne, deniz, dalga, boğulma, ölüm, kan, sürgün, yalnızlık, mavi" gibi kelimeler, şairin henüz 1980'lerde yazdığı şiirlerinde sıkça kullanıldığı kelimelerdir. Bunları sonraki şiirlerinde de yoğun olarak kullanmaya devam etmiştir. Nitekim Suriye iç savaşından sonra bu kelimeler kitlesel olarak bir halkın dramını ifade eden spesifik terimler haline gelmiştir. Zira Ortadoğu'da gelişen siyasi olayların sonucunda son dokuz yılda Akdeniz'i geçmeye çalışırken ölenlerin sayısı 25 bini bulmuştur. Bu da şairin kendi coğrafyasının geleceğine dair öngörüsünü göstermesi açısından önemlidir.

el-Cerrâh sembolist bir şairdir. Arap toplumundaki gerek gergin siyasi ortam gerekse şiirlerdeki kapalılık olgusundan kaynaklı anlam derinliğine ulaşma fikri, el-Cerrah gibi birçok şairin de bu edebi akıma katılmasına sebebiyet vermiştir. Bu şairler Hz. İbrahim'in cömertliği, Hz. Eyüp'ün sabrı, Hz. Meryem'in iffeti gibi dinsel figürleri; güvercin ve zeytin dalının barışı, kanın savaşı, yağmurun bereketi, gibi tabiat figürlerini sembolleştirdikleri gibi tarih ve mitolojiye ait yaşamış veya hayali olan şahsiyetler ve figürler üzerinden de hayatı sembolize etmeye çalışmışlardır. Örneğin Cengiz Han veya Moğollar yıkım ve gözyaşını sembolize ederken, Yahuda ihaneti, Selahaddin Eyyubi fetih ve huzuru, Sindibâd yolculuğu, Kerberos zulmü, Sisifos bilgi uğruna metaneti, İştar ve Temmuz ise baharı sembolize etmiştir. Sembolizmde renklere dahi bir anlam yüklenir. Beyaz rengin saflık ve

güzelliği, siyah rengin karanlığı ve kasveti, kırmızı rengin kan ve gözyaşının yanı sıra aşkı sembolize etmesi bunun örneklerindendir (Usta, 2021, s. 222). Nuri el-Cerrâh'ı sembolizme sevk eden en önemli nedenlerden biri modern insanın karşı karşıya kaldığı acı ve çilelere dikkat çekmek istemesi, yaşadığı ruhsal kaygı ve karamsarlığı ifade etmek için uygun bir zemin arama çabasıdır. Şimdi ise şairin şiirlerinden örnekler sunmak suretiyle mitolojik öğelere şiirinde nasıl yer verdiğini görmeye çalışalım.

"Resâilu Odisseus" (Odisseus'un Mektupları) isimli aşağıdaki şiirinde şair, mitolojik bir figür olan Odisseus'u çağdaş dünyanın trajedisine şahit olan trajik bir kahraman olarak okurun karşısına çıkarır:

مَنْ جَاءَ بَيْتِي سَاعَةَ لَمْ أَكُنْ وَرَأَى الدّمَ فِي السَّتَائِر

من لمسَ الْبَاب، مَنْ طَافَ فِي الْغُرَفِ

من نظرَ سَرِيرِي؟

أَنَا لستُ أودِيسيوس حَتَّى يَكُونَ لِي مُعْجَبون

قَرَءُوا قِصَّتِي، وجاؤوا يعزّونني

لَا ولستُ اوديسيوس

لِتَكُون لِي أُخْتٌ

تطرّزُ عَلَى الماكنة شالاً أَو قميصاً

لِشَقِيقها الْغَائِب.

لَسْتُ أوديسيوس لِامْرَأَة مَاتَت وَدُفِنَت تَحْتَ السُّلَّمِ

وعِنْدَما لم أكن

مَنْ فَتَح الخَزائِن وقَرأ رِسائِلِي التي أرسلتُهَا لِنَفْسي

أَنَا أوديسيوس الْمَيّتِ فِي بَاخِرَ

Kim geldi benim olmadığım vakitte eve

Ve gördü perdelerdeki kanı?

Kim dokundu kapıya ve kim dolaştı odaları

Kim baktı yatağıma?

Ben Odisseus değilim ki hayranlarım olsun

Hikâyemi okuyup beni yüceltmeye gelen.

Hayır, ben Odisseus değilim

Kaybolan erkek kardeşi için

Makinede şal ile gömlek diken

Bir kız kardeşim olması için…

Ben Odisseus değilim,

Ölüp de merdiven altına gömülen bir kadın için

Ben evde yokken

Kim çekmeceleri açıp kendime gönderdiğim mektupları okudu?

Ben, bir gemideki ölü Odisseus'um (el-Cerrâh, ty, s. 800).

Suriyelilerin içinde bulunduğu mültecilik olgusu, artık kendilerini ait hissedebilecekleri bir yerin bulunamaması ve bir yerden başka bir yere savrulmaları bu şiirde Odisseus'un kendi sesinden verilmektedir. Ne var ki mitolojik anlatıdaki Odisseus, onlarca yıl süren savaşın ve denizlerdeki sürüklenişinin ardından onu bekleyen karısı Penelope'ye dönebilmiş olsa da çağdaş dünyanın trajik bir

kahramanı olarak karşımıza çıkan Odisseus, kimseye yardımı dokunmayan ölü bir kahramandan başka bir şey değildir (Usta, 2021, s. 181). Şiirde şair kendisini, uzun süren savaşlar sonucunda ülkesine geri dönen krala benzetmiştir. Kral ülkesine zaferle dönmüş olmasına rağmen şairin kendisi yurttaşları olan mültecilere yardım edememesinden dolayı kendisini Odisseus'un ölü haline benzetmiştir.

el-Cerrâh, Kıbrıs adasında bulunduğu sırada kaleme aldığı "İkarus" isimli aşağıdaki şiirinde bu adadaki zorunlu ikametini bir tür esaret olarak yorumlamaktadır:

الآنَ
مِن مَكاني على هذِه الجَزِيرةِ
حيْثُ العصَافيرُ في ثُنايا القِرمِيدِ
أشْبهُ ما تَكون بالفِئْران
سأتَكَوَّرُ كَحَيَوانٍ طريدٍ
كرجُلٍ ضالٍّ
وأقْضُمُ حنجَرتي
لا أناشيدَ بعدَ اليوم
كما لِدَرْفاتِ النوافذ المحطَّمة
ذِكرياتُها عن العَاصِفة
سَوْف نتذكَّرُ الخَفَقَات
التي سقطتْ مِن قُلوبنا
ونحْن نحْلمُ بالأجْنِحة

Şimdi
Bu adadaki mekânımdan
Serçelerin tuğlalarının arasında durduğu
Tıpkı farelere benzeyen
Kovalanmış bir hayvan gibi kıvrılacağım
Yolunu kaybetmiş bir adam gibi
Ve kemiririm gırtlağımı
Yok bir şarkı bugünden sonra
Kırık pencerelerin kepenklerinin
Fırtınayla olan hatıraları gibi
Kalplerimizden düşen çarpıntıları
Hatırlayacağız,
Hayalini kurarken kanatların (el-Cerrâh, ty, s. 201).

Bilindiği gibi İkarus ve babası Daidalus Kral Minos'un emriyle bir kuleye kapatılırlar. Daidalus kendisi ve oğlu için kuleden kaçmak amacıyla bal mumu ve tüylerden kanat yapmış sonra da oğlunu uçmanın zevkiyle güneşe ve deniz fazla yaklaşmaması hususunda uyarmıştır. İkarus babasını dinlemeyerek özgürlüğün verdiği coşkuyla güneşe yaklaşmış, böylece kanatları erimiş ve denize düşüp boğularak ölmüştür. Şiirde şairi esaretten kurtaracak olan tek şey, İkarus'un kanatlarıyla kanatlanıp özgürlüğe uçabilme hayalidir. Bu şiirde de olduğu gibi olay ve tema ne olursa olsun şairin özlem duyduğu özgürlük duygusu hemen hemen bütün şiirlerinin perde arkasında varlığını hissettirmektedir.

Aşağıdaki "Motîf li Poseidon" (Poseidon'a Ait Bir Motif) adlı şiir Kıbrıs'ın Lefkoşe şehrinde kaleme alınmıştır.

عَلى طَاوِلتي يتمدَّد بُوسيدون
مشْدُودا إلى رمْحِه،
وفي يدِهِ القويَّة تتمرَّد السمكة
سكَائِر، وسَنتَات، ومِفْتاح، ومِقَصّ، وكِتاب..
وأخيرا
ولّاعَة حمْراء معطَّلة، ومِلْعقة مُتَّسخة بالبنيّ
بِخُطوط بيْضاء ونبِيذيَّة
تُرفْرِف السمكة في يده الميّتة

Masamın üstünde uzanmakta Poseidon

Sıkıca mızrağına tutunmuş şekilde

Balık isyan ediyor güçlü elinde

Sigaralar, senetler, bir anahtar, makas ve kitap…

Ve son olarak

Kırmızı bozuk bir çakmak ve kirden kahverengiye dönmüş bir kaşık.

Beyaz ve şarap rengi çizgilerle balık

Onun ölü elinde çırpınmakta (el-Cerrâh, ty, s. 204).

Şiirde yalnız ve çaresiz yaşayan biri için kullanılması mümkün olan "sigara, senet, kitap, bozuk çakmak, kirli kaşık" gibi bir takım figürler resmedilmiştir. Şair burada yaşadığı yalnızlık ve ıstırabı dile getirirken mitolojide deniz tanrısı olduğuna inanılan Poseidon'dan yardım almış ve bunu yaparken de diğer çoğu şiirinde olduğu gibi sembolik bir dil kullanmıştır. Poseidon bazen dalgaların azgınlığını dindirse de çoğu zaman insanlarla uğraşmayı seven öfkesi korkunç biri olarak betimlenir (Granger, 1983, s. 70). Burada ölü Poseidon'un güçlü elinden kurtulmaya çalışan balığın şairin şahsını veya özgürlüğü temsil etmesi mümkündür.

Şair bazen kendisini mitolojik kahramanların yerine koyar, kendisi onlarla özdeşleştirir. Belki de insanlık onuru için yanlış olan bir şeyleri değiştirebilme uğruna onların sahip oldukları büyücü güce imrenmektedir. Örneğin "Hikâyetu Daidalus" (Daidalus'un Hikâyesi) başlıklı aşağıdaki şiirde o, Daidalus olmayı temenni etmektedir.

والآن، جاء دَوْري لِأكون ديدالوس
لنْ أحْتاج فضَاء أكْبر مِن هذا
ولا نظَارة أكْثر
مِن هؤلاء
الخَائِرين في السُّوق، بلا سَبب.
ولأنّي كففْتُ عن التَّفْكير بِعلْبة البَريد في المَدْخل
وبالباب المكْسور مرَّة بعد أخْرى
بِمِطْرقة لصّ
ومَطْوَى عاشق
فقد جاء دوْري لأكون ديدالوس.

Ve şimdi Daidalus olma sırası bana geldi

Bu semadan daha büyüğüne ihtiyacım olmayacak

Ve şu pazarlarda sebepsiz yere bağıranlardan daha fazla izleyiciye.

Çünkü ben girişteki posta kutusunu düşünmeyi bıraktım

Ve defalarca kırılmış kapıyı

Bir hırsız tokmağıyla

Bir âşık çakısıyla.

Kesinlikle Daidalus olma sırası bana geldi (el-Cerrâh, ty, s.807).

Daidalus Yunan mitolojisinde eli her sanata yatkın olan bir mimar, heykeltıraş ve her türlü mekanik aracı yapma yeteneğine sahip çok yönlü bir ustadır. Ayrıca kendisine balmumu ve tüylerden kanat yaptığı İkarus'un da babasıdır. Şair yukarıdaki şiirinde yaşadığı zor yaşam koşullarına vurgu yapmakta, zorluklar sebebiyle kendisini becerikli usta Daidalus olarak hayal etmektedir. Böylece kendisi için daha korunaklı bir barınak veya kendisini daha güvenli bir ortama taşıyacak kanatlar yapabilir.

Benzer şekilde başka bir şiirinde de "Ben Osiris'im ve adımım her tayin edilmiş sürede, kırılışım her kaburga kemiğinden sonradır" (el-Cerrâh, ty, s. 833). diyerek Mısır mitolojisinin önemli figürlerinden biri olan Osiris'e şiirinde yer vermektedir. Bu mitolojik öğe, öte âlemi, yargılanmayı ve yeniden doğuşu temsil etmektedir. Kötü olan kardeşi Seth'in aksine iyi biridir. Seth kardeşi Osiris'i öldürür ve vücudunu parçalara ayırır. Osiris'in karısı İsis, diğer kardeşleriyle birlikte onun parçalarını arar ve yeniden birleştirir. Osiris ülkesinin başına geldiğinde insanlara akıllı olmayı, sanatı ve ekip biçmeyi öğretmiş, çiçeklerin en büyük sevinç kaynağı olduğunu onlara anlatmıştır (Seyidoğlu, 2011, s. 71). Bu özelliklerine binaen şair onun yerinde olmayı dilemekte ve dolayısıyla kendisini onunla özdeşleştirmektedir.

Sonuç

Nûri el-Cerrâh, şiirlerinde Yunan ve Mısır mitolojisinden oldukça etkilenmiştir. Şiirleri mitolojik karakterin yanı sıra doğu masallarından Mevlana'nın Mesnevi'sine kadar geniş bir kültür yelpazesini içinde yer almaktadır. Ayrıca şeytan, melek gibi ruhani/metafizik varlıkları da birçok şiirinde kullanmaktadır. Sembolist bir şairdir. Yaşadığı uzun süreli sürgün, şairi toplumsal, ailevi ve siyasi bir yalnızlığa itmiştir. Bundan dolayı o, vatanından ayrıldıktan sonra varoluşsal bir maceraya çıkmış, efsanenin büyüsel dünyasında dolaşmaya başlamıştır. Bu macerasındaki en önemli sığınağı mitoloji, yalnızlığını gidermede kendisine eşlik eden en önemli dostları ise mitolojik kahramanlar olmuştur. Bundan dolayı el-Cerrâh'ın şiirleri mitoloji, destan ve eski halk hikâyelerinden bolca motifler taşımaktadır. Enkidu ve Gılgamış, İkarus, Poseidon, Teiresias, Nersis, Orfeus, Odisseus, Daidalus, Osiris, Tilemahos, Cadmus şairin şiirlerinde karşılaşılan kahramanlardan bazılarıdır. Yazar bazen bu kahramanların hikâyesinden esinlenmiş, bazen kendisi bizzat bu kahramanlardan birinin yerine geçmiştir. Şairin kullandığı mitsel öğeler ile yaşadığı sürgün, özgürlükleri kısıtlanan insanlar, savaş mağdurları, haksızlıklar, diktatörler, sömürgeciler arasında bir ilişki söz konusudur. Bu durum onun şiirinin metaforik bir anlatım kazanmasını sağlamıştır. Şair, şiirin modernizm, popüler kültür ve günlük olayların malzemesi olarak kullanılmasının şiiri bayağılaştırdığını düşündüğünden dolayı aslında şiirini efsane ve mitolojiyle yoğurarak ona değer katmıştır.

KAYNAKÇA

Birsaygılı Mut, P. (2022, Nisan 15). *Nuri el-Cerrâh'la Söyleşi*. Edebistan. Erişim adresi: https://edebistan.com/soylesiler/nuri-el-cerrah-la-soylesi

el-Cerrâh, N. (2013). *Yevmu Kâbil*. Dârus-Sadâ.

el-Cerrâh, N. (2019). *Midilliye Açılan Tekne*. (M. H. Suçin, Çev.). Kırmızı Yayınları.

el-Cerrâh, N. (ty). *el-A'mâlu'ş-şi'riyye*. Müessesetu'l- Arabiyye.

Granger, E. (1983). *Mitoloji*. (N. Ataç, Çev.). Cem Yayınevi.

Hidde, H. (1966). *Min târîhi'l-muğteribîne'l-Arab fi'l-'âlem*. Dâru Dımaşk.

Kaplan, H. (2022, Nisan 25). *En trajik göç şiiri: Midilli. Ağaca bağlanan dilekler, kıyıya vuran cesetler*. Erişim adresi: https://www.star.com.tr/acik-gorus/en-trajik-goc-siiri-midilli-agaca-baglanan-dilekler-kiyiya-vuran-cesetler-haber-1620586/
eş-Şabbi, Ebu'l-Kâsım. (2013). *el-Hayâlu'ş-şi'riyyu 'inde'l-'Arab*. Kelimât Arabiyye lit'terceme ve'n-neşr.
Seyidoğlu, B. (2011). *Mitoloji Üzerine Araştırmalar*. Dergah Yayınları.
Usta, İ. (2021). *Çağdaş Arap Şiirinde Mitolojik Unsurlar*. Fenomen Yayınları.
Yazıcı, H. (2002). *Göç Edebiyatı*. Kaknüs Yayınları.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

YAŞAYAN ATEŞ KÜLTÜ: SANAT VE MİTLERDE ATEŞİN SEMBOLİZMİ

The Living Culte of Fire: The Symbolism of Fire in Art and Myths

Esra AVCI KURT[•]

ÖZET

Ateşin keşfi ve kontrol edilmesi ile insan, gelişimini etkilemiş ve yaşam piramidinde kendini en üste çıkarmıştır. Bu geçişle birlikte ateş, insanlar için kutsal olmuştur. İnsanlar ateşi doğanın ve yaşamın bir parçası olarak kabul etmiş ve saygı duymuşlardır. Saygı ve kutsiyet ile birlikte ateşle ilgili inançlar ortaya çıkmış, toplumsal kurallarına ve kültürlerine yön veren önemli bir element olmuştur. Ateş, farklı kültürlerde ve mitlerde farklı birçok anlamı ifade etmektedir. Arınma, iyileşme (sağlık), tutku, arzu, yeniden doğuş, diriliş, sonsuzluk, yıkım, umut ve cehennem gibi birçok kavramı sembolize etmektedir. Bu semboller sanat, sinema ve edebiyatta işlenmiş, dini metinlerin bir parçası olmuştur. Farklı mitlerde farklı anlamlar taşımış, toplumlar kendi kutsal ateş kültünü yaşatmıştır. Tanrıların gazabı olarak kabul edilen ateş, farklı bir kültürde din ve tapınılan olmuştur. Ateşin Türk kültüründeki kutsallığı ve inanışlar günümüze kadar devam etmiştir. Türk kültüründe İslamiyet'in kabulünden önceki inanışlar daha sonrasında yeni anlamlar yüklenerek devam etmiştir. Ateş, günümüzde de kültürümüzün bir parçası olarak önemini korumaya devam etmektedir. Bu çalışmada farklı mitlerde geçen ateşin sembolizmini, Türk mitolojisinde ateşin önemini, sanatın içinde ateşin ifadelerini incelemek; ateşin tarihsel temellerine dikkat çekerek günümüzdeki davranış, ritüeller ve inançları anlamlandırmak amaçlanmıştır

Anahtar Kelimeler: Ateş, Ateş Kültü, Mitoloji ve Ateş, Ateşin Sembolizmi, Ateş ve Sanat

ABSTRACT

Through the discovery and control of fire, man has influenced his development and elevated himself to the top of the pyramid of life. Thanks to this transition, fire became sacred to humans. People have taken fire into their lives and accepted as a part of nature. Along with respect and sanctity, beliefs about fire emerged and became an important element that steered their social rules and cultures. Fire has many different meanings in different cultures and myths. It symbolizes many concepts such as purification, healing (health), passion, desire, rebirth, resurrection, eternity, destruction, hope and hell. These symbols have been processed in art, cinema and literature and have been a part of religious texts. It has different meanings in different myths, and societies have kept their own sacred fire cult alive. Fire, which is accepted as the wrath of the gods, has become a religion and worship in a different culture. The sanctity of fire and beliefs in Turkish culture have continued until today. Beliefs before the acceptance of Islam in Turkish culture continued with new meanings. Today, fire continues to maintain its importance as a part of our culture. In this study, to examine the symbolism of fire in different myths, the importance of fire in Turkish mythology, the expressions of fire in art; It is aimed to make sense of today's behavior, rituals and beliefs by drawing attention to the historical foundations of fire.

Keywords: Fire, Cult of Fire, Fire and Mythology, Fire Symbolism, Fire and Art.

[•] Araştırma Görevlisi, Amasya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölüm, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, esra.kurt@amasya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2079-7745.

Avcı Kurt, E. (2023). "Yaşayan Ateş Kültü: Sanat ve Mitlerde Ateşin Sembolizmi", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 242-255.

Giriş

Ateş, yüzyıllar boyunca insanoğlunun inanışlarını etkileyen bir element, aynı zamanda yaşamlarını sürdürebilmelerinin zaruri bir ihtiyacı olarak varlığını sürdürmüştür. Ateşin keşfi ve kontrolü ile barınma ve beslenme gibi temel ihtiyaçlardan, güç, doğa üstünde üstünlük kurma amaçları doğrultusunda insan için değerini daima korumuştur.

> Ateşin keşfi ve kontrolü ile insan ekosistemde tepeye sıçradı. Bu sıçramadaki önemli adımlardan biri de ateşin kontrolünün keşfedilmesiydi. İnsanlar nihayet güvenilir bir ışık ve ısı kaynağına ve aynı zamanda etraflarında gezinen aslanlara karşı ölümcül bir silaha kavuşmuşlardı. Kısa süre içinde insanlar komşularına karşı da bu silahı bilerek kullanmış olabilirler (Harari, 2015, s. 25).

Ateş doğanın parçası olarak kabul edilmiş, maddesel yapıya müdahale edebilmesi, metallere yepyeni nitelikler kazandırabilmesi ve hem yok edip hem de var edebilen bir güç olması insanın ateşi kutsamasına sebep olmuştur. Ateşin gücünü keşfeden insan, saygı, korku, ümit gibi büyük duyguları da ateşle özdeşleştirmiştir. Zamanla insan ateşi yanına alarak savaşmayı öğrenmiştir. Bu sebeple ateş, önemli bir güç simgesi olmuş ve kutsanmıştır. Bu büyük gücün etkisi altında kalan insanoğlu için ateş ile ilgili efsanelerin, ateş tanrılarının /tanrıçalarının ve ateş inançlarının ortaya çıkması kaçınılmaz olmuştur.

> Tüm olgular arasında birbirine zıt iki değeri, iyiliği ve kötülüğü, aynı açıklıkla taşıyabilen tek olgudur. Cennette ışık saçar. Cehennemde yakar. Ateş tatlıdır ve ateş işkencedir. Mutfaktır ve kıyamettir. Ateş gönenç, ateş saygıdır. Koruyucu ve müthiş bir tanrıdır, İyidir ve kötüdür. Kendisi ile çelişkiye düşebilir. Bu nedenle Evrensel açıklamanın ilkelerinden biridir (Bachelard, 1999, s. 17-18).

> Ateş mevhumuyla kurulan bağ, ona dinsel bazı niteliklerin yüklenmesine neden olmuştur. Hemen her kültürde ateş ve yakıldığı ocak kutsal birer unsur olmanın yanında başlı başına bir tanrı/tanrıça ya da tanrının tezahürü olarak kabul edilmiş; ateşin kıvılcımı, koru, dumanı, külü, rengi, çıkardığı ses çeşitli mitolojik anlamlar kazanmış, ateşe türlü kurban, adak ve saçılar sunulmuştur (Gülyüz, 2019, s. 202).

Bazı mitlerde ateşin bedeni (ışık) ve ruhu (sıcaklığı) olduğuna inanılmıştır. Ateş kültü için güneş kültünün bir parçası olduğu da söylenebilir. Ateşin güneşin bir parçası olarak görülmesi ve gece olduğunda güneş görevi üstlenmesi bu düşüncenin ana fikri olabilir. "Kült, yüce ve kutsal bilinen varlıklara, nesnelere karşı gösterilen saygı, onlara tapınış, inanç örüntüsüdür" (Çobanoğlu, Yıldırım, Tökel, Tekin & Doğan, 2019, s. 84).

Sanat, sinema ve edebiyat türlerinden örneklerle ateşin farklı sembollerini arayacağımız bu makalede, ateşin birden fazla anlamda ifade edildiğini göreceğiz. Batı sanatının mitoloji konulu resimlerini incelediğimizde Yunan ve Antik Roma efsanelerinden ve dini hikayelerden etkilendiğini söylememiz gerekir. Bernini'nin (Görsel 1) Azize Teresa'nın Vecdi heykelinin ateşi betimlediği söylenmektedir. Bernini, Avilalı Teresa'nın otobiyografisinde yazdığı bir melekle karşılaşma anını aktarmıştır. Azize Theresa'nın "Ateş dolu" anlamında olan Seraph (Strong, 2022) adlı bir melek tarafından ziyaretini ve meleğin ona ateşli mızrağını saplayarak Tanrı aşkı ile yandığı anı anlatmaktadır. Bu ana dair yazılarında da "ateş" sıklıkla geçmektedir.



Görsel 1. Gian Lorenzo Bernini, *Ecstasy of Saint Teresa*, 1647-52.

> Yanımda, solda, bir melek vücut buldu…. Uzun boylu değil kısaydı ve çok güzeldi; yüzü o kadar kızarmıştı ki hepsi ateş gibi yanan meleklerin en üst seviyedekilerinden birisi gibi gözüküyordu… Ellerinde büyük altın bir mızrak gördüm, mızrağın demir ucunda bir ateş noktası vardı. Bunu kalbime birkaç kere sapladı ve iç organlarımı parçaladı. Mızrağı çıkardığında, organlarımı da çıkarıyormuş gibi hissettim ve Tanrının büyük sevgisiyle tükenmiş şekilde kaldım (Teresa of Avila 1515–1582, s. 165).

Philippe de Champaigne'nin Saint Augustine adlı eserinde (Görsel 2) tasvir edilen Aziz Augustine, bir Hristiyan piskopos ve ilahiyatçıydı. Resimde Aziz Augustinus bir elinde kitap ışıktan gelenleri yazacakmış gibi bir tüy kalem, diğer elinde yanan bir yürekle tasvir edilmiştir. Üzerinde "gerçek" anlamına gelen "veritas" (Charlton & Charles, 1879) yazan ışığın geldiği yere doğru bakmaktadır. Kalbi Tanrı ve hakikat aşkı ile yanmaktadır ve kalbindeki Tanrı sevgisi ile sadece doğruyu yazmaktadır. Francisco de Zurbarán'ın "Hayırseverlik Alegorisi" (Görsel 3) başlıklı eserinde de yanan bir kalp tasvir edilmiştir. Her iki eserde ateşle yanan kalpler hayırseverlik, ilahi aşk ve insanların kalplerinde yaşayan Tanrı'nın ilahi enerjisini sembolize etmektedir.





Görsel 2. Philippe de Champaigne, *Saint Augustine*, 1643 (Sol).

Görsel 3. Francisco Zurbarán, *Alegoría de la Caridad*, 1655 civarı.

Ateş Kültü ve Mitler

Yunan Mitolojisinde Titan Kronos ve Rhea'nın en büyük çocuğu Hestia, Antik Roma Mitlerinde Vesta aile ve ocak ateşi tanrıçası karşımıza çıkmaktadır. Hestia genellikle resim ve heykellerde olgun bir kadın olarak tasvir edilmektedir. Önceliği ev ve ocakta pişen nimetleri korumaktır fakat toplumu korumak da görevleri arasındadır. Türk mitolojisindeki Umay iyesi gibi toplumun düzenini ve devletin devamlılığını koruduğuna inanılmıştır. Roma'nın merkezindeki Forum'da Vesta Tapınağı mevcuttur. "Roma'nın tek kadın ruhban sınıfı olan Vesta Bakireleri'nin tapınağı olarak da bilinmektedir. Aeneas'ın Truva'dan getirdiği söylenilen Vesta ateşine göz kulak olmak en önemli görevleriydi" (Philip, 2022, s. 152).



Görsel 4. Sebastiano Ricci, *Hestia,* 1723.

Bakirelik yemini eden Hestia gibi tapınaktaki soylu ailelerin kızlarından oluşan rahibeler de bekaret yemini etmiştir. Vestal adı verilen rahibelerin en önemli görevlerinden biri de Vesta Ateşi'nin yanmasını sürdürmektir. Romalılar ateşin sönmesi durumunda şehrin uğursuzluğa uğrayacağına inanmışlardır. Tanrıça Hestia'yı (Vesta) konu alan hemen hemen tüm eserlerde ateş yer almaktadır. Bu ateş sembolleri ev, aile, beslenme, hayır işi yapma, ilahi güç ve düzeni anlatmaktadır. Sebastiano Ricci'nin (Görsel 4) Hestia isimli eserinde arkada yanmakta olan ateş üzerinde yiyecekler pişirilip ihtiyaç sahiplerine dağıtılmaktadır. Resmin ortasında olgun ve mütevazi duruşuyla Hestia betimlenmiştir.



Görsel 5. Peter Paul Rubens, *Mars ve Rhea Silvia*, (1617-1620).

Rubens'in (Görsel 5) Mars (Yunan mitolojisinde savaş tanrısı Ares) ve rahibe Silvia'nın hikayesini konu alan eserde aşk talebinde bulunan savaş tanrısının yaklaştığı bekaret yemini etmiş rahibenin arkasında Vestal ateşi görünmektedir. Bu ateş kendini geri çeken rahibenin verdiği sözü sembolize etmektedir. Ateşin betimlenmesi dolayısıyla onun bir Vestal rahibesi olduğunu anlamaktayız. Alessandro Marchesini'nin (Görsel 6) Yeni Vestal'in Adanması eserinde yanmakta olan ateşin dumanının içerisinde Tanrı ve Tanrıçalar betimlenmiştir.



Görsel 6. Alessandro Marchesini, *Dedication of a New Vestal Virgin,* (1710–1719).

Antik Yunan mitolojisinden Prometheus efsanesinde farklı kaynaklarda farklı anlatımlar söz konusudur. Kaynaklarda Titan olarak betimlenen Prometheus hakkında "insanlığı kurtaran kişi" olarak ve "insanı kil ve sudan yaratan" insan yaratıcısı olarak farklı betimlemelere rastlanmıştır. Tüm hikayelerin ortak noktası Prometheus'un insanlığa armağanı olan ateştir. Zeus'un insanlardan ateşi saklaması

ile dünyada ateş sadece Olimpos'un tepesinde yanmaktaydı. İnsanlığın acı ve keder dolu günlerini sonlandırmak isteyen Prometheus tanrıların düzenine kafa tutarak ateşi Olimpos'tan kaçırmıştır. Böylelikle insanlığa yaratıcılığı, bilimi ve uygarlığı verip düzeni değiştirmeyi başarmıştır. "İnsanları yeniden ateşe kavuşmuş görünce Zeus'un öfkesi daha bir artmış. Hem insanları hem de tanrılar babasına karşı gelen Prometheus'u cezalandırmak, onu kendi isteğine boyun eğdirtmek için yeni çareler düşünmüş. Önce insanlara belâ olsun diye, ilk kadını, Pandora'yı göndermiş" (Cömert, 2010, s. 25). Prometheus, daha sonra Zeus tarafından cezalandırılacak olsa da insanın velinimeti olarak bilinecektir. Jan Cossiers'in (Görsel 7) Ateş Taşıyan Prometheus tablosunda Hephaestus'un atölyesinden ateşi çalarak Olimpos Dağı'ndan ayrılan Titan Prometheus'u tasvir eder. Füger'in (Görsel 8) eserinde ise yerde tükenmiş halde oturan soluk renklerde bir insan ve Titan Prometheus betimlenmiştir. Her iki resimde de ateş kırmızısı vücudunu saran bir kumaş ve elinde yanan bir meşale ile görmekteyiz. Olimpos'tan çalarak insanlığa hediye ettiği ateş hayatta kalmanın, gücün ve bilimin sembolleri olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 7. Jan Cossiers, *Prometheus Carrying Fire*, (sol).
Görsel 8. Friedrich Heinrich Füger, *Prometheus Brings Fire to Mankind*, 1790-1817.

Pygmalion efsanesinde bahsi geçen Pygmalion isimli bir mitolojik karakterin aşkı arayıp bulamaması ve hayalindeki kadını heykel olarak yapmasını konu alan resimlere baktığımızda (Görsel 9-10-11-12) tüm resimlerde yanmakta olan bir ateş betimlenmiştir. Efsanede, Kıbrıs kralı olarak anlatılan Pygmalion, heykelini yaptığı bu hayali kadına büyük bağlılık göstermektedir. Bağlılığı o kadar kuvvetlidir ki Afrodit (Venüs), onun bu kararlılığını ödüllendirmek ister ve sanatçının, onu canlı bir kadına dönüştürmesi için, tanrılara ettiği duaları kabul ederek heykele can verir. Pygmalion konulu tüm resimlerde yanan ateş aşkın sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır aynı zamanda ona can vermek için Afrodit tarafından görevlendirilmiş varlıkların elinde yanan bir meşale şeklinde ateşin betimlenmesi; ateşin "yeniden doğuşun" ve "yaşamın" sembolü olduğunu göstermektedir.




Görsel 9. Jean Raoux, *Pygmalion Adoring His Statue*, 1717 (Sol).
Görsel 10. Louis Gauffier, *Pygmalion and Galatea*, 1797.



Görsel 11. Jean-Baptiste Regnault, *The Origin of Sculpture (Heykelin Kökeni)*, 1786.
Alternatif başlık: *Pygmalion Heykelini Canlandırmak için Venüs'e Dua Ediyor.*



Görsel 12. Giuseppe Ghezzi, *Pygmalion*, 1695.

Yunan mitolojilerini konu alan farklı eserlerde de ateşin sembolleri farklı anlamlar taşımaktadır. Rubens'in "Savaşın Sonuçları" isimli resminde (Görsel 13) ateş öfkenin sembolü olmuştur. Savaş (Mars) tanrısı ve Aşk (Venüs) tanrıçasına saldıran Alekto, yüksekte tutulan bir meşale ile Mars'ı yıkıcı amacına sürüklemektedir. Alecto, Latinceden "öfke" olarak çevrilmektedir (Charlton & Charles, 1879).



Görsel 13. Peter Paul Rubens, *Consequences of War*, 1637–38.

Antonie Watteau'nun "Çuha Adasına Yolculuk" isimli resminde (Görsel 14) Venüs'ün adasına yolculuğa çıkmaya hazırlanan aşıkların resmedildiğini görmekteyiz. Resmin sol üst köşesindeki meleklerin elinde yanan meşale betimlenmiştir. Bu ateş, aşkı sembolize etmektedir.

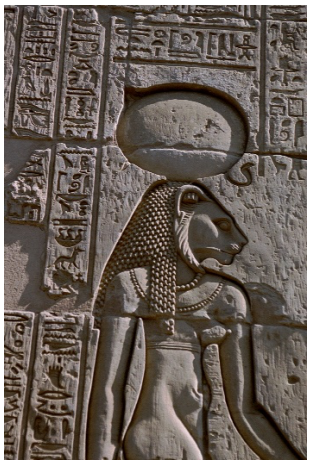


Görsel 14. Antonie Watteau, *The Embarkation for Cythera*, 1718-1719.



Görsel 15. Görsel 14 detay.

Antik Mısır mitlerini incelediğimizde, Ra tarafından dünyaya dişi bir aslan olarak gönderilen, Sekhmet olarak adlandırılan tanrıça Hathor neredeyse insanlığı yok etmiştir. Philip'e göre, "Ra, öfkelenen Hathor'u bir kobraya çevirerek alnına yerleştirmiştir" (Philip, 2022, s. 185). Yıkım, savaş ve intikam tanrıçasının hem şifacı olduğu hem de salgınları başlattığı rivayet edilmektedir. Elinde ateş üfleyen bir kobra şeklinde bir asa tutarken gösterilmektedir (Görsel 16). "Firavunların alınlarına taktıkları kobra Hathor'un "yok edici ateşin" sembolüdür. Çoğunlukla aslan başlı kadın biçiminde, elinde ateş saçan bir kobra tutarken resmedilmiş bu kana susamış Mısır savaş tanrıçası düşmanlarını oklarıyla öldürür, bedeni öğle Güneşi gibi ışıldardı" (Wilkinson, 2011, s. 30).



Görsel 16. Tanrıça Sekhmet, *Hathor.*

Ateşin "yeniden doğuş ve arınma" inanışı Hindistan mitlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Ateş ve kurban tanrısı Agni, her ateşte yeniden doğar. Kir ve günahlarını yakarak dünyayı arındırır. Kuzey Amerika mitlerinde ise benzer bir hikâyeye rastlanmaktadır. Ateşin çalınması ve insanlara hediye edilmesi efsanesi karşımıza çıkmaktadır. Plato yerlilerinden Nimipular doğanın kendisini kutsallaştırmıştır. Hayvanlar ve ağaçların hareket edip konuştuğu hikayelerde çam ağaçlarının ateşin etrafında toplandığı ve onu insanlarla paylaşmadığı anlatılmıştır. Burada ateşi çalan bir Titan değil Kunduz olmuştur.

> Bir kış o kadar soğuk geçti ki herkes dondu. Kunduz, çam ağaçlarının ateş etrafında kendilerini ısıttıkları Büyük Ronde Nehri'nde akıntıya karşı yüzdü. Ateşten yuvarlanarak nehre düşen kütüğü yakaladı ve tüm hızıyla yüzerek uzaklaştı. Peşlerine düşen çamlar onu yakalayamadı, çünkü Kunduz nehrin bir yakasından diğerine sıçrayıp durdu ve nehir bu yüzden kıvrımlı bir hal aldı. Çamların çoğu yorgunluktan pes etti; günümüzde hala nehrin kıyısında durmaya devam ederler… O günden beri bu ağaçların içinde yeniden canlanabilecek bir ateş olduğuna inanılır (Philip, 2022, s. 224).

"Japon Mitolojisinde büyükanne ocağı olarak bilinen ateş tanrıçası Fuchi evi ve içinde yaşayanları korur" (Philip, 2022, s. 370). Umay ve Hestia'nın anlatılarında açıkça görüldüğü üzere ateş her kültürde uygarlığı ve ev düzenini temsil etmektedir.

Türk Mitolojisinde Ateş Kültü

Türk Mitolojisinde ateş, varlığını günümüze kadar devam ettirmiş inanışlara sahip olan bir iye olmuştur. "Ateş, hayatın temeli ve bütün insanlığın en önemli varlığıdır. Bundan dolayı bütün insanların ateşe saygı göstermesi ve ateş hakkında bazı şeyleri düşünmesi normaldir" (Ögel, 1995, s. 495). Ateş, bütün Türk dönemlerinde ocak kültleriyle birlikte anılmıştır. Ateşin ruhu olduğuna inanılmıştır ve buna ateş iyesi/od iyesi denilmektedir. Ateş iyesine duyulan saygıdan üzerine su dökülmez, tükürülmez ve külünü uygun görülen bir yere döküp üstü topraklarla örtülürdü. "Anlatılarda, kayın ağacının yanında yakılan ateşin üstüne de çay ve süt dökmek yoluyla ümitler pekiştirilmeye, bereketli bir av olmasına uğraşılır. Bu av öncesinde de ağaç, su ve ateşin bir araya geldiğini görmekteyiz" (Kalafat, 1999, s. 51).

Ateşin bir ruhu olduğuna inanılması ve bazı kaynaklarda ateşin Tanrı olarak kabul edildiğinin belirtilmesi Türkler için ateşin kutsallığını açıkça göstermektedir. Bu kutsiyet bugüne kadar değişik inanç ve adetlerle yerini korumayı başarmıştır. "Bu inançların kimi öylesine güçlü ve dinamik bir karaktere sahip olmalıdır ki, günümüze kadar ve günümüzde, semavi dinlere rağmen, varlıklarını korumaktadırlar" (Kalafat, 1999, s. 2). Ateş kültünü incelemek için yaratılış destanlarından itibaren derin bir araştırılma yapılması gerekmektedir. "Alaz Han,

Türk ve Altay mitolojisinde Ocak Tanrısı olarak betimlenmektedir. Alas Han olarak da bilinir. Evlerdeki ateşi korur. Ocak ve içindeki ateşi kutsaldır ve ona saygılı davranılmalıdır" (Karakurt, 2011, s. 21). Ateşin, ocak kültü ile birlikte anılmasından dolayı Tanrıça Umay ile bağlantısı olduğu düşünülmektedir. "Altay-Sayan Türklerinin hepsinde Şaman, Umay Ana'yı ateş ruhuyla birlikte hatırlar ve onları birbirinden ayrı tutmaz" (Bayat, 2021, s. 70). Türklerde ocak ateşi evi ve evin soyunu simgelemektedir. "Ocağın sönsün", "ocağının ateşi tütmesin" gibi söylemlerle, söylenilen kişinin soyunun devam etmemesi dilenmiştir. Tanrıça Umay'ın yeni doğum yapmış anne ile bebeğin koruyucusu dolayısıyla soyun koruyucusu olarak düşünülmesi ateş ile bağlantısını güçlendirmektedir. "Bir bereket ve hayat kaynağı olarak inanılan ateşi Türkler Ocaktan dışarı vermeyi uğursuzluk olarak kabul ederlerdi ve başka boydan kişilere asla ateş vermezlerdi" (Kalafat, 1999, s. 59). İstiklal Marşı'nın "Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak." dizesinde Mehmet Akif Ersoy'un ateş ve ocak kültünü yansıttığını açıkça görmekteyiz.

Türklerde ateş iyileşmenin, hastalıklardan korunmanın, arınmanın ve kötülükten korunmanın sembolü olarak da karşımıza çıkmaktadır. "Bizans kaynaklarına göre Zemarkhos'un Göktürk hükümdarının huzuruna çıkmadan önce, iki ateş arasından geçirilmiş ve temizlenmiştir" (Çoruhlu, 2021, s. 105). Alazlama olarak da bilinen açık yaranın kızgın ateşle dağlanması da ateşin iyileştirici gücüne olan inançtandır. Günümüzde bu yöntem kırsal kesimlerde hala kullanılmaktadır. "Tuva Türkleri her yıl sonbaharda ateş bayramı icra etmektedir. Gelmiş geçmiş diğer pek çok Türk topluluğu gibi ateşin temizleme özelliğine önem veriyorlardı" (Çoruhlu, 2021, s. 106). Günümüzde devam eden en büyük inanışlardan biri de bu olmaktadır. Evlenecek kişilerin kuracağı ev ve birlikteliği koruması için bazı ritüeller yapılmaktadır. Çıra dağıtmak ve kına gecesinde ateşle gelinin etrafında dönmek gibi gelenekler bizlere ateşin koruyuculuğuna olan inanışların devam ettiğini göstermektedir.

Türklerin Ergenekon'dan çıktığı tarih olarak inanılan 21 Mart tarihi aynı zamanda doğanın uyanışı ve baharın başlangıcı olarak kutlanmaktadır. Bayram olarak kabul edilip kutlamalar yapılan Nevruz'da ateş yakılır ve üzerinden atlayan kişinin bir yıl boyunca kötülüklerden uzak kalacağına, kişinin hastalıklarından kurtulup arınacağına dolayısıyla sağlıklı olacağına inanılmaktadır. Nevruz, cemrelerin toprağa düşmesiyle şubat ayında başlamaktadır. Son cemre de düştükten sonra doğa, gökyüzünden düşen ateş ile yeniden doğar. Cemre kelimesi Arapça kökenli olup "ateş, ateş parçası" (Doğan, 1994, s. 184) demektir. Nevruz'un Ergenekon'a kadar dayanan çok eski bir bayram ve ritüel olduğunu bilmekteyiz. Yaratılışı, yeniden doğuşu ve baharın gelişi ile doğanın uyanmasını sembolize etmektedir. "Ateş kültü ile ilgili uygulamaların büyük bir kısmı Türklerin Yengi Gün (Nevruz) olarak kutladıkları ilkbahar bayramında korunmuştur. Ateşin kutsallığı, arındırıcı rolü, birleştiricilik işlevi, diriliği simgelemesi, Nevruz kutlamalarında ön plandadır" (Bayat, 2021, s. 135). Çünkü Türkleri hayatta tutan ateş, evreni canlandıran güneşin dünyadaki uzantısıdır.

Yaratılış ve yeniden doğuşun bir diğer sembolü olarak kabul edilen; İran Mitolojisinde Simurg, Türk ve Macar Mitolojilerinde Tuğrul, Dumrul, Toğrul ve Doğrul olarak adlandırılan Anka/Zümrüd-ü Anka kuşu birçok mitolojide karşımıza çıkmaktadır. Yeniden doğuş ve ölümsüzlük en temel sembolleridir. Yunan mitolojisinde Phoenix, Çin'de Tanniao ve farklı kültürlerde Homa ya da Rokh adına rastlanmıştır. "(Toğ/Doğ) kökünden türemiştir. Doğan (yeniden dirilen) anlamlarını taşır" (Karakurt, 2011, s. 208).

Mitlerden Sinema ve Edebiyat Örnekleri

Edebiyat ve sinemadan ateş sembollerinin kullanıldığı filmlerden ve yapımlardan örnek verecek olursak; Narnia Günlükleri serisinde "Ateş Çiçeği Özü" her yarayı iyileştiren bir sıvı (ilaç) olarak karşımıza çıkmaktayken aynı arındırıcı ve iyileştirici özellik Harry Potter serisinde Zümrüd-ü Anka kuşu ile gelmektedir. Anka kuşunun bir damla göz yaşı tüm yaraları iyileştirir. J.K. Rowling, Zümrüd-ü

Anka kuşunu kitaplarında kahramanların yardımcısı olarak betimlemiştir. Anka Kuşu yaşam ve irade ateşi, dönüşüm, özgürleşme ve yeniden doğuş kavramlarını sembolize etmektedir. Bu efsanevi kuşun ölümünün yanarak olması ve küllerinden yeniden doğması onun sembolizminin en önemli noktasıdır. Bir diğer evren olan DC yaratımı Wonder Woman filmlerinde kahraman olan amazonların arasında yetişmiş tanrıça Diana (Yunan mitolojisinde Artemis), Hestia'nın altın kemendini bir silah olarak kullanır. Tanrıça Diana düzen ve insanların iyiliği için savaşır. Altın kemendi kullandığı kişi istemese de doğruları söyler, ona direnmek acı verir. Bu kement ateşten oluşan bir halat (ip) olarak karşımıza çıkmaktadır. Tolkien'in kitaplarında ateş hem yaratımı ve yıkımı aynı zamanda sınırsız gücü sembolize etmiştir. Yüzüklerin Efendisi serisinde zıtlıkların savaşı vardır. Işık ile karanlık savaş halindedir ve karanlık olan taraf, kötülük ateşle betimlenmiştir. Seride büyük gücün simgesi olan "Güç Yüzüğü" bir dağın ateşinde dövülmüştür ve yok edilmesi de ancak aynı dağın ateşine atıldığında gerçekleşmiştir. Aynı seride, karanlık güçlerin saldırısı altında olan Gondor, işaret kulelerini yakarak Rohan Krallığı'nın yardımını istemiştir. Seri boyunca açıkça betimlenen, ateşin yıkımına yani karanlığa karşı zıt bir sembol olmuştur. Ateşle gelen umudu ve kurtuluşu sembolize etmiştir. Marvel evreninde İskandinav mitolojisinden esinlenen Thor serisinin bir filmi olan Ragnarok'ta (İskandinav mitolojisinde kıyamet) ancak sonsuz alev ile gerçekleşecektir. "Eternal Flame" olarak adlandırılan bu ateş hiç sönmeden yanar ve filmde "İşte gerçek güç budur… Sonsuz alevle yeniden doğ" replikleri kullanılarak ölü askerler diriltilmiştir. George R. R. Martin'in kitaplarından uyarlanan Game of Thrones serisinde Khaleesi'nin (Khal eşi), soyu tükenmiş ejderhaların taşlaşmış yumurtaları ile alevlerin içinden yanmadan çıkabilmesi şaman efsanelerine benzemektedir. "İnanca göre Şamanın ruhu öteki dünyada arındığı için ateşte yanmaz" (Bayat, 2021, s. 125). Khaleesi ile birlikte ateşe maruz kalan soyu tükenmiş ejderhaların taşlaşmış yumurtaları da ateşle birlikte yeniden doğmuştur. Bahsi geçen yapımların içerisinde ateş, güç, ölüm ve yeniden doğuş, aşk, doğruluk, iyileştirme, özgürlük, dönüşüm kavramlarına dair inançları sembolize etmiştir.

Yaşayan Ateş Kültü: Günümüze Kadar Ulaşan Ritüel ve İnanışlar

- Olimpiyatların açılış seremonisinde sporcular ellerinde yanan bir meşale ile büyük ateşi yakmak için koşmaktadırlar. Olimpiyatlar boyunca yanan ateş insanın yeniden varoluşunu, yeteneklerini ve hayatta kalma içgüdüsünü yansıtmaktadır. Bu ritüel Prometheus'un ateşi Olimpos'tan kaçırıp insanlara hediye edişini simgelemektedir.
- Hıdırellez ve Nevruz bayramında ateşin üzerinde atlamak, ateşin temizleyici arındırıcı özelliği olduğuna inanılmasından gelmektedir.
- Ateşe su dökmemek, Yakılan ateş sonrası ateşe su dökülmekten kaçınılır, ateşin kendisinin sönmesi beklenir veya toprakla örtülür.
- Yaranın ateşle dağlanması, Anadolu'da yaygın ismi ile 'alazlama' tedavi yöntemi ateşin temizleyici ve iyileştirici gücünün olduğuna inanılmasındandır. Demiri ateşte tutup kızdırma amaçlanırken aynı zamanda steril etme amacı da vardır.
- Düğünlerde çıra dağıtılması ve kına gecelerinde mum yakılması günümüzde belki de en yaygın geleneklerimizden biridir. Kına gecesinde gelinin kınasını yakacak olan kişi elinde kına ve üzerinde mumlar olan tepsiyle gelinin etrafında döner ve başının üzerinde döndürdüğü tepsiyi daha sonra gelinin başının üzerinde gezdirir. Ateşi taşıyan kişi aynı zamanda gelinin eline kınayı yakan kişidir. Mutlu bir evliliği olan, sağlıklı, çocukları olan, anne babası hayatta olan ve maddi refah içinde olan bir kadın tarafından bu tepsi taşınır ve gelin adayına kınası yakılır. Böylece gelinin hayatının kınayı yakan kadınınki gibi olacağına, mutluluğu ve şansının geline geçtiğine inanılmaktadır. Ortadaki gelin adayının etrafında dönen bu bereketli kadının etrafında da genç kadınlar ellerinde tek bir mum taşıyarak bu ışıktan ve

bereketten dilerler. Bu da ateşin kötü ruhları uzaklaştırdığı inancından ve uğur getirdiğine olan inançtandır.

- Evlendiği zaman kızlar veya evin büyükleri, ateşte tereyağı eritip yaşayacakları evin kapısına sürerler. Ateş iyesinin nazardan ve kötülüklerden koruyacağına duyulan inancın süregelmiş halidir.
- Kurşun döktürmek, yine ateşin kötü ruhları ve enerjiyi kovma ve nazarı defedeceği inancından gelmektedir.

Sonuç

Yüzyıllar boyunca edebiyatta ve sanatta ateş sembolizminin farklı yansımaları olmuş, çeşitli destanlarda ve menkıbelerde ateşe yer verilmiştir. Her yıl pasta üstünde mumları söndürmemiz, bir dilek dilerken mum veya dilek fenerleri yakıp gökyüzüne uçurmamız gibi ateşle ilgili inanç ve ritüellerimiz, yüzyıllar boyu ateşin kutsallığını kabullenişimizdendir. Ateş, içerisinde daima farklı gizemler barındırması, farklı alegorilere sahip olması; sanat, edebiyat ve sinemada sıklıkla kullanılan bir metafor ve sembol olmasına sebep olmuştur. Ateş, aynı anda aydınlanma ve arınma, yeniden doğuşu ve yok olmayı, aşkı ve nefreti, umudu ve hüznü ile yıkım ve acıyı sembolize edebilmektedir. Edebiyat, sanat ve dindeki tüm büyük semboller arasında belki de hiçbir sembol ateşten daha belirsiz ve iki ucu keskin değildir.

KAYNAKÇA

Bachelard, G. (1999). *Ateşin Tinçözümlemesi* (Nail Bezel, Çev.). Öteki Yayınevi.
Bayat, F. (2021). *Türk Mitolojik Sistemi II*. Ötüken.
Charlton T. L., Charles S. (1879). Veritas & Alecto, *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve İkonografi*. De Ki Basım Yayın.
Çobanoğlu, Ö., Yıldırım, N., Tökel, D.A., Tekin, G. & Doğan, M.C. (2019). *Türk Edebiyatının Mitolojik Kaynakları*. Prof.Dr. Ömür CEYLAN, Doç.Dr. Adem KOÇ (Ed.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.
Çoruhlu, Y. (2021). *Türk Mitolojisinin Kısa Tarihi*. Alfa.
Doğan, D., M. (1994). *Büyük Türkçe Sözlük*. Ülke Yayın.
Gülyüz, B., G. (2019). İslam Öncesi Türk Kültüründe Ateş ve Ateşe Hükmedenler (Maddi Kültür İzleri Işığında). *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 9(17), 201-223.
Harari, Y., N. (2017). *Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*. Kolektif.
Kalafat, Y. (1999). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
Karakurt, D., (2011). *Türk Söylence Sözlüğü*. Türkiye.
Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi Cilt II*. Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara.
Philip, N. (2022). *Mitoloji, Dünyanın En Bilinen 200 Çarpıcı Fabl, Destan ve Efsanesi* (Efe Erdal, Çev.), Kronik Yayınları.
Strong's Hebrew Lexicon, (2022, Kasım 25). Saraph, *Blue Letter Bible*, https://www.blueletterbible.org/lexicon/h8314/kjv/wlc/0-1/ adresinden 25 Kasım 2022 tarihinde erişilmiştir.
Teresa of Avila (1515–1582). *The Life of St. Teresa of Jesus, of The Order of Our Lady of Carmel*. (David Lewis, Çev. From The Spanish). Third Edition Enlarged. Rev. Fr. Benedict Zimmerman, O.C.D.
Wilkinson, K. (2011). *Semboller ve İşaretler* (Seda Toksoy, Çev.). Alfa Yayınevi, İstanbul.

GÖRSELLER

Görsel 1: http://birgunbiryerde.blogspot.com/2014/11/bernini-azize-teresann-vecdi.html
Görsel 2: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Augustine_by_Philippe_de_Champaigne.jpg
Görsel 3: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/alegoria-de-la-caridad/95d3d5cc-4af1-4c0d-b03c-a9e1c1e6481f
Görsel 4: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Sebastiano_Ricci_052.jpg
Görsel 5: https://en.wikipedia.org/wiki/Mars_and_Rhea_Silvia
Görsel 6: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alessandro_Marchesini_-_Dedication_of_a_New_Vestal_Virgin_-_WGA14054.jpg

Görsel 7: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Cossiers_-_Prometheus_Carrying_Fire.jpg
Görsel 8: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Heinrich_fueger_1817_prometheus_brings_fire_to_mankind.jpg
Görsel 9: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pygmalion_(Raoux).jpg
Görsel 10: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Pygmalion_%26_Galatea_(Louis_Gauffier).jpg
Görsel 11: https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE012180
Görsel 12: https://www.mfab.hu/artworks/pygmalion-2/
Görsel 13: https://en.wikipedia.org/wiki/Consequences_of_War#/media/File:Los_horrores_de_la_guerra.jpg
Görsel 14: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Embarkation_for_Cythera
Görsel 16: https://ozhanozturk.com/2018/04/29/sekhmet-misir-mitolojisi/

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

DESTANDAN GERÇEĞE: İRAN MİTOLOJİSİNDE HİLE SEMBOLÜ RÜSTEM VE RÜSTEM PAŞA

From Epic to Reality: Rustem, the Symbol of Trick in Iranian Mythology, and Rustem Pasha

Vesile ALBAYRAK SAK[•]

ÖZET

Fars edebiyatının önemli eserlerinden olan Şehnâme kahramanları ve vakaları şiirimize geçen kaynak eserlerdendir. Klasik Türk şiirinde Şehnâme kahramanlarının benzetme unsuru olarak ele alınması özellikle XVI ve XVII. yüzyılda zirveye ulaşmıştır. Şehnâme ve Şehnâme kahramanları kimi zaman övgü unsuru olarak ele alınırken kimi zaman da yergi unsuru olarak şiirde kullanılmıştır. İran'ın efsanevî kahramanlarından olan Rüstem Şehname'de anlatıldığı kadarıyla bir savaşta tanımadığı oğlu Sührâb ile cenk ederken bir hile ile kurtulup oğlunu öldürmüştür. Farsçada "destan" kelimesi hile demek olup Rüstem'in bir ismi de "Rüstem-i Destan"dır. Böylece Rüstem ismi ve hile kelimesi arasında manadan kaynaklanan bir bağlantı kurulmuş, Rüstem İran mitolojisindeki olağanüstü kahramanlıklarının yanında mücadelede hile yapmanın sembolü olarak edebiyata geçmiştir. Rüstem Paşa ise Kanunî Sultan Süleyman devri veziriazamlarından biridir. On beş sene görevde kalan Rüstem Paşa kendisinin ve padişahın hazinesini zenginleştirme gayreti göstermiş, ilk kez tarafından yapılan memuriyetleri rüşvetle verme uygulamalarıyla tarihe geçmiştir. Tavırlarındaki sertlik sebebiyle bazı şairlerin onu ömründe hiç gülmemiş olmakla hicvettikleri Rüstem Paşa bu özelliklerinin ötesinde Şehzade Mustafa'nın katline hileli deliller hazırlaması sebebiyle suçlanmıştır. Klasik Türk şiirinde mekr-i Rüstem tarih ibaresi kasıtlı olarak Şehnâme kahramanı Zaloğlu Rüstem'den bahsedermiş görünümünde Rüstem Paşa için kullanılmıştır. Çalışmamız mit-tarih ilişkisine dayanan ve destandan gerçeğe uzanan bu çizgide klasik Türk edebiyatı şairlerinin hile yaparak Şehzade Mustafa'yı bertaraf ettiğini düşündükleri Rüstem Paşa'yı Zaloğlu Rüstem sembolüyle anlatımlarını ve olaya gösterdikleri tepkileri yansıtmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mit, Fars, Rüstem, Klasik Türk Edebiyatı, Rüstem Paşa.

ABSTRACT

The heroes and cases of the Shahnameh (the Epic of Kings), one of the significant works of Persian literature, are among the reference works in our poetry. The discussion of Shahnameh's heroes as an element of simile in classical Turkish poetry reached its peak, especially in the XVI and XVII centuries. Shahnameh and Shahnameh's heroes are sometimes discussed as an element of praise and sometimes as an element of lampoon in poetry. As it is told in the Shahnameh, Rustem, one of the legendary heroes of Iran, was fighting with his son Suhrab in a war, whom he did not know, but he rescued with a trick and killed his son. The word "legend" in Persian means trick and another name of Rustem is "Rüstem-i Destan" (Destana Rustemê). Thus, a meaningful connection was established between the name Rüstem and the word mekr/hile (deception/trick), and Rustem took part in literature as a symbol of trick in the struggle as well as the extraordinary heroism in Iranian mythology. On the other hand, Rustem Pasha is one of the grand viziers of the reign of Suleiman the Magnificent. Rustem Pasha, who served for fifteen years, made an effort to enrich himself and the sultan's treasury, and the official duties made by him for the first time went down in history with bribery practices. Rustem Pasha, whom some poets satirized for not having laughed in his life due to taking a firm stand, was accused of preparing false evidence for the murder of Sehzade Mustafa apart from these characteristics. In classical Turkish poetry, the phrase "mekr-i Rustem" is used for Rustem Pasha, which seems to deliberately mention Rustem-i- Zal, the hero of the shahnameh. In this line, which is based on the myth-history relationship and extends from epic to reality, our study aims to reflect the narrative of the poets of classical Turkish literature on Rustem Pasha, the symbol of Rustem-i-Zal about whom they think disposed of Sehzade Mustafa by tricking, and their reactions to the events.

Keywords: Myth, Persian, Rustem, Classical Turkish Literature, Rustem Pasha.

[•] Doç. Dr. Necmettin Erbakan Üniversitesi, albayrak_vesile@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-5343-1099.

Albayrak Sak, V. (2023). "Destandan Gerçeğe: İran Mitolojisinde Hile Sembolü Rüstem ve Rüstem Paşa", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 256-265.

Giriş

Bir inanç veya topluluğun kültüründe bulunan kahramanların, tanrıların, evren ve yaratılışla ilgili tüm yazılı ve sözlü olağanüstü olayların, efsanelerin araştırılmasını kapsayan çalışmalar bütünü olarak (Kosovalı, 2021, s. 15) ifade edilen mitoloji kültürlere has kutsal anlatılardır.

Mitlerin ortaya çıkmasındaki en önemli etken özellikle erken devirler söz konusu olduğunda din olarak ifade edilmektedir (Çoruhlu, 2015, s. 14). Dünya mitolojilerinin pek çoğunda olduğu gibi hakkındaki en eski bilgiler MÖ. XV. yüzyıla kadar giden İran mitolojisi de arkeolojik verilerin yanı sıra İran ulusal tarihi kişilikleri konusundaki en eski işaretleri barındıran Hinduizmin kutsal metinleri olan Vedalar'ın bir bölümü olan Rig Veda ve eski Orta Doğu inancı olan Avesta'ya kadar uzanmaktadır. Zerdüşt'ün kutsal kitabı Avesta, birçok bölümünde İran ulusal ve kahramanlık anlatılarına yer veren en eski ve ilk kaynaktır. İran mitolojisinin diğer çok önemli kaynakları arasında, bu metinlerin yorumlarına yer veren eserler, alabildiğine zengin öğüt edebiyatı, kahramanlık anlatıları, şiir ve tarihsel rivayetlerden oluşan değişik konularda yazılmış Pehlevice (Orta Farsça) eserler de yer almaktadır (Yıldırım, 2012, ss. 381-387). Söz konusu metinlerin önemli bir bölümü, kaleme alındıkları çağların düşünce yapısı, dinsel atmosferi, edebiyat ve sosyal alanlarıyla ilgili ayrıntıları da yansıtmaktadır.

İran mitolojisi İran dilleri gibi, eski, orta ve yeni devreler adlarıyla üç dönemden geçerek günümüze kadar gelmiştir. Bu devreler kaynaklarda: 1. Gahan/Avesta Mitolojisi. 2. Pehlevi/Mani Mitolojisi. 3. İslam sonrası İran Mitolojisi, isimleriyle geçmektedir (Yıldırım, 2012, ss. 381-387).

Fars dilinin en iyi fesahat örneği olarak kabul edilen Şehnâme'sini (Zebîhullâh-i Safâ, 2003, s. 15) Gazneli Mahmud'a sunan Firdevsî ile birlikte Farsçanın etkisi İran topraklarına hâkim olan diğer Türk devletlerinde artarak devam etmiştir. Karahanlı, Gazneli, Selçuklu Devletlerinin Türk asıllı sultanları ile o dönemlerde Farsça şiir söyleyen Türk asıllı şairler sayesinde edebiyatımızda Arap edebiyatından çok Fars edebiyatı etkisi görülmüş bu da hem yeni Fars edebiyatının gelişmesine yardımcı olmuş hem de özellikle XV. asırdan itibaren ağırlıklı olarak yoğun anlam derinliğine sahip klasik Türk edebiyatının meydana gelmesini sağlamıştır (Kartal, 2010, s. 390).

Firdevsî'nin X. yüzyılın sonunda kaleme aldığı eserinden sonra Doğu edebiyatlarında Şehnâme yazma geleneği başlamış; Doğu kültürüne ait kimi mitolojik ögeler ve imgesel değerler hemen her asırda Türk şiirine kaynak teşkil etmiştir (Şişman & Kuzubaş, 2012, ss. 14-15). Kahramanlık destanı olan ve yazıldığı dönemden itibaren klasik Türk edebiyatını etkileyen kaynakların başında yer alan Şehnâme birbirinden güçlü kahramanları ile divan şairlerinin memduhlarının ihsanları için yazdığı kasidelerde yer almış; şairlerimiz tarafından bu kahramanlar bir benzetme unsuru olarak ele alınmışlardır.

Şâhnâme mitolojisi İran kavimlerinin 1500 yılı aşkın süreçte geçirmiş oldukları sosyal, kültürel değişim ve farklılaşımları sonucu ortaya çıkmıştır (Yıldırım, 2012, s. 227). Firdevsî'nin Şâhnâme'sindeki birçok mitolojik kişilik İran mitolojisinin önde gelen kahramanlarıdır. Rüstem de bunlardan biridir.

Sam'ın torunu, Rûdâbe ve Zâl'in oğlu, Sührâb ve Ferâmurz'un babası, Bijen'in dedesi olan Rüstem, Simurg'un imdadına yetişmesi neticesinde annesinin karnının yardırılmasıyla dünyaya gelmiştir. Rûdâbe'nin "Oh kurtuldum!" demesi neticesinde "kurtuldum" anlamına gelen Rüstem adı verilmiştir (Lugal, 1945, s. 333).

Rüstem kelimesi Pehlevî edebiyatında Rostahm ve Rostethem şekillerinde geçmekte ve "iri yapılı, güçlü" anlamını taşımakta bazan da aynı manadaki "Tehemten" lakabıyla birlikte kullanılmaktadır (Yıldırım, 2008, s. 294). Kırmızı saçlı, kan gibi yüzlü, kanlı ellerle doğan Rüstem, boylu poslu, fil vücutludur (Lugal, 1945, s. 333). Avesta ve Şahnâme'deki Gerşâsp, Rüstem gibi kahramanların birçok özellikleri, Hint-İran medeniyetinin ortak eski tanrılarından olan İndra'nın özellikleriyle aynı (Yıldırım, 2012, s. 197) olup Rüstem kendisine ve gücüne ihtiyaç duyulan her yere koşan ulusal bir kahramandır.

Bilmeden oğlu Sührâb ile de savaşmış ve onu yaralayarak ölümüne sebep olmuştur. Sonunda üvey kardeşi Şeğâd'ın hileleriyle mızrak ve hançer dolu bir kuyuya düşürülerek atıyla birlikte öldürülmüştür (Yıldırım, 2008, s. 295).
Şehnâme'de Rüstem, ilginç hayat serüveni, Mâzenderân'daki savaşları ve Heft Han'ı, oğlu Sührâb ile savaşması, Bîjen ve Menîje'yi kurtarması, İsfendiyâr'la mücadelesi ve kardeşi Şeğad tarafından öldürülmesi ile pek çok destanda ele alınmıştır.

İran tarihinin Şâhnâme'de yer aldığı şekliyle ise İran'ın ve Keyaniler çağının en ünlü kahramanı olan Rüstem'in ünlü komutan veya emirlerden olduğu, yaptığı büyük kahramanlıklar sayesinde İran rivayetlerinde önemli yer edinip zamanla mitolojik bir kahramana dönüştüğü ifade edilmektedir (Yıldırım, 2012, s. 378). İran kültüründe o kadar yer etmiştir ki İran milli kahramanlık hikâyelerinin bütün kahramanlarının özelliklerini kendinde toplamıştır. Yedi yüz batman ağırlığındaki gürzü, çok güçlü kemendi, yıldırım hızındaki atı Rahş ve hiçbir darbeden etkilenmeyen zırhı ile Fars kültüründe kahramanlığı, cesareti, korkusuzluğu, yardımseverliği temsil etmiştir. Fars kaynaklara yönelen divan şairleri Rüstem-i Pehlivan/kahraman Rüstem, Rüstem-i Pilten/fil tenli (iri yapılı) Rüstem, Rüstem-i Cengcû/savaşçı Rüstem, Rüstem-i dîvbend/dev yakalayan Rüstem, Rüstem-i Zâl/Zâloğlu Rüstem ve Rüstem-i destân (Yıldırım, 2017, s. 660) nitelemeleriyle karşılaşmışlar ve Rüstem'i bu özelliklerle şiirlerinde kullanmışlardır.

Türk erlerini Acem kahramanlarına benzetmenin memduha yapılan en büyük hakaret olduğu fakat bu durumun kimse tarafından fark edilmediği (Onay, 1993, s. 9) ifade edilse de aslında şairlerimiz Şehnâme kahramanlarını sadece övgü unsuru olarak ele almamışlar; körü körüne bu kahramanlık hikâyelerine kapılmamışlardır. Bu mitolojik kahramanlar kadeh, ayna gibi somut unsurların yanında akıllı, zeki, iyiliksever oluşları, devletlerinin zenginlikleri, saltanatlarının güçleri, kahramanlıkları, adalet ve merhametleri gibi soyut unsurlarla da ele alınmışlardır. Şehnâme'de toplum tarafından tasvip edilen bu yönlerin dışında içki, eğlence ve kadın düşkünü Behram (Ağarı, 2018, s. 236) gibi hoş karşılanmayan niteliklerle donatılmış kahramanlar da mevcuttur. Rüstem ise aklı ve cesaretinin yanında hilekârlığıyla da ele alınmıştır.
Rüstem'in, Pers mitolojisi ve destanlarındaki en ünlü iyi karakter olarak karşımıza çıkması (Çekici, 2019, s. 1331) ve divan şiirinde kahramanlık sembollerinden biri olmasının yanında klasik Türk edebiyatında sevgilinin kirpikleri öldürücülüğü, acımasızlığı yönünden Rüstem'in yayına benzetilmiş, sıfatı olan dâstân kelimesi hile anlamına da geldiğinden, şairler sevgilinin kaş, göz, kirpik, gamze gibi unsurlarını Rüstem'le beraber kullanmışlardır (Tökel, 2000, s. 256).

Hem edebiyatçılar hem de tarihçiler için örnek teşkil eden Şehnâmedeki olağanüstü özelliklerle donatılmış kahramanlar divan şairi için aynı zamanda memduhunun niteliklerinin karşılaştırılmasında araç olarak kullanılmıştır. Farsçaya hâkim, Fars edebiyatına aşina divan şairleri için bu hiç de zor olmamış, bu kahramanlar gerçek hayatla da bağdaştırılarak yergi unsuru olarak da kullanılmıştır. Şairler gündelik hayattaki olayları ve bu olaylara sebep olanları sert bir dille eleştirmişler bu eleştiri için de yine kaynak bir eser olan Şehnâme'ye başvurmuşlardır. Şehnâme'de geçen ve oğlunu hile ile öldüren Rüstem, vaka ve kahramanı ile birlikte gerçek hayata taşınmıştır. Divan şairleri Rüstem'in oğlu Sührâb'la olan Şehnâme'deki şu anlatımdan yola çıkarak Rüstem Paşa'yı tavsif etmişlerdir:

> Ağzı, yüzü ve elleri toz toprak içinde kalmış olan fil gövdeli Rüstem'in üzerine oturdu ve su renginde bir hançer çıkartarak kafasını gövdesinden ayırmak istedi. Bunu gören Rüstem kendi kendine: "Artık bu sırrı açmak gerek…"deyip Sührâb'a: "Ey aslanları yakalayan, kement atmakta, kılıç ve gürz kullanmakta usta pehlivan! Bizim âdetimiz, bizim tuttuğumuz yolun usulü senin yapmak istediğin gibi değildir, bambaşkadır. Şöyle ki: Bir kimse savaşırken büyük bir pehlivanın başını topraklara serip de sırtını yere getirdiği zaman birincisinde ne kadar düşman olursa olsun kafasını kesmez. Onu ikinci sefer tekrar yere serecek olursa o zaman hem aslan unvanını alır

> hem de düşmanının başını gövdesinden ayırmak hakkını kazanır. Bizde âdet böyledir dedi ve böylelikle o erkek ejderhanın pençesinden yakasını kurtarabildi (Lugal, 1947, s. 332).

Rüstem'in Şehnâme'de anlatılan bu hile sayesinde kurtuluşu sonra da Sührâb'ı öldürüşü, Şehnâme'nin kaynak oluşu, kahramanların adlarının aynı olması vesilesiyle Rüstem Paşa için kullanılmıştır.

Hırvat veya Boşnak olduğu, sarayda yetiştiği, Mohaç Seferi'nde padişahın silahdarı iken baş mîrâhurlukla Enderun'dan çıktığı, önce Diyarbakır ardından Anadolu Beylerbeyiliği görevlerinden sonra 1539'da vezirliğe tayin edildiği belirtilen Rüstem Paşa (Uzunçarşılı, 1983, s. 549) saray hazinesini idare etmiş bunda da hayli başarılı olmuştu. Veziriazamlık makamında kendisi için temin etmiş olduğu efsanevi servet yanında Kanunî'nin serveti için de uğraşmıştır. Hazine dairesindeki bir odanın üzerinde yazılı olan "Rüstem'in himmetiyle toplanmış hazine" ibaresinin aslında çok da iyi sonuçlar getirmediği zira memuriyetleri rüşvetle vermek usulünü ilk olarak Rüstem Paşa'nın icat ettiği, bu durumun suistimal kapılarını araladığı (Hammer, 1990, s. 449) ve bu zararın kendi zamanından ziyade kendisinden sonraki zamanlara etki ederek Osmanlı'nın çöküşünü hızlandırdığı ifade edilir.

Kehle-i-ikbâl lakabı verilen Rüstem Paşa'ya bu lakabın takılmasına sebep, Rüstem Paşa'nın bir bit yüzünden damat ve damat olduğu için de nihayet veziriazam olmasıdır. Rivayet edildiğine göre Rüstem Paşa'nın askerliğini takdir eden Sultan Süleyman kendisine kızını vermeye karar vermiş fakat Padişahın bu kararı duyulunca Paşa'nın düşmanları onda cüzzam olduğunu iddia etmişlerdir. Saray hekimi Mehmet Ağa Kehle-i İkbâl Rüstem Paşa'nın gömleğinde kehle/bit bulup cüzzam illetine müptela olmadığını ispat ederek damatlığa kabulünü temin etmek suretiyle ikbalini sağlamıştır (Danişmend, 1925, ss. 248-449).

Rüstem Paşa'nın bol entrikalı olduğu, yirmi üç senelik yüksek hizmeti sonrası Nişancı Celalzâde Mustafa Çelebi'nin nişancılıktan çekilmesine neden olduğu (Kumru, 2014, s. 204), veziriazam oluvermek içinse Süleyman Paşa ile Hüsrev Paşa arasına fitne soktuğu ve ikisini birbirine düşürüp nihayet Dîvân-ı Hümâyun'da kavga etmelerine yol açtığı (Danişmend, 1925, s. 248) anlatılır.

XVI. yüzyıl divan şairleri Kanunî Sultan Süleyman'ın büyük oğlu Mustafa'yı öldürtmesinde eşi Hürrem Sultan, kızı Mihrimah Sultan ile damadı Rüstem Paşa'yı suçlamışlardır. Üçünün birleşerek düzme vesikalar temini ile Şehzade Mustafa'nın Kanunî'yi tahttan uzaklaştırıp yerine geçeceğine, İran şahı Tahmasb ile iş birliği yaptığına padişahı inandırdıkları bu sebeple Kanunî'nin oğlu Mustafa'nın vücudunu ortadan kaldırmaya giriştiği anlatılmıştır (Çavuşoğlu, 1982, s. 641-642). Rüstem Paşa'nın Şehzade Mustafa'nın haberi yokken mührünü kazdırıp onun ağzından bir mektubu Şah Tahmasb'a gönderdiği hatta bu işi başarmakta liyakat gösterenlere ihsanlarda bulunduğu (Gökbilgin, 1956, s. 24), ifade edilir. Solakzâde, Müneccimbaşı, Peçevî, Âlî kroniklerinde de yer alan eleştiriler Rüstem Paşa'nın Süleyman Han'a oğlunun da'vâ-yı saltanatta bulunduğunu defalarca arz ettiği (Bizbirlik, 2004, s. 56) şeklindeki ifadeler de bu ifadeleri destekler niteliktedir.

Şehzade Mustafa'nın katli sonrası özellikle Rüstem Paşa'ya karşı büyük bir infial meydana gelmiştir. Osmanlı kamuoyu duruma çok üzülmüş ve bu durumun sosyal ve edebî hayata yansımaları olmuştur. Söz konusu olaydan sonra şairlerin Rüstem Paşa'ya olan öfke ve kızgınlıkları daha da artmış Paşa'ya olumlu, methedici anlatımlar olmamıştır. Ebussuud Efendi'nin Sultan Süleyman ile Halep'te iken İstanbul'da hakkında çıkan dedikodulara kulak asmaması yönünde Rüstem Paşa'ya yazdığı Arîza'dan (Dağlar, 2013, s. 312) anlaşıldığına göre Rüstem Paşa'yla birlikte Hürrem Sultan, Mihrimah Sultan, Kanunî hatta zamanın şeyhülislamı Ebussuud'a olan hoşnutsuzluk artmıştır.

Şairler Şehzade'nin ölümünden duyulan acıyı dile getirmek için manzumeler kaleme almışlar; çevresi tarafından sayılan ve sevilen Şehzade için üzüntülerini dile getirmişlerdir.

Kaybedilen kişiye karşı samimi hislerin dile getirildiği lirik şiirler olan

mersiyeler ölen bir kişinin ardından duyulan üzüntüyü dile getirmek, o kişinin iyi taraflarını anlatmak ve ölene karşı şairin ilgisini ifade etmek üzere yazılan şiirlerdir. Arap edebiyatından Fars edebiyatına geçen ve çok eski tarihlerden beri yaygın olarak kullanılan bu şiirler İran edebiyatında daha çok terkib-i bend ve terci-i bend nazım şekilleri ile yazılmıştır ki Fars edebiyatından Türk edebiyatına geçen türün ilk örnekleri Anadolu'da Ahmedî'de görülmüştür. XV. yüzyıldaki 16 örnekten sonra XVI. yüzyilda tür hem nitelik hem de nicelik bakımından muhteşem dönemini yaşamıştır. Bu yüzyılda yazılan 68 örnek (İsen, 1994, s. 9) bu devirde vefat eden hatırı sayılır kişilere mersiye söylemenin "olmazsa olmaz" şekilde türün kabul gördüğünün göstergesi olmuştur. Dünyanın geçiciliği, gaddarlığı ve zalimliği, feleğe sitem, yas, övgü, olayın tasviri ve dua, temenni olmak üzere beş bölümden meydana gelen mersiyeler şairlerin hem ahengi hem de etkileyiciliği göz önüne aldıkları şiirlerdir.

Türk edebiyatında şahıslar için yazılan mersiyelerin sayıca en fazla olanı Şehzade Mustafa'ya aittir. Bunda kendisinin de şiirle uğraşmasının ve Saruhan, Amasya'da sancak beyliği yaptığı merkezlerde kendilerine barınma imkânı sunduğu şairlerin de rolü büyüktür. Sürûrî, Kara Fazlî, Zârî, Edirneli Zamânî, Amasyalı Edâyî, Şikârî, Senâyî (İpekten, 1996, ss. 179-191) bu şairlerdendir. Şehzade Mustafa'nın edebî muhitinde yer alan şairler kaybettikleri hamileri için mersiye söylemeyi vazife telakki etmişlerdir. Manisa sancak beyliği sırasında Şehzade Mustafa'ya divan kâtipliği yapan Fazlî şehzadeye son görevi olarak kaleme aldığı mersiyede samimi duygularını dile getirir. Töhmet/suçlama, rûbeh-i düşmen/tilki gibi kurnazca, bühtân/iftira ifadeleri Rüstem Paşa'nın Kanunî'ye gönderdiği asılsız haberleri hatırlatmaktadır. Şah Tahmasb'a gönderilen ordunun serdarı olan Rüstem Paşa Padişahın/Kanunî'nin ihtiyarladığı ve Şehzade Mustafa'nın artık padişah olması gerektiği şeklindeki dedikoduların asker arasında yayıldığına dair haberler göndermesi üzerine katil hadisesinin vuku bulduğu ifade edilir.

Yolunda pâdişâhun sâdık iken ol şeh-i a'lâ
Dirîgâ itdi isyân töhmetin bühtân idüp a'dâ

Fazlî (Güldaş, 1989, s. 37)

Şairi bilinmeyen Şehzâde Mustafa için yazılan 6 bentlik muaşşer mersiyenin V. bendinde tacın, tahtın geçiciliği anlatılırken Dahhâk, Cem, Nûşirevan gibi Şehnâme kahramanlarından bahsedilirken (Aynı muaşşerin IV. bendinde de İskender ve Dârâ da mevcut) yine bir Şehnâme kahramanı olan Rüstem'den bahsedilmemesi ise çekinceleri ortaya koymaktadır.

Bir zaman itdi bahârun sohbetini âşıkân
Başladı eşcârı tağyîr itmege bâd-ı hazan
Gizlü nesne yok cihânda cümlesi günden ıyân
Bunda ne Dahhâk ü Cem kaldı ne hod Nûşirevân
Görmedün mi nice yatur Bursada Osmâniyân
Mâziye kılma nazar kim geçti bin bin tâcdâr

(Çavuşoğlu, 1982, s. 681)

Şehzadenin 38 yaşında taht uğruna, günahsız olarak katledilmesi kamu vicdanını rahatsız etmiş çok sayıda mersiye kaleme alınmasına sebep olmuştur. Gerçi Osmanlı'nın siyasi yapısı gereği sıkça görülen bir uygulamanın kurbanı olan Şehzade Mustafa olayını Müdâmî gibi takdiriilahi gibi değerlendiren şairlerimiz de mevcuttur ancak az sayıdadır.

Çünki takdîründür iş âlemde ne itmek gerek
Her kişiye lazım oldı emr Allahun dimek

Müdâmî (Çavuşoğlu, 1982, s. 679)

Hakkında yeterli bilgi bulunamayan Sâmî mahlaslı bir şairin 7 bentlik

muaşşerinin 5. bendindeki cüretkâr ifadelerde padişahın, düşmanların hilesine, düzenine, yalan dolan sözlerine aldanarak evladına kıydığı iddia edilmektedir.

Sen Muhibbî olasın sende muhabbet bu mıdur
Mustafâ gibi ciğer-kûşene şefkat bu mıdur
Âl ile kıydun ana kanı hakîkat bu mıdur
Kavl-i düşman sana kâr itdi meveddet bu mıdur
Yok yere kan idesin yani hilâfet bu mıdur
Mustafa n'oldı kanı n'eyledün â pâdişehüm

Sâmî (Çavuşoğlu, 1982, s. 661)

Şehzadenin birtakım entrikalara kurban edildiği konusunda pek çok şair hemfikirdir. Şair Fünûnî'nin "zen-cadû" ifadesiyle felekden bahsediyor görünse de, tevriye yoluyla Hürrem Sultan'ı kastetmediği de söylenemez. Ayrıca IV. bentte Şehzade Mustafa'nın kötü niyetli biriyle -Zal Mahmud- boğuştuğu ve nihayet öldüğü anlatılıyor. İsimler açıkça zikredilmese de iham-ı tenasüple bu durum sağlanmıştır.

Bir kemend-i âl ile o şeh şikâr olmış durur
İşbu yüzden bu zen-i mekkâra kâr olmış durur

Fünûnî (Çavuşoğlu, 1982, s. 651)

7 bentten meydana gelen en uzun Sultan Mustafa mersiyelerinden birini kaleme alan Muînî de dünyanın geçiciliğini, katil olayının vuku bulma şeklini ve Şehzade'nin ölümünden duyduğu üzüntüyü dile getirmiş, sebep olanlar için suçlayıcı ifadeler kullanarak onlara beddua etmiştir. Şairin üstü örtülü biçimde makhûr/Allah'ın gazabına uğramış olarak nitelendirdiği Rüstem Paşa olmalıdır. Zira mekr, âl, ehl-i fesâd ifadeleri de bunu desteklemektedir.

Ayırdı âl ile âlinden anı ehl-i fesâd

Muînî (Güldaş, 1989, s. 37)

Şehzâde Mustafa'nın katli üzerine yazdığı Kanunî Sultan Süleyman'a hitap eden iki mersiyesinde kimliği ve yaşamı hakkında pek fazla şey bilinmeyen şair Nisâyî'nin öfkeli ve suçlayıcı edasından Şehzâde Mustafa'nın annesi Mâh-ı Devrân'ın yakın çevresinden olduğu ve ona uzun süre hizmet ettiği anlaşılmaktadır (Péri, 2017, s. 779).

Hilelere aldanarak Sultan Mustafa'ya kıyan padişahı zalimlikle itham eden şair, karısı Hürrem Sultan'a açıkça "Rus cadısı" deme cesaretini göstermektedir.

Bir Urus câdûsınun sözin kulagına koyup
Mekr ü âle aldanuban ol 'acûzeye uyup
Bâg-i 'ömrün hâsılı ol serv-i âzâda kıyup
Bî-terahhum şâh-ı 'âlem n'itdi Sultân Mustafâ

Şair hareketinden dolayı insanların Kanunî'den nefret ettiklerini öne sürerek fetvayı yeren şeyhülislama beddua eder. Nisâyî'nin beddua ettiği şeyhülislam Ebussuud Efendi'dir. Avusturya sefiri olarak İstanbul'a gelen Busbecq 1554'ten 1562'ye kadar süren sefirliği esnasında yazdığı mektuplarda Şehzade Mustafa'nın katlini de ele almış; Kanunî'nin; efendisi gider gitmez kendisine emanet edilen tüccarın karısı ve çocuklarını yok edip mallarını gasbeden hatta başarabilirse efendisini de öldürmeye karar veren bir köleye şer'an cezanın ne olacağını sorduğu; müftünün(şeyhülislam) de ölüme hak kazanır, cevabını verdiğini anlatmış ve bu onun samimi kanaati miydi yoksa Rüstem Paşa ve Hürrem Sultan'ın sempatisini kazanmak için mi bu cevabı verdiğini sorgular ve padişahın bu cevaptan sonra oğlunu öldürtmek hususunda kararının kesinleştiğini

anlatır (Busbecq, 1974, ss. 40-41).

Bâ'is olan müftîye de irmesün Hak rahmeti
Merhametsiz şâh-ı 'âlem n'itdi Sultân Mustafâ

Nisâyî (Çavuşoğlu, 1978, s. 412)

Rüstem Paşa'nın Şehzade Mustafa'nın haberi yokken mührünü kazıtıp onun ağzından bir mektubu Şah Tahmasb'a göndermesi mekri/hilesi kaynaklarda şöyle anlatılmaktadır: İddiaya göre sadrazam bu hususta evvela Vastân Bey'le Kürd Seyyid Mehmed Bey'den, sonra da onun yerine mutasarrıf olan Zeynel Bey'den istifade etmiş ve Zeynel Bey'in iki adamı bu vazifeyi yerine getirerek sahte mektubu Şah'a ve hakikate vâkıf olmayan şahın cevabını Rüstem Paşa'ya götürüp getirmiştir. Rüstem Paşa'nın bu işi başaranlara çok ihsanlar yaptığı gibi Zeynel Bey'e Vastân Beylerbeyiliğini dahi vermek vaadinde bulunduğu ifade edilir (Gökbilgin, 1956, ss. 25-26) (Uzunçarşılı, 1983, s. 550).

Müstakil bir eser olmayan ve sahibi gizlenen şu kıtada ise tarih için "*mekr-i Rüstem*" ibaresi kullanılmıştır. Söz konusu bu tarihte Şehzade Mustafa katlinden sonra cihan halkının elemle dolduğu, şehzadenin başına ansızın gelen felaket neticesinde semada meleklerin matem tuttuğu ifade edilir.

Cihandan gitdi çün ol şâh-ı âlem
Anunçün oldı 'âlem halkı pür-gam
Geyüp işbu musîbetçün karalar
Feleklerde melekler tutdı mâtem
O mazlûmı şehîd itdikleri dem
Didiler târîhini mekr-i Rüstem (Çavuşoğlu, 1982, s. 644)

Mekr-i Rüstem ibaresi başka bir manzumede "Muhibbî" mahlaslı bir başka şaire aitmiş gibi gösterilerek kullanılmıştır. Bu mahlasla bilinen tek şair Kanunî olduguna göre, mısraların gerçek sahibi ismini gizlemek için şiiri padişahın ağzından yazılmış gibi gösterme yoluna başvurmuştur.
Mahlasın mensubiyet "i"si iyelik eki gibi düşünülerek ibare "muhibbî" (şehzadenin muhibbi, şehzadeyi seven kimse) anlamında da yorumlanmaya müsait bir şekle (Şentürk, 1998, s. LXXVIII) getirilmiştir. Ustaca düşürülmüş bu *mekr-i Rüstem* (H. 960) ibaresinin ortak kullanımından bu tarihin şairler tarafından bilindiği ve kullanıldığı söylenebilir.

Şair, Şehzade Mustafa'nın ecel sakisine itaat edip Süleyman sayesinde fâni olan ve ebediyete giden bir karınca olduğunu söylemektedir.

Ecel peymanesin bir demde çekdi
Mutî'-i sâkî olup didi mestem
Bu günüm ey Süleymân oldı fânî
Bekâ içre bugün bir mûr-ı hestem
Cüvânmerd Mustafânun fevti içün
Muhibbî didi târîh mekr-i Rüstem (Çavuşoğlu, 1982, s. 644)

Kanunî Sultan Süleyman döneminde yaşayan İbrahim Gülşenî'nin oğlu Ahmed Hayâlî-i Gülşenî de devrinin siyasi gündeminden uzak kalmamış, Şehzade Mustafa mersiyesi yazmıştır. Şehzadenin ağzından yazılmış 20 bentten meydana gelen murabba-ı mütekerririnde şair eskiden beri ölenin ağzından da söylenen mersiye geleneğine uymuş, bentlerin dördüncü mısralarındaki "*N'eyleyem kıydun bana devletlü sultânum benüm*"mısraıyla Şehzade'nin suçsuzluğunu sürekli ifade etmiş; Rüstem-i Destan ibaresini de ustaca kullanmıştır.
Farsçada hile, mekr, tezvir (Devellioğlu, 1992, s. 212) anlamını da ihtiva eden destan kelimesi aynı zamanda Rüstem'in babasının lakabıdır.

İster idüm Rüstem-i Destan kimi a'dâ-y-ıla
Kükreyüp arslan kimi ceng eyleyüp hey hây-ıla
Kan-ıla dolduradum vâdileri sahrâ-y-ıla
N'eyleyem kıydun bana devletlü sultanuın benüm

Ahmed Hayâlî-i Gülşenî (Alvan, 1998, s. 93)

Birçok şairin mersiyeleri ve tarihleri vardır; bunların en meşhuru Yahya Bey'in «Ebced» hesabıyla Hicretin "960" tarihini gösteren "Mekr-i Rüstem" terkibiyle kırk iki beyitlik uzun ve hazin mersiyesidir ki Yahya Bey bu cinayetin bütün mes'ûliyyetini veziriazam Rüstem Paşa'da gösterir.

Şehzade Mustafa için yazılan on beş kadar mersiye içinde en tanınmış olanı Taşlıcalı Yahya Bey'in bu mersiyesidir. Yedi bentten oluşan terkib-i bent tarzındaki mersiye daha yazıldığı dönemde ün kazanmış, elden ele ve ağızdan ağıza dolaşmıştır. Şair düşmanı olmakla meşhur olan Rüstem Paşa sonradan ikinci defa olarak veziriazam olduğu zaman Yahya Bey'in «nizâm-ı âlem içün» idâmını arzetmişse de Kanunî "Bu makulelere kulak dutma ve intikam kasdın itme!" diyerek kendisini bile tenkit etmekten çekinmemiş olan cesur şairi himâye etme büyüklüğünü göstermiştir. Bununla beraber Rüstem Paşa'nın Yahyâ Bey'i huzuruna getirip uzun uzadıya tekdir ettikten sonra Sultan Bâyezid evkafı mütevelliliğinden azlettiği (Danişmend, 1925, s. 287) ifade edilir.

Şehzadenin birtakım entrikalara kurban edildiği düşüncesini işleyen Taşlıcalı Yahya, 7 bentten oluşan bu terkib-i bend şeklindeki mersiyesinde diğer mersiyelerde olduğu gibi şehzadenin haksız yere ve birtakım hilelerle öldürüldüğü temasını korkusuzca işlemektedir.

Bir iki egri fesâd ehli nitekim şemşir
Bir iki nâme-i tezvîri kıldı katline tîr
Gelür ezelde mukadder olan kalîl ü kesîr
Hezar kayserün oldı leyâl-i ömri kasîr
Eceldür âdeme derbend-i teng ü târ-ı asir
Zarûrîdür bu ki ugrar ana cevân ile pîr
Yirini zîr-i zemin eyledi o mihr-i münîr
Yirini gitdi cihândan niteki merd-i fakîr
Bu vâkı'a olımaz halka kâbil-i ta'bîr
Ki Erdişîr-i vilâyetde ola âdet-i şîr
Bunun gibi işi kim gördi kim işitdi aceb
Ki oğlına kıya bir server-i Ömer-meşreb

Aşağıdaki beyitte bir mücadele sonunda karşısındaki hasmı yenmek, anlamında olan "arkasını yere getirmek "deyimi kullanılmıştır. Zâl yine İran'ın mitolojik kahramanlarından biri olup Rüstem'in babasıdır. Edebiyatta şefkatsizliğin, pehlivanlık yani savaşçılığın ve doğduğunda saçları beyaz olduğu için ihtiyarlığın sembolü olarak kullanılmıştır. *Zâl-i devr ü zamân* yani şehzadenin kötü talihi onu meşhur pehlivan Zâl gibi yenip sırtını yere getirmiştir (Şentürk, 1998, s. 47). Şair iham veya kinaye ile bu terkibi idamı gerçekleştiren saray hizmetkârlarından Mahmud Ağa için kullanmaktadır.

Şehzade, babasının huzuruna vardığında onu hürmetle eğilip selamlayınca padişah «Ah köpek! Sende hâlâ beni selamlayacak cesaret var mı?» diyerek arkasını dönmüş, bu işareti alan dilsiz cellatlar şehzadenin üstüne atılmışlar. Şehzade onlarla kahramanca boğuşup bir aralık kurtulmaya muvaffak olmuşsa da saray hademelerinden pehlivan Zâl Mahmud üstüne atılıp bastırmıştır. Böylece Şehzade Mustafa'yı boynuna kement atarak telef etmişler. Zâl Mahmud'a "Zâl" lakabı bu hadise dolayısıyla padişah tarafından verilmişti (Danişmend, 1925, s. 285). Şair yine râ ve sitem kelimelerinden oluşan Rüstem tabirinde sitem/zulüm, adaletsizlik olduğu gibi Rüstem Paşa da zalim ve adaletsizdir, şehzadeye zarar da ondan gelmiştir, demektedir. Şair İran kahramanlarından bahsedermiş gibi Rüstem ve Zâl isimlerini bir arada kullanmakta tenasüp sanatı çerçevesinde Rüstem

Paşa'yı zikretmektedir.

Getürdi arkasını yire Zâl-i devr ü zamân
Vücûdına sitem-i Rüstem ile irdi ziyân.

Zamanın Zâl'i (şehzadenin) arkasını yere getirdi, vücuduna Rüstem'in zulmü ile zarar geldi.

Cesur şair, askerle halkın teessürünü de şu mısralarla ifade etmekten çekinmemiştir:

Döküldi gözyaşı yılduzları çoğaldı figân
Dem-i memâtı kıyâmet güninden oldı nişân.

Gözyaşı yıldızları döküldü, feryat çoğaldı; onun ölüm saati kıyamet gününü andırdı.

Hatta bundan dolayı Yahya Bey şu beytinde Rüstem Paşa'nın idamını isteyen bir ifade kullanır.

O cân-ı âdemiyân oldı hâk ile yeksân
Diri kala ne revâdur fesâd iden şeytân.

(Çavuşoğlu, 1977, s. 167)

Yahya Bey Rüstem Paşa'nın ölümü üzerine yazdığı hicviye mersiyede onun Şehzade Mustafa'nın katlindeki rolüne yeniden dönmüş, Rüstem Paşa'yi Âl-i Osman'ı kıran eden kişi olarak anlatmıştır.

Sonuç

Şehzade Mustafa'nın katline 14 şair tarafından 15 mersiye yazılmıştır. Şairlerin ortak görüşü Şehzade Mustafa'nın birtakım entrikalara kurban gittiği ve suçsuz yere katledildiğidir. Türk edebiyatında kendisine en çok mersiye yazılan Şehzade Mustafa'nın katli alışılanın çok üstünde tepki toplamıştır. Aslında Osmanlı tahtında sık görülen bu durumun sebepleri tartışılabilir. Şehzadenin suçsuz görülmesi, haksız yere ve birtakım sahte belgeler neticesinde katledilmesi şairlerin toplumsal meselelere karşı ilgisiz kalmadıklarının göstergesidir. Şairlerin bir kısmı bu durumu ılımlı bir şekilde ifade ederken ve şiirlerinde bu olaya sebep olanlara yönelik suçlayıcı ifadeler kullanmazken bir kısmı da hadisenin müsebbiplerine karşı oldukça sert eleştirilerde bulunmuşlardır. Olayın müsebbiplerine karşı hissettiklerini çekinmeden ifade edenlerin yanında mahlasını gizleyen şairler de mevcuttur. Başta Kanunî olmak üzere eşi, kızı hatta dönemin şeyhülislamı bu ağır suçlamalardan nasiplerini almışlardır. Ancak hiçbiri şairler tarafından sevilmeyen Rüstem Paşa kadar çok ve ağır hakaretlere maruz kalmamıştır. Bunda Rüstem Paşa'nın cimri oluşundan rüşvet almasına kadar sicilinin etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Fars mitolojisi klasik şiire kaynaklık etmesi bakımından önemli bir yere sahiptir. Şehnâme kahramanları divan şairi için hazır bir malzeme olmuş; şairler Fars mitolojisine ait kişileri divanlarında kullanmışlardır. Bu kahramanlardan ağır gürzü, çok güçlü kemendi, yıldırım hızındaki atı Rahş ve darbelerden etkilenmeyen zırhıyla Rüstem, Şehzade Mustafa mersiyelerinde beklenenin aksine kurtarıcı olarak değil yaptığı hile ile ele alınmış; dönemin şairleri hile motifini ustaca Türk tarihindeki Rüstem Paşa'ya aktararak mitolojinin derin hayal dünyasından yararlanmışlardır. Birtakım suçlamalar ve hileli deliller hazırlayarak Şehzade Mustafa'nın katline sebep olan Rüstem Paşa'yı şairler bu yolla cezalandırmışlar ve Şehzade'nin suçsuzluğunu haykırarak kamu vicdanının korkusuz sesi olmuşlardır.

KAYNAKÇA

Ağarı, Ş. (2018). Bir Övgü Unsuru Olarak Şehnâme Kahramanlarının Klasik Türk Şiirindeki Dönüşümü: Bâkî-Nedîm Karşılaştırması. *Selçuk ÜniversitesiEdebiyat Fakültesi Dergisi*, 39, 233-250.

Bizbirlik, A. (2004). Kroniklerde Osmanlı Devleti Yöneticilerine Yapılan Eleştiriler Üzerine (Başlangıçtan XVI. Yüzyılın Sonuna Kadar). *Bilig*, 31, 51-69.

Busbecq, O. G. D. (1974). *Türkiye'yi Böyle Gördüm*. (A.Kurutluoğlu, Çev.). Tercüman 1001 Temel Eser Yayınları.

Çavuşoğlu, M. (1977). *Yahyâ Bey: Dîvan (Tenkidli Basım)*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Çavuşoglu, M. (1978). 16. Yüzyılda Yaşamış Bir Kadın Şâir Nisâyî. *Tarih Enstitüsü Dergisi,* 9, 405–417.

Çavuşoğlu, M. (1982). Şehzâde Mustafa Mersiyeleri. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi*, 641-686.

Çekici, M. (2019). Pers Mitolojisi ve Despotizm Sembolü Zahhâk. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergis*i, 6/3, 1323-1339.

Çoruhlu, Y. (2015). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. Kabalcı Yayınları.

Dağlar, A. (2013). Türkçe Mektupları Işığında Ebussuud Efendi'nin Beşerî Münasebetleri. *Osmanlı Araştırmaları/The Journal Studies XLI*, 279-320.

Danişmend, İ. H. (1925). *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi II*. Türkiye Yayınevi.

Devellioğlu, F. (1992). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat.* Aydın Kitabevi.

Güldaş, A. (1989). Bilinmeyen Şehzade Mustafa Mersiyeleri. *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, 18/3, 37-49.

Hammer, J. V. (1990). *Büyük Osmanlı Tarihi*. (M. Ata, Çev.). Üçdal Neşriyat.

İpekten, H. (1996). *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

İsen, M. (1994). *Acıyı Bal Eylemek / Türk Edebiyatında Mersiye*. Akçağ Yayınları.

Nurettin G. (2015). Son Dönem Osmanlı Aydınlarında Farsçanın Tesiri ve İbnülemin Mahmud Kemal (ö. 1957) Örneği. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 15, 167-194.

Gökbilgin, M. (1956). Rüstem Paşa ve Hakkındaki İthamlar. *Tarih Dergisi,* 8 (11-12), 11-50.

Gültekin, H. (2013). Firdevsî, Şeh-nâme, Şeh-nâmecilik ve Meşâhîr-i İslâm'daFirdevsî Maddesi. *The Journal of Academic Social Science Studies, International Journal of Social Science 6* (3), 239-261.

Kartal, A. (2010). *Şiraz'dan İstanbul'a Türk-Fars Kültür Coğrafyası Üzerine Araştırmalar.* Kurtuba Yayınları.

Kosovalı, S. (2021). *Mitoloji El Kitabı.* Ren Kitap.

Kumru, C. (2014). Koca Nişancı Celâlzâde Mustafa Çelebi ve Eserlerine Toplu Bir Bakış. *Mediterranean Journal of Humanities* 4 (1), 201-213.

Lugal, N. (1947). *Şeh-nâme II.* Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Lugal, N. (1945). *Şeh-nâme I.* Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Onay, A.T. (1993). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar.* Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Péri, B. (2017). 16. Yüzyıl Kadın Şairi Nisâyî'nin Bir Şiirine Notlar, *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatında "Kadın" Sempozyumu*. Amasya Üniversitesi, Amasya.

Şentürk, A. A. (1998). *Yahyâ Beğ'in Şehzâde Mustafa Mersiyesi yahut Kanunî Hicviyesi.* Enderun Kitabevi.

Şişman, B., & Kuzubaş, M. (2012). *Şehnâme'nin Türk Kültür ve Edebiyatına Etkileri*. Ötüken Yayınları.

Tökel, D. A. (2000). *Divân Şiirinde Mitolojik Unsurlar Şahıslar Mitolojisi*. Akçağ Yayınları.

Uzunçarşılı, İ. H. (1983). *Osmanlı Tarihi II.* Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Yıldırım, N. (2017). *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. Kabalcı Yayınları.

Yıldırım, N. (2008). "Rüstem-i Zâl". *İslam Ansiklopedisi.* C. 35. İstanbul: TDV Yayınları.

Yıldırım, N. (2012). *İran Mitolojisi*. Pinhan Yayınları.

Zebîhullâh-i Safâ (2011). *İran Edebiyatına Genel Bir Bakış.* (H. Almaz, Çev.). Nüsha Yayınları.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

MAADAY- KARA DESTANINDA KAHRAMANIN MİTİK YOLCULUĞU

Mythical Journey of The Hero in Maaday-Kara Epic

Emir Can Tuğra ERGÜN[•]

ÖZET

Türk toplumlarında gelenekleşen destan ve destan anlatıcılığı, sözlü kültürün önemli ögelerindendir. Dinleyiciye olağanüstü dünyaların kapılarını açarak çağın sorunlarının kökenine dair açıklamalar yapan destan, aynı zamanda geleceğe dair öğütlerde de bulunur. Toplumda büyük etkiler uyandırmış olayları ve kişileri mitolojiden beslenerek anlatan destanlar, anlatıldığı zamanı aşarak dilden dile yayılır. Destan geleneği ile iç içe geçmiş mitoloji ise evreni ve insanı konu alan ve gerçek olduğuna inanılan öykülerdir. Toplumun kolektif belleğini oluşturan bu anlatılar, bir kavmin başına neler gelebileceğini gösterir. Tecrübeye dayalı kadim bir miras olan mitoloji, insanın anlam arayışında karşılaştığı köken ve yaratılış sorularının cevabını vererek sırların nedenini açıklar. Mitik kahramanın yolculuğu belirli bir coğrafyada geçse de bütün kâinatı tasvir eder. Onun sorunları sadece bir milleti değil bütün insanlığı ilgilendirecek şekilde sunulur. Önder bir figür olarak kahraman, yerelden evrensele uzanan yolculuğunda tecrübesi ve doğru adımlarıyla ayakta kalır. Bu çalışmada, mitolojik ögelerle örülmüş Altay kahramanlık destanı *Maaday-Kara*'daki kahramanın üç dünya arasında geçen mitolojik yolculuğu; kahramanın anne ve babasını esaretten kurtarması, evlilik yolculuğuna çıkması ve yeraltı dünyasına gidişi konuları ele alınmıştır. Altay Türklerinin kâinat görüşüne ve yaşama şekillerine dair kültürel motifleri içeren destanda, kahraman Kögüdey-Mergen'in doğumundan yetişkinliğine uzanan süreci kronolojik bir şekilde gösterilecek ve karşısına çıkan engelleri aşarak kahramana dönüşmesi ruh ve tanrılarla olan ilişkileri bağlamında incelenecektir. Çalışmanın sonucunda Türklerin sosyo kültürel yaşamı, inançları, gelenekleri ve sözlü anlatılarından yola çıkılarak psikomitolojik bağlamda destan kahramanın mitik yolculuğu incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Kahraman, Mit, Destan, Maaday-Kara, Kögüdey-Mergen

ABSTRACT

Epic and epic narration which are traditionalised in Turkish communities are a important part of verbal culture. By opening doors of supernatural worlds to listener epics while bringing an explanation to the problems of the era, at the same time gives advice about the future. Epics by feeding of from mythology tells stories that effected the society greatly and transcending the time its first told through travelling from tongue to tongue. Mythology, which is intertwined with epic tradition, are real stories that are about the universe and humans. These stories that create the collective memory of the society, shows what can happen to a tribe. Ancient legacy that is based on experience, mythology, brings answers to the origin and existential questions that humans encounter while searching for meaning. Even thought mythical heros journey takes place in a certain geography it depicts the whole cosmos. Their problems are presented not as if they concern a certain nation but as if they concern humanity. As a leading figure, hero survives in their journey that is from local to universal with their experience and their right decisions. In this study, knitted with mythological elements, the Altaic heroic epic *Maaday-Kara*'s heroes mythological journey between three worlds ; saving his mother and father from captivity, taking up a journey to marriage and him going to the underworld is examined. In the epic that includes the culturel motifs on views of Altai Turks on cosmos and their lifestyles, the hero Kögüdey-Mergen's birth to his journey to adulthood is shown chronologically and him turning into a hero by overcoming all his obstacles is examined in the context of his relationship with souls and gods. In the result of the study, socio-culturel lifes of Turks, their belief systems and based on their oral narratives, mythic journey of the hero is examined in a psychomytological context.

Keywords: Hero, Myth, Epic, Maaday-Kara, Kögüdey-Mergen

[•] Öğrenci, emir.ergun@outlook.com, ORCID: 0000-0001-7260-6720.

Ergün, E. C. T. (2023). "Maaday-Kara Destanında Kahramanın Mitik Yolculuğu", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 266-273.

Giriş

Destanlar, zamanla gelenekselleşerek Türk sözlü kültüründe önemli bir yere sahip olmuştur. Toplumun yaşadığı çağa uygun olarak tasarlanan destanlar, yaratıldığı dönemin meselelerine odaklanırken aynı zamanda içerisinde mitolojik öğeler bulundurarak olağanüstü bir yapıya bürünür. Naciye Yıldız, destan tanımını şu şekilde yapar: "Bir milletin yaşamış olduğu maceraların, dünyaya bakışının ve ideallerinin, genellikle bir prototipten hareketle, bir kahraman etrafında birleştirilerek dile getirildiği, kendisine has bir geleneği olan anonim eserlere denir" (Yıldız, 2009, s. 7). Kahramanlık destanları da bu yapı içerisinde bir prototip oluşturarak dinleyici bir mücadele ortamına sokar. "Kahramanlar idealize edilmiş tiplerdir. Onların mücadeleleri aynı zamanda yeryüzünü kötü güçlerden koruma amacı taşır" (Dilek, 1998, s. 326). Bu bağlamda destan anlatısı; kahramanı, toplumun kolektif belleğinden gün yüzüne çıkartarak bir mücadele içerisine sokar ve bunu yaratıldığı toplumun geleneksel yapısı içerisinde şekillendirir diyebiliriz.

Altay Türklerinin destan geleneğinde kahramanlık anlatıları önemli bir yere sahiptir. Türk toplumlarında destanlar ve uygulayıcıları farklı şekillerde adlandırılmıştır. Altay'da, kayçı şeklinde ifade edilen anlatıcı, enstrümanı ve sesiyle destanı icra eder. Altay Türklerinde destan geleneği kayçılık, kahramanlık destanları kay-çörçök ve destan icra edenler de kayçı şeklinde adlandırılmaktadır" (Yıldız, 2009, s. 8). Altay Destan geleneğinde kayçı tarafından anlatılan destanın olay örgüsü, genellikle belirli bir sıra içerisinde kahramanın ekseninde gelişir. İbrahim Dilek, bu olaylar zincirini şu şekilde sıralar:

> I. Destan kahramanının çocukluk zamanı, ana-babası, çadırları anlatılır.
> 2. Destan kahramanının ana-babasını, ailesini, akraba ve dostlarını esirlikten kurtarması ve mal sahibi yapması anlatılır.
> 3. Genç bahadır çocukluk zamanlarında saklanır, delikanlı olduğunda ortaya çıkar. Evinin olduğu yere bakmaya gelir. Ancak evinin olduğu yerde yabani otlar, hayvanlarının yaşadığı yerlerde ise çimen ve çalılıklardan başka bir şey bulamaz.
> 4. Bahadır çadırındaki insanlardan okuma-yazma öğrenir.
> 5. Bahadır önüne çıkan engelleri aşar.
> 6. Halkına ve akrabalarına sahip çıkar.
> 7. Daha sonra birtakım yarışlara girer ve rakiplerini yener.
> 8. Bahadırın esaretten kurtardığı insanlar ona dua eder. (Dilek, 1998, ss. 311-312).

Maaday-Kara destanı da benzer şekilde, kahramanın anne babasının yaşantısının anlatılmasıyla başlanarak, kahramanın doğumu ve Altay'ın işgal edilmesiyle devam eder. Bundan sonra kahraman, sırasıyla; ailesini esaretten kurtarır, evlilik yolculuğuna çıkar ve son olarak yeraltı dünyasına giderek karanlık motife karşı mücadele verir. Bu bağlamda, inceleme konumuz olan *Maaday – Kara* destanı, Altay destancılık geleneğine uygun olarak kurgulanan bir kahramanlık destanıdır diyebiliriz.

Destanın konusu kısaca şu şekildedir: destana ismini veren Maaday Kara, halkı ile Altay'da refah ve huzur içinde yaşıyordur. Zamanla yaşlanıp güçsüz düşen bahadır derin bir uykuya dalar, uyandığında sahipsiz kalmış halkı dört bir yana dağılmıştır. Halkını bir araya getirmek için yolculuğa çıkan bahadır evine geri döndüğünde bir erkek çocuğu olduğunu öğrenir. Böylece kahraman Kögüdey Mergen dünyaya gelmiş olur. Bu sırada Erlik Bey'in damadı Kara Kula Kağan, yeryüzünü işgale hazırlanıyordur. Destanda, Kara Kula Kağan'ın işgali şu şekilde anlatılıyor:

> Bir çöp bile bırakmadan yeryüzünde biten ne varsa hepsini kökünden sökmüş. Yetmiş kollu mavi nehri batıya döndürmek istemiş, döndürememiş. Yedi büyük ormanlık dağları yakmak istemiş, yakamamış. Birbirine benzeyen at başı büyüklüğündeki iki altın guguk kuşlarını vurmak istemiş ancak başaramamış. Yüz budaklı demir kavağı kesip batıya devirmek istemiş, yedi gün uğraşmasına rağmen devirememiş. (Bekki, 2020, s. 3)

Maaday Kara, çocuğunu işgalden kurtarmak için Altay'ın kutsal ormanlarına emanet eder ve kahraman, Altay'ın ruhu yaşlı bilge kadın tarafından bulunarak büyütülür. Ormanlık alanlar sihirlidir ve derinlerine gittikçe tehlikeli hale gelir. Tehlikelerin yanı sıra koruyucu kutsal ruhlara da ev sahipliği yapan orman, kahramanı besleyip korur. Kahraman, tehlikelerle dolu kutsal ormanda ölmez ve büyüyüp sağ çıkabilirse ilk sınavını vermiş olacaktır. Kahraman, ormandan çıkışıyla beraber muhtaçlık halini de geride bırakmış sayılır ve artık gücünü keşfedip hünerlerini göstermeye başlayacaktır. Kahraman, ilk olarak, anne ve babasını esaretten kurtarmak için Kara Kula Kağan'ın ülkesine, sonrasında ise evlenmek için Ay Kağan'ın yurduna ve son olarak da ölümü yenmek için Erlik Han'ın yeraltı dünyasına yolculuk eder. Destanın sonunda, kozmik düzeni sağlayan kahraman gökyüzüne yükselerek yıldıza dönüşür.

Çalışmamızın amacı, Altay Türklerinin kültürel motifleri ve kahramanın mitik yolculuğunu incelemektir. Fakat önce kahraman kimdir? sorusuna cevap bulmak gerekir. Bu sorunun cevabı için Jung'un kahraman arketipinden yararlanılacaktır. Jung, kahraman ve bilinç arasında bir bağ kurar. "Masallar ve efsanelerde 'muzaffer kahraman' bilincin simgesidir." (Jung, 2009, s. 265) Bu bağlamda, kahraman arketipi; elde edilmek istenen şey için zorluklarla yüzleşerek bilinçaltıyla mücadele etmeye dayanır. Bu yüzleşme durumu, kişiliği en güçlü haline ulaştırır. Kahramanı incelerken arketiplerin doğduğu yer olan kolektif bilinçdışına da bakmamız gerekir. Çünkü kolektif bilinçdışı, atalar tarafından aktarılan ve doğuştan gelen, bilinçdışında yatan içgüdülerin ve tepkilerin tamamıdır. "Kişisel bilinçdışı bireyin yaşamından kaynaklanan, unutulmuş, bastırılmış, yadsınmış ve bilinçdışı yoluyla algılanmış şeyleri kapsar; ortak bilinçdışı ise insanoğlunun tarih çağlarına, toplumlara, ırklara bakmaksızın, ta dünyanın kuruluşundan beri evrensel durumlara karşı gösterdiği kalıpsal tepkileri içerir" (Jung, 2006, s. 33). Destanlar ise bu birikimin bilinçdışından gün yüzüne çıkan anahtarlarıdır. Bu bağlamda, destanlardaki dünya tasarımından kahramanın giysilerine kadar her şeyde kolektif bilinçdışının izlerini görmek mümkündür. "İnsanoğlunun deneyimlerinin haznesi, aynı zamanda bu yaşantının ön koşulu olan ortak bilinçdışı, vücut bulması uzun yıllar alan dünyanın bir imgesidir. Bu imgede, arketipler ya da dominantlar zaman içinde billurlaşmışlardır" (Jung, 2006, s. 169). Yolculuk kavramı ise Joseph Campbell'in Kahramanın Sonsuz Yolculuğu eserinden yola çıkarak incelenecektir. Kahramanın sonsuz yolcuğu, Joseph Campbell tarafından oluşturulan; ayrılma, erginlenme ve dönüş olmak üzere üç ana başlık altında toplanan on yedi adımlık bir süreçtir. Bu yolculuk kısaca, kahramanın konforlu alanını geride bırakıp, karanlık ve tekinsiz bir dünyaya geçmesi ve mücadelesi sonucu değişerek geri dönmesi olarak yorumlanabilir. "Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşılır ve kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner" (Campbell, 2010, s. 42). Destanda, sonsuz yolculuğun döngüsel bir zaman çizgisinde mitik yolculuğa dönüşümü ise Altay Türklerinin bilinçaltından doğan kahramanın olağanüstü özellikler sergileyerek kozmik bir yolculuğa çıkması sayesinde gerçekleşir. Bu bağlamda, Jung ve Campbell'in fikirlerinden yola çıkılarak kahramanın mitik yolculuğu incelenecek, destan yapısı ve Altay Türklerinin evren algısı arasındaki bağ ortaya konulacaktır.

1. Kahramanın Kimliği

Destanda, kahramanın doğumu mevcut düzeni bozacak karanlık motifin ortaya çıkmasıyla gerçekleşir. Bu durum karşıtlıklar üzerine kurulu Altay Paganizminin sonucudur. İyi, kötü çatışmasından çok aydınlık, karanlık çatışmasının yaşandığı destanda, işgalci Kara- Kula Kağan, her ne kadar karanlık güçlerin sembolü olsa da kötü değildir. Yaratılışının gereğini yapan Kağan'ın varoluş amacı kozmosu sağlayacak kahramanın ortaya çıkışına hizmet etmektir. Altay Türklerinin kolektif belleğinin ürünü olan kahraman, toplumunun idealize ettiği vasıfları edinerek kimlik kazanır. Toplumun yaşadığı zamanın ihtiyaçlarına uygun şekilde yaratılan kahraman, toplum içinde önemli role sahip şamanların

yansıması olarak karşımıza çıkar. Şamanlar çeşitli ritüeller ile dünyalar arası seyahate çıkar, sihir kullanır ve diğer dünyaların sakinleriyle iletişim kurarlar. "(…) şamanlar, bir öğeyle (Hayat Ağacı, Dünya Ağacı) birbirine bağlanan katlardan oluştuğu düşünülen dünyalar arasında kozmik yolculuğu gerçekleştirmek, insanlar ile ruhlar arasında ilişki kurarak hastalıkları tedavi etmek ve gelecekten haber vermek gücüne sahip olan insanlardır" (Bekki, 2001, s. 217). Kögüdey Mergen de benzer şekilde, doğumundan itibaren olağanüstü eylemlerde bulunur. Çeşitli nesneleri kullanarak sihir yapar, şekil değiştirir ve üç dünya arasında seyahat eder. Altay Türklerinin Şamanist evren algısına göre kurgulanan destanda üç dünya mevcuttur. Gökyüzü, yeryüzü ve yeraltı. Farklı dünyalarının varlığı ve bu üç dünyanın birbirine bağlı olması kahramanın hareket alanını genişletir. Üç dünyada kozmosu sağlayacak olan kahraman ve ona yoldaşlık edecek atının kökeni ise yeryüzünün kutsallığına dayandırılmıştır. "Bineceğin koyu kır at su ruhundan sen ise Kogüdey- Mergen, dağ ruhundan yaratılmışsın." (Bekki, 2020, s. 46) Yer-Su kültüne bağlı olarak kahraman, Altay ile bütünleşir. Bu bağlamda, Kögüdey Mergen'in mitik yolculuğu aynı zamanda içseldir.

2. Kahramanın Anne ve Babasını Esaretten Kurtarması

Kahraman'ın yolculuğuna başlangıcı yani Campbell'a göre maceraya çağrı, kahramanın doğumuyla gerçekleşir. Bunun sebebi, yeni doğan Kögüdey Mergen'in istiladan kurtulması umuduyla ulu dağlara ve kutsal ormanlara emanet edilmesidir.

> Mitolojik yolculuğun- "maceraya çağrı" olarak belirlediğimiz- bu ilk aşaması kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplumunun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çekmiş olan kaderi belirtir. Bu önemli hazine ve tehlike bölgesi çeşitli biçimlerde sunulabilir: uzak bir ülke, bir orman, yeraltında, dalgaların altında ya da göğün üstünde bir krallık, gizli bir ada, sisli dağ tepesi ya da derin bir düş hali; fakat hep tuhaf biçimde akışkan ve çok biçimli varlıkların, hayal edilemez eziyetlerin, insanüstü görevlerin ve olanaksız zevklerin yeridir. (Campbell, 2010, s. 72)

Kögüdey Mergen, doğanın ve Altay'ın ruhu bilge kadının yardımıyla erginlenme dönemine geçer. Bu süreçte bilici bir tip olarak yaşlı kadın, kahramanın sadece gücünün ve soyunun farkına varmasını sağlamaz aynı zamanda Kögüdey Mergen'e bahadırlık zırhlarını sunar. Fakat kahraman, yolculuğa çıktığı sırada yüz sırığından doksan dokuzu yerlere saçılır, yüz düğmeli zırhının doksan dokuzu kopar ve atın sırtındaki yüz çuvaldan doksan dokuzu patlar. Altay insanlarının nişanesi olan nesnelerin her birinden bir tane kalması, kahramanın özgür kalan tek Altaylı olduğuna işarettir. Bu durumun Altay Türklerinin nişanesi olan nesneler ile somutlaştırılması, Altaylıların bilinçaltının maddi yansımalarıdır.

Kögüdey- Mergen'in düzeni sağlamak adına attığı ilk adım, Kara- Kula Kağan'ın yurdunadır. Bu yolculuk çeşitli engellerle doludur. Campbell ise bu konuda şöyle der:

> Eşiği aştıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin düş dünyasında ilerler. Bu, mit-maceranın sevilen bir aşamasıdır; mucizevi sınavlar ve işkencelerle dolu bir dünya edebiyatı yaratmıştır. Kahraman bu bölgeye girmeden önce karşılaştığı doğaüstü yardımcının önerileri, tılsımları ve gizli araçlarından yardım almaktadır. Ya da insanüstü yolculuğu sırasında kendisini her yerde destekleyen iyi kalpli bir güç olduğunu ilk kez burada da farkedebilir. (Campbell, 2010, s. 113)

Bu engellerin ilki, yedi yolun kavşağında nöbet tutan Erlik Bey'in bahadırlarıdır. Atının yardımıyla ilk engeli geçen kahraman Kögüdey- Mergen'in karşılaştığı ikinci engel, zehirli sarı denizdir. Bu denizin alt tarafı yeraltına uzanıp Toybodım nehrine, üst tarafı ise yeryüzünde mavi kayalıklara uzanır. "Yeryüzünde bazı yerler kutsal bir nitelik taşımaktadır. Bu mekânlar başka dünyalara açılan kapılardır." (Bars, 2018, s. 327) Son engel ise açılıp kapanan iki dağdır. Bu dağlar hiçbir canlıya geçit vermezler fakat kahraman, atının becerileriyle bu engeli de atlatır. Tüm engelleri aşıp geldikleri yer "Altay'a hükmedip altmış kağanın

yurdunu yağmalayan, almış ve çulmısların hâkimi olan Kara- Kula Kağan'ın yurduymuş." (Bekki, 2020, s. 59) Yeraltına ait unsurların yeryüzünü yurt edinmeleri üç dünya arasındaki düzenin bozulduğuna işarettir. Dengeyi ve düzeni sağlamak ise üç kozmik kuşak arasında iletişim kurabilen şamanın görevidir. Bu yolculuk sırasında kahramana, atı eşlik eder ve aynı kahraman gibi olağanüstü meziyetler gösterir. "Kahramanların atları da 'ercinelü (kutsal)'dür. Konuşma kabiliyetine sahiptirler. Tehlikeleri önceden sezip, sahiplerini uyarırlar. Veya kahramanların anlayamadığı olay ve gelişmeleri onlara izah ederler. Hatta bazen sahiplerini zor durumdan kurtarırlar" (Dilek, 1998, s. 320). Bu bağlamda, Türklerin yaşantısında önemli bir yere sahip olan at, destanda da kendini gösterir. Ayrıca destanlarda, kahraman ve at, genellikle aynı anda dünyaya gelir. "Altay-Türk destanlarında çoğunlukla kahraman ve atı aynı gün doğar. Maaday-Kara destanındaki kahraman olacak çocukla aynı günde dört kulaklı, gri renkli bir tay dünyaya gelir" (Dilek, 1998, s. 333). Bu durum gösteriyor ki kahraman ve at, mitik yolculukları sırasında aynı mücadeleyi paylaşan yoldaşlardır.

Kahraman Kögüdey- Mergen ve atı, Kara-Kula Kağan'ın ülkesinde don değiştirerek girer. Buradaki don değiştirmenin sebebi kişiliğini gizleyerek tanınmamaktır. "Destanımızda şekil değiştirme iki şekilde olmaktadır: Birincisinde kahraman veya destanda geçen diğer şahıslar kendi istekleriyle bir hayvan (kuş, ayı, geyik vs.) veya bir nesneye dönüşebilmektedirler. İkincisinde ise sihir güçlerine sahip olan birinin büyüsü sonucu şekil değiştirme gerçekleşmektedir." (Bekki, 2001, s. 218) Şamanlar çeşitli hayvanların şekline girerek onların gücünü kullanabilirler. Maaday-Kara destanındaki Şamanist dünya tasarımı da buna uygun olarak kurgulanmıştır. Olağanüstü güçlere sahip kişiler sihir kullanıp don değiştirebilir. Böylece diğer canlıların gücünü bünyelerinde barındırabilirler. Doğayla iç içe geçmiş insan yaşamı toplumun bilinçaltına bu durumu inanılır düzeyde yerleştirmiştir. Kahramanın, Kara Kula Kağan'ı yenmesi, Yedi Lama'nın sayesinde gerçekleşir.

> Söz konusu lamalar evrenin sırlarına vakıftır. Olmuş ve olacak olan her şeyi bilmektedirler. Bu yedi kişi Hint Mitolojisindeki yedi münzevi keşiş olarak bilinen Sapta Rişiler'dir. Büyük ayı takım yıldızını temsil eden bu mitolojik karakterler Kuzey Budizmi'nin etkisiyle Türk masallarına yedi lama olarak girmişlerdir. (Bölükbaşı, 2022, s. 193)

Kögüdey Mergen, lamalardan aldığı bilgiyle Kara Kula Kağan'ın ruhunun saklandığı yeri bulup geyik kılığına girip, bıldırcın yavrusu formundaki ruhu ele geçirir. Bunun sonucunda hasta düşen Kağan, tedavi için yeraltından şaman çağırır. Fakat kahraman, ayıya dönüşerek yeraltından gelen şamanı etkisiz hale getirir ve Kara Kula Kağan'ı öldürür. Destanda, bu mücadelenin geçtiği bölümün alt metni, genel yapısı itibariyle bir şamanın doğayla nasıl etkileşime girdiğini ve doğanın gücünü nasıl kullandığını anlatır. Altay Türklerinde kılık değiştirme eylemi aslında bir taklitten ibarettir. Fakat destanda görüyoruz ki kahraman, yaratıldığı toplumun bilinçaltından gelen unsurlarla donatılmış ve bu eylemi mitik bir yapıda yansıtmıştır.

3. Kahramanın Evlilik Yolculuğuna Çıkması

Kahramanın evlilik yolculuğu Ay Kağan'ın yurdunadır. Ay Kağan'ın kızı Altın Küskü ile evlenmek için yola çıkan Kögüdey- Mergen rakipleriyle mücadele edip erliğini kanıtlamak zorundadır. Evlilik yolculuğunda karşısına çıkan en büyük rakip ise Erlik Bey'in oğlu Obur Alp Kuvakayçı'dır. Kahraman yola çıkmadan ailesine altı yılda geri döneceğini söyler. Yola çıktığında ise kendine benzeyen 6 kişi ile karşılaşır ve yolculuğuna onlarla devam eder. Destanda, sayılar büyük bir öneme sahiptir.

> Görüldüğü üzere olayların hazırlık devresi altı gün sürmektedir. Bu bir ölçüde mükemmelliğe ulaşma süresidir. Bahadır çocuk altı günden sonra yani yedinci günde konuşur. Andalba ile mücadele yedinci günde son bulur. Kahraman ve atı altı gün dinlenip yedinci günde harekete geçerler.

> Kahramanın evlenme elçiliğinde başarılı olabilmesi için de kendisi gibi altı kişiye ihtiyacı vardır**.** (Bekki, 2001, s. 247)

Kögüdey- Mergen'in karşılaştığı kendine benzeyen bahadırların her biri farklı özellikleriyle ön plana çıkmaktadır. Bu sayede kahraman mükemmelliğe ulaşacak ve evlilik mücadelesini kazanacaktır. Ay Kağan'ın evlilik için düzenlediği yarışlar hız, atıcılık ve güç üzerinedir. Diğer evlilik adaylarıyla rekabet içinde kişinin bahadırlığını kanıtlamaya yönelik hazırlanan bu yarışları kazanan kahraman Altın Küskü ile evlenmeye hak kazanmış sayılır. Fakat Erlik Bey'in kızı Abram- Moos Kara- Taacı, Altın Küsküyü kaçırarak dokuz köşeli dağın içinde bir mağaraya hapseder. Mağaralar doğanın rahimleridir. Aynı zamanda başka boyutlara açılan kapılardır. Kahraman mağaraya girişiyle mevcut kozmik düzlemden çıkar. Bulunduğu yerde sınanır ve genellikle aldatmalı bir sorun karşısında seçim yapmak zorunda kalan kahraman, zekasıyla buradan çıkmayı başarmak zorundadır. Destanda Kögüdey- Mergen, mağaranın içinde güzel bir kız ve yaşlı bir kadın ile karşılaşır. Altın Küskü, büyü ile yaşlı kadın kılığına sokulmuştur. Güzel kız ise Abram- Moos Kara- Taacı'dır. Atının yardımıyla doğru kişinin elini tutan kahraman sınavı geçerek mağaradan çıkar. Destanda kan gütme hakkı, Kara Kula Kağan'ın ölümü sebebiyle Erlik Bey'in kızına verilmiştir ve iki şaman arasındaki mücadeleye benzeyen bu savaş yeraltı dünyasına kadar uzanacaktır.

Kahramanın evlilik yolunda aşması gereken bir engel daha vardır. Ay Kağan, Kögüdey Mergen'e yapılması imkânsız görevler verir.

> Gelin yatağının ön koşulu olarak zor görev motifi tüm zamanların ve dünyanın tüm kahraman görevlerinde yer almıştır. Bu örüntüdeki öykülerde ebeveyn Yerinde Duran rolündedir; kahramanın sorununun becerikli biçimde çözümü bir ejderin öldürülmesi demektir. Uygulanan sınavlar ölçülemez düzeyde zorludur. Sınavlar, ebeveyn dev açısından, yaşamın yolunda gitmesinin mutlak bir reddini temsil eder gibidirler; yine de, uygun bir aday belirdiğinde, dünyadaki hiçbir görev onun becerisinden öte değildir. (Campbell, 2010, ss. 375-376)

Görevlerin ilki; yeri üzerinde taşıyan balinanın altın kanadının Altay'a getirilmesidir. Fakat kozmik denge unsurunun yerinden edilmesi Altay'a felaket getirir. Bunun üstüne Ay Kağan, altın kanadın geri götürülmesini ister. Altay Türkleri, dünyanın üç balığın üzerinde durduğuna inanır. "Altay yaratılış destanında, zincirlerle bağlı tutulan ve başı kuzeye doğru çevrilen balığın durumu ise, astronomik bakımdan ayrı bir önem taşır. Başı hafifçe düşünce de büyük tufanlar koparmış. Bilindiği üzere tam kuzeyde Kutup yıldızı vardır." (Ögel, 2020, s. 479) Kahramanın son görevi ise Kara dağın eteklerindeki iki erkek ayıdan birini Altay'a getirmektir. Fakat bunun sonucu olarak da Altay'a huzursuzluk gelir ve Ay Kağan pişman olur. Kögüdey Mergen ve Altın Küskü ise evlenerek yurtlarına dönerler. Destanın bu bölümünde Evlilik için istenen görevlerin sonuçları üzerinden kozmik denge unsurlarının önemi vurgulanırken aynı zamanda göksel bir motif olan Ay Kağan'ın kızı yüceltilmesi ve yeraltına ait bir unsur olan Erlik Bey'in kızı ötekileştirilmesi gösteriyor ki aydınlık- karanlık mücadelesi farklı bir zemine taşınmıştır.

4. Kahramanın Yeraltına Yolculuğu

Kahramanın nihai amacı ölümü yenmektir ve bunu elde etmek için yeraltı dünyasına yolculuk etmek zorundadır. Kahramanın yüzleşmesi gereken zorluklarla dolu bu dünya, bilinç düzleminden çıkıldığı ve bilinçaltının karanlığına geçildiğinin işaretidir. Destanda Altay'ın ululuk sembolü olan Bay Terek yani Hayat Ağacı batıya doğru eğilir. Altın Sutra'sına bakarak sebebini anlamaya çalışan Kögüdey- Mergen, anne ve babasını ölü bulur. Bunun üzerine anne ve babasını canlandırmak için çeşitli nesneler kullanıp çare arar fakat başarılı olamaz. Destanda Kögüdey- Mergen'in ölüme çare arayışı da şaman kişiliğine uygun olarak verilmiştir. Şamanlar, ölüme yaklaşan ruhu kurtarmak için çeşitli ilaçlar ve nesneler kullanırlar. Bunu sadece kişinin bedenini iyileştirmek için yapmazlar. Aynı zamanda kişinin ruhunu da arındırmaya çalışırlar. Destanda, ölüm ve

ölümsüzlük halleri kan ve can motifleri üzerinden verilir. Bedenin ölümü ruhun ölümünü de beraberinde getirir.

> Ruhu eline geçiren ya da vücuda giren zararlı ve kötü bir ruh (ya da aşağı düzeyde bir ilah) ölüme neden olmak üzereyken şamanlar ya da ilaçlar bunu engelleyebilir. Fakat bunlar yaşamın dayandığı kut'un tükendiği ya da geri alındığı durumlarda şaman çaresiz kalır. (Roux, 1999, s. 62)

Kögüdey- Mergen'in ne kadar uğraşsa da anne ve babasının ölümüne engel olamayışı bu duruma örnektir. Kögüdey-Mergen, atını ters eyerleyip Erlik Bey'in hüküm sürdüğü yeraltı dünyasına yolculuğa çıkar. Atın ters eyerlenmesi şamanın yeraltına yolculuğa çıkarken yaptığı ritüellerden biridir. Bu durum bize Altaylıların dünya tasarımıyla ilgili ip uçları da verir. Altay Türklerine göre yeraltı dünyasındaki her şey bu dünyadakilerin tam tersi yöndeki eşleridir. Yeraltı dünyasının tersliğine; burada geceyken orada gündüz olması ve nehirlerin ters yöne akması gibi örnekler verilebilir.

Yeraltı dünyası, hayvanların ve insanların suçlarının cezasını çektiği yer olarak tasvir edilmiştir. Hayvanların cezalandırılma sebepleri insanlara zarar vermeleridir. İnsanlarınki ise daha çok doğaya zarar veren, sosyal hayatı ve düzeni bozan davranışlarının sonucudur. Yeraltına hapsedilen insanlar; Açgözlü ve halkı sömüren zengin kişiler, atını doyurmayan ve onu acımasızca kamçılayan kişiler, laf taşıyan dedikoducu kişiler, evleri gizlice dinleyen ve gözetleyen ahlaksız kişiler, ailesine bakmamış kişiler ve çok fazla hayvan vurmuş açgözlü avcılardır. Genel olarak destanda görülen suçlar; açgözlülük, acımasızlık, sapkınlık, dedikodu ve şiddet şeklinde sıralanabilir. Bu durum bize gösteriyor ki sosyal hayatın korunması mitik temellere dayandırılmıştır ve bu sayede kurallar kutsallık kazanmıştır.

Maaday- Kara destanını önemli kılan noktalardan biri de kahramanın Erlik Han ile olan mücadelesidir. Erlik Han'ın zarar gördüğü ve öldüğü sayılı destanlardan olan Maaday Kara'da kahraman, Erlik Han motifi üzerinden ölümü yenmiştir. Bu sayede yeraltı dünyasına da hâkim olarak bir kurtarıcıya dönüşmüştür. Suçsuz insanlarla birlikte yeryüzüne çıkan kahraman yeraltında ve yeryüzünde kozmosu sağlayarak bir ütopya oluşturmuştur. Kahraman, destanın bitişinde yıldıza dönüşerek son bir kozmik adım daha atar. Bu bağlamda kahraman son yolculuğunu gökyüzüne yapmış diyebiliriz. Bununla beraber Kögüdey Mergen, yolculuğunu tamamlamıştır. Destan, yıldızları şu şekilde açıklamıştır:

> Mavi gökyüzünün derinliklerinde Yedi- Kağan denilen yıldızlar var. Bunlar yedi birbirine benzeyen Kögüdey- Mergenlerdir. Düğüne gittikleri söylenir. Altın- Kazık dediğimiz yıldız var. Ay Kağan'ın biricik kızı Altın- Küskü işte o diye söylenir. Üç- Mıygak denenler var. Üç- Mıygak'ın üstünde parlayan bir kızıl yıldız var. Kögüdey- Mergen bahadırın, maralın karnını yardığı kanlı oku işte o yıldızdır, diyorlar. (Bekki, 2020, ss. 113-114**)**

Destanda geçen Yedi Kağan yıldızları Büyükayı takım yıldızıdır. Altın Kazık, Kutup Yıldızıdır. Üç Mıygak yani Üç Maral, Orion takım yıldızıdır. Son olarak Kızıl Yıldız ise Marstır. Bu yıldız dönüşümleri, kahramanın yolculuğuna, onu yaratan toplumun bilinçaltından yani yerelden hareketle başlasa da diğer tüm kahraman mitleri gibi insanlığın ortak anlatısı olduğunu yani yolculuğun evrensele uzandığını betimler niteliktedir.

Sonuç

Altay Türklerinin evren tasarımını sunan motiflerden ve kahraman arketipinden yola çıkarak incelediğimiz, Şamanların destansı bir yansıması olan Kögüdey Mergen'in üç dünya arasındaki mitik yolculuğu, yaratıldığı toplumun doğayla iç içe geçmiş yaşantısını temel alır. Destan, kaostan kozmosa geçişi anlatırken kahraman, yaratıldığı zamanın ve toplumun ona verdiği kimliği taşır. Bu bağlamda *Maaday-Kara Destanı*, Altay Türklerinin kolektif belleğinin bir ürünüdür. Belli bir amaca hizmet etmek için yaratılan kahramanın görevi, ölümü yenmek ve kozmik ütopyayı kurmaktır. Bu süreçte kahraman, bilinç düzleminin huzurlu yapısında çıkıp kaotik bilinçaltına geçer. Bu geçiş bilinmezliklerle dolu bir

düzlemedir ve destandan örneklerle gösterildiği gibi bize Altay Türklerinin kültürel kapılarını açacak, kolektif bilinçdışının simgesel anahtarları sunar.

Maaday-Kara Destanı bir kahraman mitidir ve kahraman mitleri incelendiğinde görünür ki farklı kültürlere ait toplumlardan ortak izler taşır. Destanımızda yerel bir kimlikle mitik yolculuğuna başlayan kahraman, destanın sonunda yıldıza dönüşür. Bu durum bize, kahramanın kendi milletinin inanç geleneklerinden yola çıkarak insanın anlam arayışına cevap verecek evrensel bir motife dönüştüğünü gösterir. Bu bağlamda döngüsel zaman çizgisinde evren, yıkım ve düzeni tekrar tekrar yaşarken Altay Türklerinin kolektif belleğinin bir ürünü olan *Maaday- Kara* destanı, kaostan kozmosa geçişin anlatısıdır.

KAYNAKÇA

Akgöl, A. (2021). Maaday-Kara Destanında Yapı ve Anlam. (Doktora Tezi). Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.

ALKIR, Y. (2021). Kahramanın Cehenneme Yolculuğu: Altay Destanı Maaday Kara'da ve İlahi Komedya'da Cehennem Tasviri. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 5, 51-61.

Bars, M. E. (2018). Maaday- Kara Destanı'nda Şamanist Dünya Tasarımı. Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 22, 317-336.

Bayraktar, Z. (2014). Altay Türklerinin Destanı Maaday Kara'da Kadın Kara Şaman Tipi Bağlamında Abram Moos Kara Taacı Karakteri Üzerine Bazı Tespit ve Değerlendirmeler. Sibirya Araştırmaları Dergisi, 5, 1-24.

Bekki, S. (2001). Altay- Türk Destanı Maaday- Kara (İnceleme- Metin). (Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Bekki, S. (2020). Maaday- Kara Altay Kahramanlık Destanı, Ötüken.

Bölükbaşı, B. (2022). Türk Mitolojisi Atlası, Prestij.

Campbell, J. (2010). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, Kabalcı.

Dilek, İ. (1998). Altay Türk kayçılık geleneği ve kayçı NU Ulagaşev. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5.

Jung, C. G. (1996). Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri (Kamuran Şipal, Çev.). Cem.

Jung, C. G. (2006). Analitik Psikoloji (Ender Gürol, Çev.). Payel.

Jung, C. G. (2009). İnsan ve Sembolleri (Ali Nahit Babaoğlu, Çev.). Okuyan Us.

Nerkiz, M. (2018). Maaday-Kara Destanı'nda Bilgi, Akıl ve Mutluluk İlişkisi. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 43, 301-307.

Ögel, B. (2020). Türk Mitolojisi, Ötüken.

Roux, J. P. (1999). Eskiçağ ve Ortaçağda Altay Türklerinde Ölüm (Aykut Kazancıgil, Çev.). Kabalcı.

Yıldız, N. (2009). Türk destancılık geleneği. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, *6*, 7-15.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

JUNGÇU ARKETİPLER BAĞLAMINDA ASTRO-MİTİK İKİLİKLER

Astro-mythic Dualities in the Context of Jungian Archetypes

Nilgün TÜRKİLERİ[•]
Duygu TANIK[••]

ÖZET

Mitolojik hikayeleri ve tanrıları artık hakikatin kendisi olarak görmesek bile, mitolojiden miras kalan düşünme biçiminin farklı tezahürlerini modern insanın zihninde görmek mümkündür. Analitik psikolojinin öncüsü, Carl Gustav Jung (1875-1961), gezegenleri tanrılara ve insanüstü akıllı varlıklara benzeten astrolojiyi kullanarak kişilik özellikleri ile arketipsel sembolleri ilişkilendirmiştir. Zeminini mitolojik hikâyelerden ve sembollerden kurarak insan psikolojisine sistematik bir açıklama getirmeye çalışan astrolojik çıkarımlar, mitik sembollerle düşünme biçimimizin ve kişilik eğilimlerimizin yansımalarından biri olarak görülebilir. Jung, insanlık düşünce tarihinde baskın olarak görebileceğimiz sembol ve motifleri bilinç ve bilinçdışı ikiliği içinde ele alır ve arketiplerin insan zihninde evrensel olarak bulunduğunu iddia ettiği bir teori inşa eder. Jung'un insanın kendiliğini etraflıca incelediği teorisi, insanlık düşünce tarihinde izlerini sürebileceğimiz arketipleri, mitler ve mitik semboller üzerinden anlamamıza olanak sağlayan ve mitlerle insan zihni arasında köprü kuran bir teori olarak ele alınabilir. Jung bu bağlamda mitoloji, astroloji, edebi eserler, dini kitaplar ve simyayla birlikte rüya ve hayalleri de inceleyerek kapsamlı bir kişilik kuramı oluşturmuştur. Jung'un öne sürdüğü karşıt arketiplerden *persona* ve *gölge*, kişinin *bireyleşme* ve *kendini gerçekleştirme* sürecinde büyük bir rol oynar. Jungçu anlamda *bireyleşme*; kişinin benliğindeki karşıtlıklardan beslenmesi ve bu karşıtlıklardan dinamik bir bütünlük oluşturmasıyla mümkündür. Bu çalışmanın amacı, bilinç-bilinçdışı ikiliğini persona- gölge arketipleri üzerinden ele almak ve astrolojideki mitik sembol ve açıklamaları esas alarak persona - gölge ikiliğini Jungçu arketip teorisi ekseninde incelemektir.

Anahtar Kelimeler: analitik psikoloji, astroloji, mitoloji, zihin, karşıtların birliği

ABSTRACT

Even if we no longer consider mythological stories and gods as the truth itself, we can see different manifestations of the way of thinking inherited from mythology in modern human. Carl Gustav Jung (1875-1961), the pioneer of analytical psychology, used mythology and astrology to relate personality traits to archetypal symbols. Astrological interpretations, which attempt to provide a systematic explanation of human psychology by building its ground on mythological stories and symbols, can be seen as one of the reflections of the way we think with mythical symbols. Jung analyzes the symbols and motifs, which we see dominantly in the history of human thought, within the duality of conscious and unconscious. He constructs a theory in which he claims that archetypes are universally present in the human mind. Jung's theory, in which he examines the human self in detail, can be considered a theory that allows us to understand the archetypes that we can trace in the history of human thought through myths and mythic symbols and builds a bridge between myths and the human mind. In this context, Jung created a comprehensive theory of personality by analyzing mythology, astrology, literary works, religious books, and alchemy, as well as dreams and visions. The *persona* and the *shadow*, the opposing archetypes Jung proposed, play a significant role in the individuation process and self-realization. Individuation in the Jungian sense is possible by embracing the opposites in one's self and creating dynamic integrity from these opposites. This study aims to examine the duality of conscious and unconscious through the archetypes of persona and shadow and to analyze the duality of persona and shadow on the context of Jungian archetype theory based on mythical symbols and certain explanations in astrology.

Keywords: analytical psychology, astrology, mythology, mind, unity of oppositions

[•] Dr. Öğr. Üyesi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, nilturkileri@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0033-2748.
[••] Araştırma Görevlisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, duygutanik@nevsehir.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7967-5155.

Türkileri, N. & Tanık, D. (2023). "Jungçu Arketipler Bağlamında Astro-Mitik İkilikler", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 274-284.

Giriş

Jung'un öne sürdüğü en temel kavramlardan biri olan kolektif bilinçdışının yapısı "arketip" kavramına dayanır. Arketipleri tanıtırken Jung; mitoloji, astroloji, simya, rüyalar, dini kitaplar ve edebi eserler dâhil birçok alandan çeşitli örnekler göstererek kuramını desteklemektedir. Kolektif bilinçdışını oluşturan ögeler olarak arketipler, astrolojik açıklamalar ve mitolojik anlatılarda da kendini gösteren temel düşünme biçimleridir. Jung, astrolojinin etkinliğini insanın doğuştan gelen, zamanın döngüsel niteliklerini sembolik görüntülerde algılama ve işleme eğilimiyle ilişkilendirmiş ve insan zihninin -özellikle bilinçdışı bölümünün- mitolojik ögelerle birlikte ele alınmasının öneminden bahsetmiştir (Jung, 2014a, s.6). Bu mitolojik ögeler, kaotik ve rastgele yapılar değil; düşünme biçimlerimizin anlamlı bir yansımasıdır. Dolayısıyla, mitolojiyi sadece eski zamanların hikâyeleri gibi ele alıp mitolojik motifleri görmezden gelmek yerine; mitolojiyi insanın bilinçdışının anlaşılmasına yardımcı olan bir araç ve ortam olarak incelemek daha yerinde olacaktır. Bu çalışmada astrolojideki mitik karşıtlıklar Jung'un arketip teorisi bağlamında incelenecektir. İlk olarak Jung'un teorisi ve onun kendilik anlayışı açıklanacaktır. Sonrasında insanlık tarihi boyunca karşımıza çıkan ve astrolojide de yer bulan bazı arketipler karşıtlık ilişkisi içinde ele alınıp, Jung'un bunları nasıl kullandığı araştırılacaktır. Dolayısıyla, bu çalışmanın asıl amacı, Jung'un astrolojideki karşıtları nasıl ele aldığını araştırmak ve kendi kuramında bu karşıtların ne gibi bir işlevi olduğunu ortaya sermektir.

Arketip Teorisi ve *Psişe*nin Arketiplerle İlişkisi Arketipler

Jung'un teorisinin temeline koyduğu arketip kavramı, ilk kez Jungçu düşüncede öne sürülen bir kavram değildir. Antik Yunancadaki "arche" ve "tupos" kelimelerinin birleşiminden oluşur ve arketip kavramı Türkçeye "ilk-model", "ilk-imge" ya da "temel-ilke" olarak çevrilebilir (Stevens, 2015, s. 52).[1] Jung, arketipleri kolektif bilinçdışını oluşturan ögeler olarak görür. Arketipler, kısa bir tabirle, bilincinde olduğumuz kişisel semboller değil; kültürden kültüre değişmeyen evrensel ve zorunlu bilinçdışı ögelerdir. Fakat bunu derken Jung, bir tür "bilinçdışı fikirler"i kastetmediğini açıkça dile getirmektedir. "Arketiplerin içerik olarak değil, yalnızca biçimsel olarak belirlenmiş olduğunu" da özellikle vurgular (Jung, 2005, s. 21). Arketip teorisinin temelinde yatan düşünce; çağdan çağa ya da insandan insana değişmeyen, her insanda ortak sabit yapılar olduğu fikridir. Arketiplerin biçimsel ögeler olduğunu vurgularken, Jung'un bu iddiasını güçlendiren şey; mitolojide, edebiyatta, dini kitaplarda, rüyalarda ve astrolojide ortak bazı semboller görmüş olmasıdır. Onun iddiası basitçe şudur: Anlatısı ve hikâyesi değişse bile, farklı mitolojilerde, efsanelerde, hayal ve fantezilerimizde, ortak semboller kullanırız. Bu ortak sembolleri ortak motifler olarak görebiliriz. Örnek vermek gerekirse; "kahraman" arketipine birçok mitolojide ya da dini kitapta rastlarız.[2] Hatta rüya ve hayallerimizde de kendimizi bir "kahraman" olarak gördüğümüz olur. Kişisel yaşam öykümüz ya da hangi kültürle iç içe yaşıyor olduğumuz "kahraman" arketipini hikâyeleştirme biçimimizi değiştirse de bu arketip hepimizde ortak olarak bulunur. Dahası, Jung, pek çok mitte yer alan "kahraman" ve "düşman" arketiplerini tıpkı Doğu düşüncesindeki *yin* ve *yang* gibi birbirini tamamlayan iki karşıtlık olarak ele almıştır. Örnek olarak ise; kutsal metinlerde yer alan düşman kardeşler hikâyesini (Jung, 2009, s. 67) ve Goethe'nin Faust'undaki başkahraman Faust ve düşmanı Mephistopheles'i gösterir (Jung, 2014, s. 149). Buradan hareketle, aynı arketipin birden fazla eser ya da kültürde farklı şekillerde işleniyor olduğunu görebiliriz. İşte Jung da buradan yola çıkarak, bu ortak motiflerin -yani arketiplerin- kolektif bilinçdışının biçimsel ögeleri olduğu sonucuna varmıştır. Bunun yanı sıra Jung, arketiplerin kaynağı ve ilk başta nasıl oluştuğu ile ilgili soruları cevapsız bırakmış gibi görünmektedir. Ona göre,

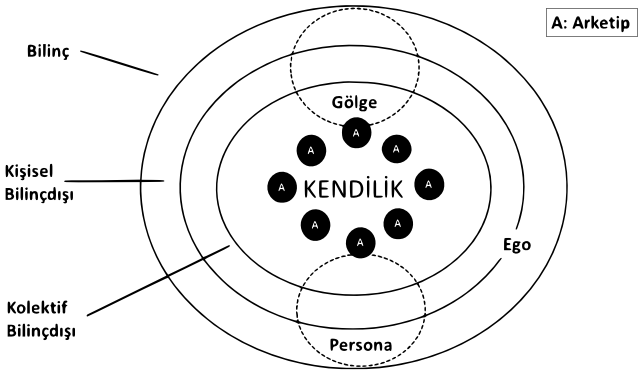
[1] Bu alıntı dahil olmak üzere, bu çalışmada kullanılan İngilizce kaynaklardan yapılan alıntıların Türkçeye çevirisi aksi belirtilmediği sürece yazarlara aittir.

[2] Örneğin, Yunan mitolojisinde "Herkül" ile anlatılan kahramanlık arketipi. Daha fazla örnek için, bknz., "Jacobi, J. (2013). *The Psychology of C. G. Jung*. Routledge., s. 47."

arketiplerin birini bir diğeri ile açıklayamayacağımız gibi, arketiplerin nereden geldiğine dair de bir açıklama getiremeyiz. Çünkü arketiplerin nasıl oluştuğu sorusu bir metafizik sorusudur ve bu yüzden cevaplanamaz (Jacobi, 2013, s. 32-37). Bununla birlikte, "bu içeriksiz formların," yani arketiplerin, yapısal bir nitelik olarak bir şekilde insan zihninde bulunduğunu da açıkça ifade etmiştir. Buradan hareketle, Jung'un kendisinin bile tartışmaktan uzak durduğu arketiplerin tam olarak nasıl oluştuğu sorusu, çalışmanın kapsamı gereği tartışılmamıştır. Bu çalışmada arketipler, insan zihninde yer alan formlar ve genel yapılar olarak ele alınmıştır.

***Psişe*, Karşıtlar ve Bireyleşme**

Psikanalitik kuramın kurucusu Sigmund Freud (1856-1939) hastalarının iç dünyalarını inceleyerek unutulmuş ya da bastırılmış anıları serbest çağrışım, rüya analizi gibi yollarla dışavurmalarına yol açabilen ve bu sayede daha sağlıklı bir uyum düzeyine ulaşmalarına olanak sağlayan "psikanaliz" yöntemini geliştirmiştir (Geçtan, 1995, s. 19). Buna göre insan zihni temel olarak birbirine karşıt ve tamamlayıcı iki bölümden oluşmaktadır: Bilinçli (farkında olunan) kısım ve bilinçdışı (farkında olunmayan) istekleri, arzuları, duyguları ve bastırılan yaşantıları kapsayan kısım. Freud'un takipçisi Jung da Psikanalitik kuramın bu görüşüne katılarak bu zihin yapısının tamamına "psişe" adını verir. Ancak kişisel bilinçdışının yanı sıra "kolektif bilinçdışı" kavramını öne sürerek, psişeyi oluşturan önemli bir kısım olarak ele almıştır. Jung psişeyi oluşturan temel katmanları üç bölümde (Ukray, 2016, s. 17) incelemektedir (Bknz., Şekil 1): Bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı. Kuramında, bu ruhsal yapının sabit ve değişmez değil, aksine sürekli değişim ve dönüşüm içinde olan dinamik bir yapıda olduğunu ifade etmektedir (Jung, 2006). Kişiliğin bu dinamiğini fizik biliminden esinlendiği üç temel ilke çerçevesinde incelemektedir: *karşıtlık*, *eşdeğerlik* ve *entropi* ilkesi.



Şekil 1. Analitik Kuramda kendiliğin üç bölümde incelenmesi. En dış katmanda bilinç yer alır. İç katmanda ise kişinin çocukluk yaşantılarında toplum tarafından hoş karşılanmadığı için bastırılan kişisel bilinçdışı ile evrensel arketipleri barındıran kolektif bilinçdışı yer almaktadır.[3]

Karşıtlık ilkesi başlığı altında Jung, kişiliğin çocukluk yıllarında bilinçdışında uyku halinde olan ve ergenlik yıllarında ortaya çıkan karşıt yönlerinin fark edilişini örnek göstermektedir (Jung, 2006, s. 141). Birey, ancak kişiliğindeki bu karşıt duygu ve düşüncelerin farkında olarak ve onları kabul ederek sağlıklı bir denge oluşturabilir. Jung bilinç ve bilinçdışı arasında bu çelişen ögelerin oluşturduğu enerjiyi "psişenin enerjisi" olarak tanımlar. Bu psişik enerji aşağıda detaylandırılacak olan *persona-gölge* ikiliği altında ele alınabilir. Persona dış dünyada takınılan görünüş, hal ve tavırları ifade eder ve kişinin topluma uyumlu

[3] Jung'un kendisi kişisel ve kolektif bilinçdışını en iç katmanda bir arada incelemesine rağmen, kişisel ve kolektif bilinçdışını ayırmak ve arketipleri de şekle dâhil etmek için böyle bir ayrım tercih edilmiştir. Daha fazla bilgi için bknz., "Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji* (E. Gürol, Çev., 2. basım). Payel Yayınevi., s. 73."

bir birey olmasına hizmet eder. Gölge ise toplumda kabul görmeyen duygu ve düşüncelere işaret eder (Jung, 2006, s. 170). Jung'a göre, ruhun yapısındaki bu dinamizmi sağlayan şey karşıtlıktır. Karşıtlar arasında oluşan gerilim, psişenin enerjisini; dolayısıyla da yaşam enerjisini artıran şeydir. Bu karşıt yönlerin farkında olunması ve karşıtların birbirine yaklaştırılması Jung'un *bireyleşme* adını verdiği sürecin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Jung'a göre, psişenin enerjisi hiçbir zaman azalmaz ya da kaybolmaz, fakat bir başka enerjiye dönüşür. Bu durumu da eşdeğerlik ilkesi ile açıklamaktadır. Gezip görmeye duyulan hevesin azalmasıyla evde durup kitap okumaya dair hevesin artması eşdeğerlik ilkesinin çalışma mekanizması için bir örnek olarak gösterilebilir. Dahası, bastırılmış gölge yönlerin oluşturduğu enerji, personanın bir bölümüne dönüşür ya da kişiliğin bir yönü olarak bilinçli biçimde kullanılmayan enerji bilinçdışının bir ögesine aktarılabilir (Geçtan, 1995, s. 188-189). Jung psişenin enerji dinamizmini, *güneş* ve *gölge* sembolleri üzerinden de ele alır:

> Belirli bir enerji yüküne sahip olmadıkça hiçbir psişik içerik bilinçli hale gelemez. Enerji yükü düşükse, içerik eşiğin altına düşer ve bilinçsiz hale gelir. Enerji yükü bilinçli hale gelebilecek olanları olmayanlardan ayırdığı için, bilincin olası içerikleri ayıklanmış olur. Bu ayrım bir yanda sembolü Güneş olan bilinci, diğer yanda *umbra solis*'e tekabül eden gölgeyi doğurur (Jung, 2014b, s. 128).

Burada Jung, bilincinde olduğumuz şeyleri *güneş*, bilinçdışında kalan ögeleri ise *gölge* ile sembolleştirerek ifade eder. Güneş ile gölge, aydınlık ile karanlık, ya da bilinç ve bilinçdışında kalan şeyler arasındaki ilişki psişenin barındırdığı enerjinin dağılımı ile ilgilidir. Herhangi bir psişik içeriğin bilinçli hale gelebilmesi için belli bir enerji yüküne sahip olması gerektiğini vurgular; zayıf enerji yükü ise o içeriği bilinçdışında bırakır. Bu enerji dağılımı sabit değil, aksine değişken ve dinamiktir. Mesele bu dinamizmi bir dengeye sokabilmektir ve Jung bunu entropi ilkesi ile ele alır. Diğer bir deyişle Jung, entropi ilkesi ile psişenin nasıl daha dengeli bir yapıda olabileceğini açıklar. Ona göre, psişenin bölümleri kendi arasında birbirine adapte olmaya çalışarak ve dönüşerek bir denge oluşturmaya çalışır. Bu bağlamda "[p]sike bir bütün olmaktan çok uzaktır, tam tersine, birbiriyle çelişen itki, ketlenme ve duygulanımların kaynadığı bir kazandır" (Jung, 2005, s. 40).

Analitik kuramda kendiliğin (*self*) bütününü içeren "psişe", en temelde *ego* (bilinçli, farkında olunan ben) ile bilinçdışının birbirini tamamlayan ikiliğinden oluşmaktadır (Jung, 2016, s. 47-48). *Ego* bilincin öznesi iken, *kendilik* hem bilinci hem de bilinçdışını kapsayan bütün psişenin öznesidir. Jung kendiliği persona ve gölge arketipleri ile açıklar. Persona kişinin toplumsal düzen içerisinde takındığı rol ve görünen yüz iken, gölge arketipi kişinin görünmeyen, karanlıkta kalan yüzüdür. Bu resimde, bilinçli egonun dış dünyaya yansıyan bir parçası olan persona ile bastırılmış bilinçdışı korku, arzu ve isteklerin bir yansıması olan gölge kaçınılmaz bir çatışma içerisindedir. İnsan toplumda var olabilmek için hayvansı eğilimleri olan gölge arketipinin içerdiği yönlerini evcilleştirir ve gölgenin eylemlerini bastırarak, ona karşı gelebilecek güçte bir persona geliştirir (Geçtan, 1995, s. 180). Buna karşın, gölgenin bastırılması ve reddedilmesi kişinin yaratıcılıktan uzaklaşması ve içgörüsüne körleşmesine yol açar; dolayısıyla kişiliği sönükleşir. Persona ve gölgenin çatışması, psişenin kendisini bir denge durumuna getirmeye çalışmasından kaynaklanmaktadır. Kişi, kendilik farkındalığına ulaşmaya çalışırken bu çatışmadan beslenir (Pannone, 2007). Bu ikilikten doğan çatışmanın çözümlenememesi durumunda ise kişide, nevroz (histeri, depresyon, obsesyonlar, kaygı bozuklukları gibi) ve psikoz (şizofreni gibi) adı verilen psikiyatrik semptomlar ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, Jung açısından bireyleşme, bir bireyin en içteki, gölge yanlarını da içeren eşsiz benzersizliğini kucaklaması ve tek, homojen bir varlık olması anlamına gelir (Pannone, 2007). Jung, insanın birey olabilmek için uzun ve karmaşık bir yoldan geçerek yaşamını ayrımlaşmamış bir bütün olarak incelemesi gerektiğini düşünmektedir (Geçtan, 1995, s. 182).

Hümanistik psikoloji alanından pek çok kuramcı Jung'un kendilik farkındalığı kavramına benzer düşünceler ortaya koymuştur. Örneğin, Carl Rogers'a (1963) göre her insan, potansiyeline ulaşmayı arzulayan, yaratıcı, tam işlevli bir varlık olmaya çalışır. Bu çaba devam eden, motive edici ve doğuştan gelen bir çabadır ve bu süreç *gerçekleştirme eğilimi* olarak adlandırılır. Abraham Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinde de kişinin tam potansiyelini takip etme süreci olan *kendini gerçekleştirme* (self actualization) eylemi en üst noktada yer almaktadır (Maslow, 2012). Benzer şekilde Erich Fromm (1990, s. 101-102) kişinin ancak kendi çabasıyla sahici bir büyüme sürecinde olabileceğine vurgu yapmaktadır:

> Gene de insan yitirilen cennetin geri gelmeyeceğini, belirsizlikler ve tehlikeler içinde yaşamak zorunda olduğunu, kendi çabalarının dışında güvenecek hiçbir şeyi bulunmadığını, kendisine yalnızca geliştirdiği güçlerin direnç ve korkusuzluk kazandırabileceğini az çok bilmektedir. Bu yüzden insan doğduğu andan başlayarak iki eğilim arasında gidip gelir: Bu eğilimlerden biri aydınlığa çıkmak, öteki anne rahmine dönmektir; biri serüvene yönelmek, öteki kesinlik peşinde koşmaktır; biri bağımsızlık için tehlikeyi göze almak, öbürü korunma ve bağımlılık aramaktadır.

Fromm burada, kişinin gelişim ve kendini geliştirme sürecindeki birtakım çıkmazlara işaret eder. Yaşam-ölüm, aydınlık-karanlık, belirsizlik-kesinlik gibi karşıtlar üzerinden insanın kendini gerçekleştirme sürecini tasvir eder. Ona göre insanın varoluşundaki en temel ikilem doğanın bir parçası olarak bir hayvan olmakla kendi doğasını aşan bir insan olmaktır (Fromm, 1966, s. 113). İnsanoğlu sürekli olarak bu çelişkiyi ortadan kaldırmak için çözümler üretmektedir. Jung'a göre bilinçdışı olanı bilince getirene dek, bilinçdışında yer alan duygu ve düşünceler kişinin hayatını yönlendirecektir. Bilinçdışının bilince getirilmesi de aydınlık ve karanlık, iyi ve kötü gibi karşıtlıkların farkındalığı ile mümkündür: "Karşıtların gerilimi olmadan enerji olmadığı gibi, farklılıkların algısı olmadan da bilinç olamaz." (Jung, 2014b, s. 418). Yani insan psişesi gerek yaşadığı çağın toplumsal iyi ve kötü arketiplerine, gerekse kolektif olarak atalarından getirdiği iyi ve kötü arketiplerine göre kendinin bir yanını ötekileştirmiştir. Kendindeki *öteki*ni, yani karanlıktaki düşmanını ya da gölgesini özümsemiş olan bir birey ise kaçınılmaz bir değişime ve dönüşüme uğrayacaktır.

Kişinin bir karşıtlık ilişkisi içinde kendini keşfetmesi, Joseph Campbell'in (2013) "Kahramanın Yolculuğu" adlı eserinde de detaylıca incelenmiştir. Campbell mitolojik anlatılarda, genellikle kahraman kişinin çok kötü bir hata yaparak yolculuğuna başladığına ve sonunda bu hatasıyla yüzleşerek cesarete kavuştuğuna dikkati çeker. Buna "ilk eşiğin aşılması" adını verir. Bu eşiğin ardında bir çocuğun aile gözetimi dışında kalması durumundaki gibi karanlık ve bilinmeyen bir tehlike vardır. Bu bilinmeyen alanlar halk masalları ve mitlerde çöl, mağara, balta girmemiş orman, derin deniz gibi sembollerle bilinçdışı içeriği ifade etmektedir. Bu sembollerle edebiyat eserlerinde de karşılaşırız. Örneğin, Berna Moran (2002, s. 224) edebiyat eserlerinde karşımıza çıkan Jungçu arketiplerle ilgili şöyle der:

> [E]debiyatta karşımıza çıkan bu arketipler, insanların ortak bilinçdışında yatan ve bize çok derinden seslenen psişik davranış formlarıdır. Jung'un "vizyoner" dediği bu tür eserler karşısında "şaşırırız… Nasıl davranacağımızı bilemeyiz, uyarılmış oluruz hatta çekiniriz -anımsadığımız, günlük insan yaşamı değil, düşlerimiz, korkularımız, zihnimizin ara sıra kuşkuyla sezdiğimiz karanlık köşeleridir." Edebiyatta yer alan arketipleri ölü alegoriler sanmamalıdır, bunlar insan yaşantısının çok eski temel formlarıdır ve bunun içindir ki bizde derin tepkiler uyandırırlar.

Bu alıntıda bahsi geçen arketipler, Jung'un gölge diye adlandırdığı; kişinin dışarıya kapalı ve hatta kendisinin bile farkında olmadığı yönleriyle kişiyi yüzleştirecek türden arketiplerdir. Edebi eserlerin, mitolojinin, astrolojinin ve rüyaların kişiye sağladığı yarar bu noktadan geçer. Bu arketiplerin incelenmesi kişinin kendini

topluma gösterdiği yüzünün yanında gizli kalmış taraflarını ve personasıyla karşıtlık barından yönlerini fark etmesini sağlar. Kişinin bilinçdışına bastırdığı gölge tarafına bakmak korkutucudur; yolculuk tehlikelerle dolu ve karanlıktır. Ancak kişi bu yolculuğu göze almazsa, kendisi için önceden belirlenmiş toplumsal rolleri oynar ve sonuçta hissizleşip uyuşuklaşabilir (Pearson, 2016). Bir başka deyişle gölgeye bakmaya cesaret edene dek kişi kendisinin gerçekte kim olduğunu anlamaya yetkin değildir ve bu dünyada ne aradığına ilişkin karanlıkta kalmaya mahkûmdur. Kendilik için kişinin karanlık ve aydınlık taraflarını bir uzlaşıma sokması gerekir. Yani, kişi ya gölgesiyle tanışarak kendi yaşamının kahramanı olur ya da kendine toplum tarafından biçilen rolleri sergileyen bir kurban konumuna düşer. İşte bu şekilde personayı başkalarına açık olan aydınlık ve ışık temsil ederken, gölge bilinçdışındaki yüzleşilmesi gereken karanlık tarafa işaret eder.

Jung, kişinin aydınlık ve karanlık taraflarını dengelemesi gerektiğini bir vak'ası üzerinden örnekler. Hastasıyla yürüttüğü bir oturumda hastasının ona şu sözleri söylediğini aktarır: "Bazan bana tehlikeli, meşum biri gibi görünüyorsunuz, kötü bir büyücü ya da bir şeytan gibi. Bilmiyorum bu fikirler nerden geliyor — aslında hiç de böyle değilsiniz oysa." (Jung, 2006, s. 166). Jung'a göre sözü edilen hastası psikanalizde "transfer" adı verilen süreci yaşamaktadır; yani bir arkadaşına dair duygu ve düşüncelerini hekime (yani Jung'un kendisine) aktarmıştır. Burada hastanın arkadaşına dair olan duygu ve düşünceleri onun gölge yanıdır. O, bilinçdışında kalmış bu hisleri Jung'a karşı beslediğini zannederek bir yanılgı içindedir; bu onun karanlık tarafıdır. Jung bu durumu, hastanın kendi içindeki karanlığı görmediği sürece çözümlenemeyen bir çatışma olarak kalacağı yönünde yorumlar ve bu durumun hastasının yaşamını çıkmaza sokacağını iddia eder.

İnsanın kolektif bilinçdışına yolculuk yapılırsa, "karanlık" sembolü kötü, çirkin olan *şeytan* arketipi ile temsil edilirken, "aydınlık" sembolü *tanrı* arketipi ya da iyi, güzel gibi kavramlarla temsil edilir. Kötü olan şey çirkindir, pistir ve uzaklaşılması gerekir. Bu nedenle insan zihni kişisel ya da kolektif geçmişinden getirdiği "kötü" arketipinin içini dolduran istek, arzu, duygu ve düşünceleri bilinçdışına bastırarak psişeyi dengede tutmaya çalışır.[4] Fakat insan zihnindeki iyi ve kötü arketipleri, psişenin dengeye ulaşmasında ortaya çıkan engellere dönüşebilmektedir. Halbuki, kişi ancak yaşadığı olaylardaki kötülükleri kendilik gelişiminde bir basamak olarak görürse aydınlığa çıkabilir. Çünkü kişisel ya da kolektif geçmişte "kötü" olarak sembolize edilen ve bilinçdışına bastırılan bu istek ve arzular eşdeğerlik ilkesi gereği başka bir enerjiye dönüşerek kaçınılmaz olarak dışavurulacaktır. Dolayısıyla bu kötü arketipinin birçok biçimini kişi, tıpkı yukarıda bahsi geçen, Jung'un hastasından verdiği örnekte olduğu gibi, başkalarına yansıtarak kendi yaşamını daha da zorlaştıracaktır.

Karşıtlıklar ve Birlik

Jung karşıtların birliğini açıklamak için Herakleitos'un zıddına dönüşmek anlamına gelen *enantiodromia* kavramını kullanır. Bu düşünceye göre var olan her şey zıddına dönüşecektir (Jacobi, 2013, s. 54). Herakleitos'un bir fragmanı, *enantiodromia* kavramını açıklamak için iyi bir örnek sayılabilir. O fragmanda (Fragman XCIII) Herakleitos der ki: "Aynıdır...: Yaşamak ve ölmek, uyanmak ve uyumak, genç ve yaşlı. Çünkü bunlar birbirine dönüşenlerdir ve bu dönüşenler tekrar birbirine dönüşür." (Kahn, 2001, s. 71). Jung da bunu referans alarak, ölümün yaşama, yaşamın ölüme, gençliğin yaşlılığa, uyumanın uyanmaya, oluşun bozuluşa, yıkımın inşaya dönüşmesine dikkat çeker. Kişilik de entropi kavramına uygun şekilde bir dinamizm ile psişenin tüm karşıt enerjileri bir dengeye ulaştırma çabası ile gelişmektedir (Jung, 2021, s. 453). Dolayısıyla birey, ancak kişiliğinin karşıt yönlerinin ve bu dönüşüm dinamiğinin farkında olup bunları kabul ederek

[4] Freud da toplumun ahlak-dışı ve dolayısıyla kötü bulduğu davranışların bastırılması yoluyla insanların "iyilik" kavramına uygun şekilde davranabileceğini ileri sürmüştür. Detaylı bilgi için bknz., "Fromm, E. (1992). *Rüyalar Masallar Mitoslar* (A. Arıtan ve K. Ökten, Çev., 2. basım). Arıtan Yayınevi., s. 77."

bir tür aşkınlığa (*transcendence*) ulaşabilir (Jung, 2006, s. 141).

Jung karşıtların birliği düşüncesini astroloji ve simya ile temellendirmektedir (Kavut, 2020). Ona göre simya en temelde madde ve ruh karşıtlığının birleşimi ve ruhsal dönüşümü ifade ederken aynı zamanda insanın iç dünyası ile dış dünyasının birbirinden ayrı olmadığına da işaret eder (Case ve Phillipson, 2004, s.482). Modern insanın kendini gerçekleştirme konusundaki yetersizliğini simyanın çökmesiyle açıklarken Jung, kişinin kendini gerçekleştirme ve kendini bulma konusunda karşıtlıklardan beslenmesi gerektiğini ve ancak bu karşıtlardan kendine has simgesel bir birlik oluşturursa bireyleşme serüveninin anlam kazanacağını ifade etmiştir (Jung, 2005, s. 45):

> Simyanın çökmesiyle ruh ve maddenin simgesel birliği ortadan kalktı, şimdi modern insan ruhsuzlaşmış, bir dünyada köklerinden kopmuş bir yabancı. Simyada zıtların birliğinin simgesi ağaçtır; bu nedenle, kendini dünyasında yabancı hisseden ve varlığını ne artık var olmayan geçmişle ne de henüz olmamış, gelecekle temellendirebilen günümüz insanının, bu dünyada kök salan ve göğün kutbuna uzanan, aynı zamanda da insanın kendisi olan dünya ağacı simgesine yeniden sarılmasına şaşmamak gerek. Simgeler tarihinde bu ağaç, ebediyen olana ve değişmeyene doğru büyüme ve yaşam yolu olarak tasvir edilir, zıtların birliğinden doğmuştur ve bu birleşmenin gerçekleşmesinin nedeni onun ebedi varlığıdır. Öyle görünüyor ki, kendi varoluşunu boşu boşuna arayan ve bundan bir felsefe çıkaran insan, artık bir yabancı olmayacağı dünyaya giden yolu ancak simgesel gerçekliği yaşayarak yeniden bulabilir.

Arketipleri incelemek ve kolektif bilinçdışına dağılmış sembollerden kişisel bilinçdışına uzanan semboller ağı içinde kendimize has simgesel birliği yakalamak işte bu yüzden önemlidir. Bireyleşme ve kendini gerçekleştirme ancak karşıtlıklar dünyasında kendimize has ağacı bulmaktan geçer. Bu serüvende bize liderlik edebilecek kaynaklar mitolojide, astrolojide, edebiyat eserlerinde karşımıza çıkan arketipsel anlatılar ve semboller olabilir. Bu bağlamda Jung, Batı antikçağında ve de doğu kültürlerinde karşıtlıkların aynı figürde bir arada buluşmuş olmasına dikkat çeker ve bu paradoksun bilinci rahatsız etmediğini vurgular (Jung, 2009, s. 290). Astrolojik yorumların da karşıtlıklar üzerinden okunduğunda zihni rahatsız etmeyen bir yanı vardır. Çok eski zamanlardan beri astroloji bu ruhsal dönüşümü açıklamak ve anlamak için kullanılmıştır. Örneğin, 1932 yılında Zürih'teki seminerinde, Jung, astrolojinin bilince yabancı olabildiğini, ancak bilinçdışı tarafından yakinen tanındığını iddia etmiştir (Greene, 2018, s. 20). Dahası, Zodyak'taki burçların[5] ifade ettiği mitleri bilinçdışı bilginin yansıması olarak ele almış ve terapi ortamında astroloji ve mitolojiden yararlanmıştır (Jung, 2018, s. 26).

Astrolojideki Mitik Ögeler ve Karşıtların Birliği

Mitoloji ve astrolojinin Jung'un kuramındaki yeri, her ikisinde de kolektif bilinçdışına ait arketipsel anlatılar olmasından ileri gelir. Jung'un deyimiyle *astro-mitoloji* temel arketipsel prensipleri kendi dili olarak kullanır ve hem bireylerin doğuştan getirdiği eğilimleri hem de yaşamlarındaki krizlerin göstergelerini içerir. Bu sebeple de kişinin astrolojik doğum haritasının[6] ruhsal dönüşüm sürecini anlamada bir yol olabileceği ifade edilmektedir (Arroyo, 195, s. 51). Jung'a göre astroloji, kolektif bilinçdışını ve onun ifadesi olan arketipleri incelemenin mümkün kılındığı bir yol olarak mitolojiyle bağlantılıdır (Greene, 2018, s. 30). Jung'un bu görüşüyle paralel olarak astrologlar da gezegenler ve burçlar ile insan psikolojisi arasında birtakım bağlantılar kurmuşlardır. Örneğin, kimilerine göre Uranüs ve Pluto gibi Dünya'ya daha uzak olan ve Güneş etrafındaki dönüşlerini diğer

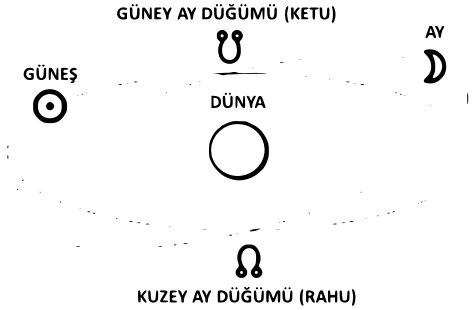
[5] Her biri 30° gök boylamını işgal eder ve kabaca 12 takımyıldız ile ifade edilir.

[6] Kişinin doğum anında, Dünya'da bulunduğu yerden gökyüzüne bakıldığında, gökyüzündeki gezegenlerin ve burçların konumunu gösteren geometrik çizim. Jung'un doğum haritası ile görüşleri için, bknz., "Jung, C. G. (2018). *Jung on Astrology* (S. Rossi & K. Le Grice (eds.)). Routledge., s. 18."

gezegenlere göre daha yavaş tamamlayan Satürn-ötesi gezegenler kolektif bilinçdışını ifade etmektedir (Arroyo, 1975, s. 104). Benzer şekilde, yaygın olarak kabul edilen görüşe göre, kişinin doğum haritasında "Ay" anne arketipini yani içsel desteği ifade ederken, "Satürn" ya da "Mars" baba arketipini ve dışsal desteği temsil eder. Astrolojik yorumlarda Satürn gezegeni çocuklarını yiyen zalim Kronos'la (Hesiodos, 2021, s. 20) özdeşleştirilir ve "baba" figürü Satürn üzerinden ele alınır.

Jung'un arketip teorisinde öne çıkan karşıtlık-birlik fikrinin izlerini astrolojide takip etmek mümkündür. Astroloji ve arketipler ilişkisi bağlamında karşıtların birliği; batı astrolojisinde Kuzey ve Güney Ay Düğümleri (Banzhaf ve Haebler, 1996) ve Vedik astrolojide ise Sanskritçe terimlerle Rahu ve Ketu (Hartner, 1938) karşıtlığı üzerinden ele alınabilir. Jung'un yazılarında bilgimiz dâhilinde Rahu ve Ketu'dan söz edildiğine rastlanmamış olmasına rağmen, kişinin "gölgesiyle yüzleşmesi" yoluyla karşıtlardan birliğe ulaşması fikri; Rahu ve Ketu hikâyesi ile örtüşmektedir.

Batı astrolojisinde, Güneş ve Ay tutulmaları sırasında Ay'ın Dünya çevresindeki yörüngesi ile Dünya'nın Güneş çevresindeki yörüngesinin iki noktada kesişmesi Kuzey ve Güney Ay Düğümleri olarak adlandırılır (Bknz., Şekil 2). Hindu mitlerinde ise bu noktalar Rahu ve Ketu adıyla gölge gezegenler olarak düşünülmüştür (Dalal, 2010) ve Güneş ve Ay tutulmalarına getirilen mitik açıklamada önemli rol oynarlar. Güney Ay Düğümü "Ketu"ya, Kuzey Ay Düğümü ise "Rahu"ya karşılık gelir. Rahu ve Ketu üzerinden anlatılan bu mitolojik hikâyenin detayları aşağıda aktarılmıştır.



Şekil 2. Ay'ın Dünya çevresindeki yörüngesi ile Dünya'nın Güneş çevresindeki yörüngesinin kesiştiği matematiksel olarak hesaplanan Kuzey ay düğümü ve Güney ay düğümü adı verilen noktaların şematik bir çizimi.

Yalnızca tanrılar için bir ölümsüzlük iksiri olan Amrita, Güneş ve Ay arasındaki iblislerden biri tarafından yudumlanmıştır (Dalal, 2010). Bunun üzerine Evrenin koruyucusu Lord Vishnu ceza olarak bu yasağı çiğneyen o iblisin başını keser. Rahu (Kuzey Ay Düğümü) İran ve Arap mitlerinde de yılan ya da ejderha olarak tasvir edilen (Hartner, 1938) bu iblisin kesilmiş başı iken; Ketu (Güney Ay Düğümü) ise ejderhanın başı olmayan kuyruğudur. Bu mitik hikâyeye göre, Lord Vishnu, artık ölümsüz olan Rahu ve Ketu'yu gökyüzünde iki karşıt noktaya yerleştirmiştir (aralarında daima 180 derecelik açı vardır). Yılda iki kez Rahu ve Ketu karışıklık çıkarmak ve intikam almak için güçlerini birleştirerek Güneş'i ve Ay'ı yutarlar. Bu da Hindu mitolojisinde Güneş ve Ay tutulmalarına getirilen açıklamadır.

Batı astrolojisindeki Kuzey-Güney Ay Düğümleri ile Hindu mitolojisindeki Rahu-Ketu anlatısının işaret ettiği anlamlar Jung'un arketip teorisini destekleyecek ögeler barındırırlar. Astrolojik yorumlara göre, Güney Ay Düğümü'nün bulunduğu burç ve konumu ejderhanın kuyruğu arketipi ile arkada kalanı sembolize eder (Frawley ve Trivedi, 2003). Bu nedenle kişinin korku ve saplantıyla bağlandığı, geride bırakılması güç, doğuştan getirdiği alışkanlıkları

ifade eder. Kuzey Ay Düğümü ise ejderhanın başı sembolü ile kişinin kazanması gereken yeni bilgi, beceri ve alışkanlıkları gösterir (Banzhaf ve Haebler, 1996). Bu açıdan Güney Ay Düğümü ya da Ketu, kişinin korkularını ve aşması gereken yönlerini temsil etmesi bakımından kişisel ve kolektif bilinçdışında yer alan birtakım gölge yanlar olarak düşünülebilir. Hindu mitolojisindeki bu Rahu-Ketu miti Jung'un gölge-persona arketipleri üzerinden ele aldığı karanlık-aydınlık ikiliğini temsil etmekte ve bir bakıma karşıtlardan beslenen dinamik bir birlik yapısı sunmaktadır.

Astrolojik yorumlarda Kuzey ve Güney Ay Düğümleri'nin yer aldığı burçların özelliklerinin dengelenmesi düşüncesi, psişenin bilinçli ve bilinçdışı alanlarının dengelenmesi düşüncesine paraleldir ve birliğin ancak karşıtlardan çıkacağı fikrinin astrolojideki karşılığı da burada yatar. Bu dengenin kurulması için de kişinin kendini tanıması, motivasyonlarını ve içgüdüsel tepkilerini anlaması gerekir. Bu çabayı, astrolojide gökyüzüne bakıldığında Kuzey-Güney Ay Düğümleri'nin hesaplandığı noktalarla aynı konumda bulunan burçların temsil ettiği arketipler arasındaki çatışmada gözetilen denge arayışında görebiliriz. Bu astrolojik yorumlara göre, kişinin kendini tanıyabilmesi için bu karşıt burçların sembolize ettiği persona ve gölge arketiplerini incelemesi gerekir. Yani Jung'un kuramındaki persona-gölge arketipleri arasındaki karşıtlık, astrolojide iki karşıt burcun özellikleri arasındaki dönüşüm ve farkındalık sürecine işaret edebilir.

Babil kaynaklarından günümüze gökyüzündeki 12 burcun her biri orijinal olarak 7 gezegenle (Ay, Merkür, Venüs, Güneş, Mars, Jüpiter, Satürn) ilişkilendirilmiş (Hartner, 1938); ve her bir burca [arketipsel] benzeşme ilkesine göre yönetici gezegen atanmıştır. Örneğin, Yunan mitolojisinde Zeus, Roma mitolojisinde Jüpiter gezegeni Yay burcunun yöneticisi iken, Yunan mitolojisinde Hermes, Roma mitolojisinde Merkür gezegeni İkizler burcunun yöneticisi olarak düşünülmüştür (İlhan, 2022, s. 101). Bu iki burç Zodyak'ta birbirinin tam karşısında (ekinoksal noktalar) yer almaktadır ve bazı özellikler açısından birbirlerini tamamladıkları söylenebilir. Bu özellikler Hermes ve Zeus'un sahip olduğu bilgi türü açısından ele alınabilir. Yunan mitolojisinde Hermes yani Merkür gezegeni hem yeryüzünde hem gökyüzünde dolaşabilmektedir ve tanrıların habercisi ve elçisi görevindedir. Hem gökyüzü hem yeryüzünde dolaşabilir olması onun, tanrılardan aldığı bilgileri halka ulaştırmasını sağlar.[7] Bunun bir sonucu olarak halkın sahip olduğu bilgilere de sahiptir. Bu açıdan, tanrıların yüce bilgisinin yanında zayıf görünen, halkın sahip olduğu görece yüzeysel bilgiler Hermes (Merkür gezegeni) ile özdeşleştirilir. Buna karşılık, Zeus yani Jüpiter gezegeni ise bir Olimpos tanrısıdır ve tüm ölümlülerin ve ölümsüzlerin tanrısı olarak (Hesiodos, 2021, s. 22) derin, göksel bilgiye sahiptir. Bu açıdan Zeus yüksek eğitimi, ilahi veya felsefi bilgiyi sembolize eder, fakat aynı zamanda da halkın bilgisinden yoksundur. Yunan mitolojisindeki işte bu karşıtlığı İkizler ve Yay burçlarının arketiplerinde görmek de mümkündür.

Yukarıda sözü edilen arketipsel benzeşme ilkesine göre, İkizler burcunun personası Hermes mitinin halk bilgisiyle özdeşleştirilmesinden ötürü; meraklı, konuşkan ve araştırmacı kişilik özelliklerini temsil eder. Öte yandan Yay burcu ise, Zeus mitiyle özdeşleştirilerek göksel, ilahi ve felsefi bilgiyi temsil ettiği için personası yüce rahip, gezgin, filozof gibi arketiplerdir. Bu bağlamda, İkizler-Yay arasındaki karşıtlık, tıpkı Rahu-Ketu mitindeki ejderhanın başı ve kuyruğu gibi birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak anlaşılabilir. Böylece her iki burca yüklenen arketipsel özelliklerin güçlü ve zayıf olduğu konuları birbirleri arasındaki çatışmadan yararlanarak ve birbirlerinin özelliklerine yaklaşarak aşılması beklenmektedir (İlhan, 2022, s. 56). Buna göre, örneğin, kişi İkizler burcunun yüzeysel ve çeşitli konulardaki bilgisini Yay burcunun derin ve odaklı bilgisiyle tamamlamalıdır. Benzer şekilde kişinin Yay burcunun derin yüksek bilgisi nedeniyle prensiplerine fanatikçe sarılmak gibi gölgede kalan yanlarını

[7] Tanrılar hem yeryüzünde hem de gökyüzünde, insanlar ise sadece yeryüzünde tasvir edilir. Özellikle Hermes ve Zeus için bknz. "Grimal, P. (1997). *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma* (S. Tamgüç, Çev., 1. basım). Sosyal Yayınlar."

tamamlamak için İkizler burcunun çok yönlü bilgiye dair merakını öğrenmesi ve bunu kullanması gerekir. Bu yorumlamanın bir benzerini yine Hindu mitolojisindeki Rahu-Ketu anlatısında da görebiliriz. Ay tutulmaları Dünya'dan bakıldığında İkizler ve Yay takımyıldızları ile birlikte göründüğünde (yaklaşık 18 aylık bir dönem), Hindu mitolojisine göre Rahu İkizler burcunda ve Ketu Yay burcundadır. Yani, karanlıkta kalmış yönlerin aydınlığa kavuşması ve bu çatışmanın çözülmesi Hindu mitolojisinde yine İkizler-Yay karşıtlığı üzerinden ele alınabilir. Astrolojiye göre ise bu zaman diliminde yukarıda sözü edilen gölge yanların ortaya çıkması ve çözümlenmesi beklenir.

Her ne kadar astroloji Jung'un simya kadar derinden ele aldığı bir konu olmasa da bireyleşme düşüncesini geliştirirken astro-mitik sembollerin analojik zenginliğinden yararlandığı görülmektedir. Buna karşın, Jung her bir Zodyak sembolünü ve her bir gezegeni bütüncül bir biçimde incelememiş; yalnızca bazı gezegenlerin arketipsel karşıtlıklarına değinmiştir. Örneğin, Güneş ve Ay karşıtlığını yaşam ve ölüm döngüsü (Jung, 2018, s. 50); Venüs ve Mars karşıtlığını feminen ve maskülen özelliklerin transferansı (Jung, 2018, ss. 54-58) bağlamında ele almıştır. Bu iki örnek bile Jung'un astro-mitik sembolleri insanın gelişim sürecinin bir parçası olarak incelemeye yatırdığını gösterir niteliktedir. Ne de olsa hem astroloji hem de mitolojide gördüğümüz karşıtlıklar bir araya geldiğinde mükemmel bir bütüne işaret etmektedir ve kişi ancak bu karşıtların kendi hayatındaki izlerini sürerek kendi bireyleşme serüveninde bir bütünlüğe ulaşabilir.

Sonuç

Bu çalışmada ilk olarak Jung'un Analitik kuramının detayları anlatılmıştır. Bu kuramın temelinde yatan arketip kavramı karşıtlık, psişe, persona-gölge ikiliği, kolektif bilinçdışı gibi kavramlarla detaylandırılmış ve bunların Jungçu anlayıştaki önemi anlatılmıştır. Bu açıklamaların ve karşıtlıkların Jung'un arketip teorisindeki önemine dair çözümlemelerin yardımıyla astrolojideki mitik karşıtlıklar incelenmiş ve bu karşıtlıklar kolektif bilinçdışının bir yansıması olarak ele alınmıştır. Görünen o ki, Jung'un da kabul ettiği gibi astrolojik yorumlamalarda arketipsel düşünme biçimi hâkimdir ve Jung'un da teorisinde öne sürdüğü üzere bu arketipsel yapılar kendi içinde karşıtlıklar barındırır. Bu tartışmanın odak noktasında persona-gölge ikiliğini tutarak, kişinin *kendini gerçekleştirme* serüveninde bu ikiliği aşma çabasının önemini vurguladık. Bunu desteklemek için gerek batı astrolojisinden gerekse Hindu mitolojisinden örnekler vererek persona-gölge ikiliği arasındaki dinamizmden doğan bireyleşme serüvenine dikkat çektik. Karşıtlar ve karşıtlardan çıkan birlik anlayışı, Jungçu anlayış kapsamında, astrolojideki mitik açıklamalarla desteklenmektedir. Bunu göstermiş olmayı umut etmekle birlikte, Jung'un insanın kendini bir birlik olarak ele alabilmesinin koşulunun ancak karşıtlar üzerinden mümkün olduğunu iddia etmesindeki temel derdin de bir tür "*kendini gerçekleştirme*" uğraşı olduğunu da göstermiş olmayı umuyoruz. Gerek belli başlı mitik anlatılar gerekse karşıtlar üzerine kurulu astrolojik yorumlamalar ise bu görüşü destekler niteliktedir. Eliade'nin (2016, s. 122) şu söyledikleri bu çalışmanın göstermek istediği şeyi ve temel derdini oldukça sade ve öz bir şekilde özetlemektedir: "Sonuç olarak; kaybedilen birliği yeniden edinme arzusu, insanın karşıtları tek bir gerçekliğin tamamlayıcı yönleri olarak ele almasına sebep olmuştur. Bu bağlamdaki ilkel teolojik ve felsefi spekülasyonlar ise, karşıtları aşma ihtiyacından kaynaklanmıştır ve aslında bu ihtiyaç bir tür varoluşsal gerilimin bir sonucudur."

KAYNAKÇA

Arroyo, S. (1975). *Astrology, Psychology, and Four Elements: An Energy Approach to Astrology & Its Use in the Counseling Arts*. CRCS Publications.

Banzhaf, H. & Haebler, A. (1996). *Key Words for Astrology*. Weiser Books.

Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (S. Gürses, Çev.). İthaki Yayınları.

Case, P. & Phillipson, G. (2004). Astrology, alchemy and retro-organization theory: An astro-genealogical critique of the Myers-Briggs type indicator. *Organization*, *11*(4), 473–495. https://doi.org/10.1177/1350508404044059.

Dalal, R. (2010). *Hiduism An Alphabetical Guide*. Penguin Books.
Eliade, M. (2016). *Mephistopheles and the Androgyne Studies in Religious Myth and Symbol* (J. M. Cohen, Çev.). Harvill Press.
Frawley, D. ve Trivedi, P. (2003). *The Key of Life: Astrology of the Lunar Nodes*. Lotus Press.
Fromm, E. (1966). *Tanrılar Gibi Olacaksınız* (B. Leblecioğlu, Çev., 1. basım). Say Yayınları.
Fromm, E. (1990). *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı* (Y. Salman ve N. İçten, Çev., 5. basım). Payel Yayınevi.
Fromm, E. (1992). *Rüyalar Masallar Mitoslar* (A. Arıtan ve K. Ökten, Çev., 2. basım). Arıtan Yayınevi.
Geçtan, E. (1995). *Psikanaliz ve Sonrası* (6. basım). Remzi Kitabevi.
Greene, L. (2018). *Jung's Studies in Astrology Prophecy, Magic, and the Qualities of Time*. Routlegde Taylor & Francis Group.
Grimal, P. (1997). *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma* (S. Tamgüç, Çev., 1. basım). Sosyal Yayınlar.
Hartner, W. (1938). The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies. *Ars Islamica*, *5*(2), 112–154. http://www.jstor.org/stable/4520926
Hesiodos. (2021). *Theogonia İşler ve Günler* (A. Erhat ve S. Eyüboğlu, Çev., 9. basım). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
İlhan, B. (2022). *Astroloji Dersleri* (10. basım). Barış İlhan Yayınevi.
Jacobi, J. (2013). *The Psychology of C. G. Jung*. Routledge.
Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip* (S. M. Tura, Çev., 2. basım). Metis Yayınları.
Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji* (E. Gürol, Çev., 2. basım). Payel Yayınevi.
Jung, C. G. (2009). *İnsan ve Sembolleri* (A. N. Babaoğlu, Çev., 4. basım). Okyan Us.
Jung, C. G. (2014a). *The Archetypes and the Collective Unconscious* (2nd ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315725642.
Jung, C. G. (2014b). *The Collected Works of CG Jung: Mysterium Coniunctionis (Volume 14): An Inquiry into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy.* (S. H. Read, M. Fordham, G. Adler, & M. McGuinness (eds.); 2nd ed.). Princeton University Press.
Jung, C. G. (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü* (N. Nirven, Çev., 1. basım). Pinhan Yayıncılık.
Jung, C. G. (2018). *Jung on Astrology* (S. Rossi & K. Le Grice (eds.)). Routledge.
Jung, C. G. (2021). *Rüya Analizleri* (A. Beyaz, Çev., 2. basım). Pinhan Yayıncılık.
Jung, C. G. (2014a). The Archetypes and the Collective Unconscious (2nd ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315725642.
Kahn, C. H. (2001). *The Art and Thought of Heraclitus*. Cambridge University Press.
Kavut, S. (2020). Carl Gustav Jung: Kavramları, kuramları ve düşünce yapısı üzerine bir Iinceleme. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, *6*(2), 681–695. https://doi.org/10.46442/intjcss.620975
Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (7. basım). İletişim Yayınları.
Pannone, S. (2007). The hero's journey: The search for identity from a psychological, mythological, and astrological perspective. *Journal for the Study of Religion, Nature and Culture*, *1*(2), 220–236. https://doi.org/10.1558/jsrnc.v1i2.220
Pearson, C. S. (2016). *İçimizdeki Kahraman* (S. Ayanbaşı, Çev., 2. basım). Akaşa.
Rogers, C. R. (1963). Toward a Science of the Person. *Journal of Humanistic Psychology*, *3*(2), 72–92. https://doi.org/10.1177/002216786300300208.
Stevens, A. (2015). *Archetype Revisited An Updated Natural History of the Self*. https://doi.org/10.4324/9781315740515
Ukray, M. (2016). *Jung Psikolojisi*. Yason Yayınları.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %50
İkinci yazar: %50
Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %50
Second Author: %50
Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

SOFOKLES'İN *OİDİPUS KOLONOS'TA* ADLI TRAGEDYASI BAĞLAMINDA KONUKSEVERLİK VE YABANCI KAVRAMLARINA BİR BAKIŞ

A View of the Concepts of Hospitality and Foreigner in the Context of Sophocles' *Oedipus at Colonus* Tragedy

Fatma ERKEK[•]

ÖZET

Bu makalenin amacı, Sofokles'in Kral Oidipus'un Kolonos'a sığınma hikayesini konu edindiği *Oidipus Kolonos'ta* adlı tragedyasında konukseverlik ve yabancı meselelerinin nasıl ele alındığını Jacques Derrida'nın görüşleri ışığında açığa çıkarmak ve sorgulamaktır. Kral Oidipus ülkesinden sürgün edildikten sonra ona eşlik eden kızı Antigone ile Kolonos'a gider. Karşılaştıkları Kolonoslu yaşlılar ve kralları Theseus, Oidipus'u ülkelerine konuk etmek konusunda birbirlerinden farklı tutum sergilerler. Tragedyada Oidipus, kral Theseus tarafından ülkesine kabul edilir. Ancak Oidipus, burada hayata gözlerini yumar. Ölmeden önce Theseus'a kısa süre içinde öleceğini, kızları dahil kendisi dışında hiç kimsenin bilmeyeceği bir yere gömülmesini ve bu yer saklandığı müddetçe onun kentini gelecek tehlikelerden kurtaracağını söyler. Ancak Derrida, Oidipus'un sığındığı bu ülkede konuk edilmesine karşın mezarının yerinin belirsiz kalmasının onun mutlak olarak yabancı kalmasına yol açtığını ifade eder. Bu makalede *Oidipus Kolonos'ta* tragedyası bağlamında yabancılara karşı Atina demokrasisinin, özellikle de Theseus'un yönetimi altında nasıl olduğu irdelenecektir. Ayrıca Antik Yunan kültürü bağlamında bir Tanrı misafiri olarak düşünülen yabancıya karşı nasıl bir konukseverlik gösterildiği ele alınacak ve Derrida'nın görüşleri bağlamında bu konukseverliğin nasıl bir konukseverlik olduğu, onun mutlak, koşulsuz bir konukseverlik olup olmadığı sorgulanacaktır. Son olarak bu tragedya bağlamında Derrida'nın düşüncelerinden hareketle yabancıya ilişkin bir sorgulama yürütülecektir.

Anahtar Kelimeler: Kral Oidipus, Jacques Derrida, Koşullu Konukseverlik, Koşulsuz Konukseverlik, Yabancı, Atina Demokrasisi

ABSTRACT

The purpose of this article is to examine, how hospitality and foreigner issues are handled in Sophocles' tragedy *Oedipus at Colonus*, which is about King Oedipus's refuge in Colonus, in the light of Jacques Derrida's views. After King Oedipus was exiled from his country, he went to Colonus with his daughter Antigone, who accompanied him. The elders of Colonus, as well as their king Theseus, whom they meet, have different attitudes towards hosting Oedipus in their country. In the tragedy, Oedipus is accepted into his country by King Theseus. However, Oedipus dies here. Before he dies, he tells Theseus that he will die soon, he should be buried somewhere that no one knows about, including his daughters. As long as this place is hidden, he will protect his city from future dangers. However, Derrida states that despite being hosted in this country where Oedipus took refuge, the uncertain location of his grave keeps him an absolute stranger. In the context of the tragedy of *Oedipus at Colonus*, this article will look at the Athenian democracy's attitude towards foreigners, particularly under the rule of Theseus. In addition, it will also be discussed what kind of hospitality is shown to the foreigner, who is considered a guest of God in ancient Greek culture and in the context of Derrida's views, it will be questioned what kind of hospitality this is and whether it is an absolute and unconditional hospitality. Lastly, in the context of this tragedy, an inquiry into the foreigner will be carried out based on Derrida's thoughts.

Keywords: King Oedipus, Jacques Derrida, Conditional Hospitality, Unconditional Hospitality, Foreigner, Athenian Democracy

[•] Araş. Gör. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi, fatoserkek@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7309-5694.

Erkek, F. (2023). "Sofokles'in Oidipus Kolonos'ta Adlı Tragedyası Bağlamında Konukseverlik ve Yabancı Kavramlarına Bir Bakış", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 285-294.

Giriş

Politik, ekonomik ve toplumsal nedenlerden dolayı insanlar yerlerini yurtlarını terk ederek başka ülkelere göç etmek veya bu ülkelere sığınma talebinde bulunmak zorunda kalmaktadır. Geçmişten günümüzde göç olgusu artarak varlığını devam ettirmektedir. Bu durum ise beraberinde birçok sorunu ve tartışmayı getirmektedir. Göç söz konusu olduğunda üzerinde en çok tartışılan konuların başında konukseverlik ve yabancı meselesi gelir.

20. yüzyılın başlarında iki büyük dünya savaşının etkisiyle insanlar eski dönemlere göre daha fazla yerlerinden yurtlarından olmaya başlamışlardır. Hem bundan dolayı hem de Avrupa'da göçmenlere, yabancılara karşı her geçen gün artan düşmanca politikalar nedeniyle bu yüzyılda konukseverlik ve yabancı meseleleri Levinas ve Derrida gibi filozoflar tarafından tekrar ele alınıp tartışılmaya başlanmıştır. Felsefe tarihine baktığımızda Kant, Levinas ve Derrida'nın konukseverlik üzerine düşünceler ortaya koyduğunu görürüz. Ancak bu düşünürlerin ele alıp tartıştığı konukseverlik meselesinin çok eskilere dayanan, örneğin Antik Yunan'da Sofokles'in de ele aldığı bir mesele olduğu söylenebilir. Sofokles, *Oidipus Kolonos'ta* adlı tragedyası bağlamında konukseverlik ve yabancı meselesini gündeme getirmiştir. Onun adı geçen tragedyada bu sorunları ele alması o dönemde var olan politik atmosferden bağımsız değildir. Sofokles'in bu tragedyayı kaleme aldığı dönemde bu türden politik meseleler Atinalıların gündemini meşgul eden meseleler olmuştur.

Sofokles'in *Oidipus Kolonos'ta* adlı tragedyası Derrida'nın konukseverlik meselesine ilişkin düşüncelerini temellendirirken irdelediği ve bu bağlamda önemli tespitlerde bulunduğu bir tragedyadır. Bundan dolayı Sofokles'in bu tragedyası bağlamında konukseverlik ve yabancı kavramlarına bu çalışmada Derrida'nın düşünceleri ışığında bakılmaya çalışılacaktır. Bunun için öncelikle Derrida'nın konukseverliğe ilişkin düşüncelerini ortaya koymak yerinde olacaktır.

Derrida'nın Konukseverliğe İlişkin Düşünceleri

Derrida, konukseverlik kavramını yapısöküme uğratarak konukseverliğe ilişkin düşüncesini temellendirmeye çalışır ve koşullu ile koşulsuz olmak üzere iki tür konukseverlikten bahseder. İlki daha önce felsefe tarihinde özellikle Kant tarafından ortaya konulan ve daha çok hukuki bir bağlamda incelenen konukseverlik düşüncesidir. Derrida'ya göre bu konukseverlik düşüncesi sorunludur. Kant, konukluğu "bir yabancının bir başkasının toprağına varışında, ondan düşman muamelesi görmeme hakkı" olarak tanımlar (Derrida, 2012, s. 11). Ev sahibi, istediği takdirde gelen bu konuğu kabul etmeyerek geri gönderebilir fakat konuk düşmanca bir girişimde bulunmadığı, barışçıl bir şekilde kendi ülkesinde durduğu müddetçe ona karşı düşmanca davranmaması gerekir (Derrida, 2012, s. 11). Kant için konukseverlik ulus devletler arasındaki ilişkilerde düşmanlığı azaltan bir şeydir. Başka bir deyişle yabancıya karşı konuksever olmanın temelinde uluslar arasındaki barışı korumak vardır. Kant, başka bir ülkeye sığınmış bir yabancı ile o ülkenin vatandaşlarının saygıya dayanan "barışçıl" bir ilişki kurmaları gerektiği görüşündedir. Bir yabancı başka bir ülkede düşmanca karşılanmamalıdır. Yabancıya karşı konukseverlik ancak yabancı o ülkenin bütünlüğüne, düzenine zarar vermediği müddetçe gerçekleştirilebilecek bir şeydir. Ayrıca Kant, insanların başka bir ülkeyi ziyaret etmelerinin ya da başka bir ülkeye sığınmalarının birtakım evrensel ilkelere dayandırılması gerektiğini düşünür. Ona göre insanlar yeryüzünün ortak sahipleridir ve dolayısıyla yeryüzünde yaşayan bütün insanlar "evrensel ve kozmopolit bir topluluğun" üyesidirler. Bundan ötürü bir arada yaşamak konusunda hoşgörülü olmalılar (Borradori, 2003, ss. 77-78) Kant'ın burada bahsettiği "konukseverlik evrensel bir konukseverliktir" (Direk, 2013, s.193). Ona göre böyle bir konukseverlik olmadan devletler arasında ebedi bir barış mümkün olamaz. Onun ele aldığı konukseverlik konuğa oturma hakkı tanımayan sadece ziyaret hakkı tanıyan bir konukseverliktir. Bununla birlikte insanların böyle bir hakka sahip olabilmeleri için mutlaka bir devletin vatandaşı olmaları gerekir, yani Kant için "insan olmak" bu hakka sahip

olmak için yeterli değildir. Dolayısıyla Kant'ın konukseverliği, daha önce belirtildiği üzere koşullu olan bir konukseverliktir. Kant, konukseverliğin böyle de olması gerektiği görüşündedir. Çünkü yeryüzünde yaşayan tüm insanlar yeryüzünün ortak sahipleri olsa da onun üzerinde sınırsızca dağılım göstermeleri mümkün değildir (Direk, 2013, ss. 193-195).

Kant'ın sunduğu konukseverlik uluslararası yasalarla, adetlerle düzenlenmiş bir konukseverliktir. Bu konukseverlikte ev sahibi evine konuk olan yabancıyı bir yandan insan olarak kabul eder, diğer yandan ev sahibinin konuk ettiği yabancıyla kurduğu ilişki hukuka göre belirlenen bir ilişkidir (Derrida, 2020, s.65). Konuk burada ev sahibinin kurallarına, yasalarına uyması koşuluyla konuk edilir. Derrida koşullu konukseverliğe dair şu sözleri sarf eder: "bireyler, aileler, kentler ve devletler tarafından en yaygın biçimde uygulanan konukseverliktir. Ancak ötekinin bizim kurallarımıza, yaşam tarzımıza, hatta dilimize, kültürümüze, siyasal sistemimize vb uyması koşuluyla konukseverlik gösteririz." (Derrida, 2003, s. 160)[1]. Bu da yabancının gittiği yerin kurallarına, düzenine ve kültürüne saygı gösterdiği, oranın dilini öğrendiği müddetçe konuksever bir şekilde karşılanabileceği anlamına gelmektedir (Yeğenoğlu, 2016, s. 10). Derrida'ya göre bu konukseverlikte ev sahibi konuğu çok iyi bir şekilde ağırlasa da ona yabancı muamalesi yapmaya devam eder. Bundan ötürü onun için hukuka göre belirlenen bir konukseverlikte her ne kadar ev sahibi konuğu iyi bir şekilde ağırlasa da konuk yine de yabancı olarak kalır (Derrida, 2020, s. 65).

Derrida için koşullu konukseverlik, adı, sanı, nereden geldiği belli olan, yani kimliği belli olan konuğu buyur etmeye dairken, koşulsuz olan ise konuk olanı tanımaya yönelmeden, onun adını ve nereden geldiğini sorgulamadan, kimliğini bilmeden onu koşulsuzca konuk etmeye dairdir (Naas, 2006, s. 239). Bu bakımdan ona göre koşullu (Kantçı anlamda) konukseverlikte konukseverlik hakkına sahip olan yabancı konuk edilmeye kabul edilmeden önce sorgulanır. Konuk olarak kabul edilmeden önce veya kabul edilmesi için yabancıya öncelikle adı sorulur. Başka bir deyişle "mahkemede bir şahide yapıldığı gibi, adını açıklaması ve kimliğinin doğruluğunu ispat etmesi istenir ondan." (Derrida, 2020, s. 29). Oysa Derrida için gerçek bir konukseverlik beklenmeyen bir konuğa herhangi bir koşul dayatmadan gerçekleştirilebilecek bir şeydir. Herhangi bir ayrım yapmadan ve herhangi bir talepte bulunmadan kapımıza gelen herkese karşı konuksever olmalıyız. O, böyle bir konukseverliğin, konuğun kim olduğunu, adını sanını, dilini, yerini yurdunu sormadan ona kapılarını sonsuzca açmakla gerçekleştirilebilecek bir şey olduğunu savunur. Burada söz konusu olan konuk davetli bir konuk değildir, kim olduğunu ve nereden geldiğini bilmediğiniz birisidir (Yeğenoğlu, 2016, s. 13). Bir Tanrı misafiridir. Bu yüzden Derrida için gerçek bir konukseverlik herhangi bir koşula bağlanmadan cömertçe sunulur. Derrida'nın mutlak ya da koşulsuz konukseverliğe ilişkin düşüncesi şu şekildedir:

> (…) mutlak sadece (bir soyadı olan, sosyal statüsü de yabancı olan, vb.) yabancıya değil kim olduğu belli olmayan, isimsiz mutlak ötekine de, karşılık (bir anlaşmaya dahil olmak) beklemeden ve adını dahi sormadan evimi açmamı, ona yer vermemi; ona sunacağım bir yere gelmesine, oraya ulaşmasına ve o yerde yer almasına izin vermemi talep eder. Mutlak konukseverlik yasası, bir hak olarak konukseverlikten, hak olarak yasa veya adaletten kopmayı buyurur. (Derrida, 2020, s. 27).

Koşullu konukseverlikte, konuktan beklenen evin kurallarına uyması, evin düzenini bozmaması, bu düzende herhangi bir değişiklik yapmamasıdır. Gelen

[1] Burada Derrida'ya verilen referans Giovanna Borradori tarafından hazırlanan *Terör Günlerinde Felsefe: Jürgen Habermas ve Jacques Derrida ile Diyaloglar* adlı kitabın içinde yer alan Borradori'nin Derrida ile yaptığı söyleşide söyleşinin Derrida'ya ait kısmına aittir. Metin içinde (Derrida, 2003) şeklinde yapılan referanslar Derrida'nın bu söyleşideki düşüncelerine yapılmıştır ve göndermenin yapıldığı eser Kaynakça'da şu şekilde verilmiştir: Derrida, J. (2003). "Otoimmünite: Gerçek ve Simgesel İntiharlar-Jacques Derrida'yla Söyleşi", *Terör Günlerinde Felsefe: Jürgen Habermas ve Jacques Derrida ile Diyaloglar* içinde. Haz. Giovanna Borradori. Çev. Emre Barca. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

yabancının konuk edildiği yerin dilini öğrenmesi, kurallarına, kültürüne uyması beklenir. Gelenin konuk edildiği evde ev sahibi evin efendisi olarak, konuk da konuk olarak kalır. Dolayısıyla ev sahibinin, öznenin öteki, yani konuk karşısındaki hükümranlığı varlığını sürdürür (Yeğenoğlu, 2016, s.67-68). Bu konukseverlikte kapımıza gelen yabancıyı evimize davet edip konuğa rahat ol, "kendi evindeymişsin gibi" davran dediğimizde ev sahibi olarak konuğun rahat etmesinden sorumlu hale geliriz ve eskiden sahip olduğumuz özgürlüğümüzü kaybederiz. Her ne kadar konuğa "kendi evindeymiş gibi davranmasını" söylesek de Derrida'ya göre burada dile getirilmemiş bir şey vardır. Bu da konuğun evimizin düzenini bozmadan, bizim tarafımızdan konulmuş olan evimizin kurallarına uyması talebidir (Direk, 2013, ss. 212-213). Bu türden bir konuk etmede tam olarak konukseverlik gösterilemez, ev sahibi efendi konumunda kalır ve efendi olarak ev sahibi evine konuk ettiği kişiyi evine buyursa da kapısının eşiğini aşmasına aslında bir ölçüde izin vermez (Derrida, 2012, s.28). Kapı figürüne dikkat çeken Derrida, kapının olduğu yerde konukseverliğin varlığından bahsedemeyeceğimizi söyler: "Konuksever ev yoktur. Kapısız, penceresiz ev olmaz da ondan. Fakat kapı ve pencereler olunca da, bu birisinin anahtarı var ve o konukluk koşullarını denetlemeli demektir. Bir eşiğin olması gerekir. Ama eşik varsa, artık konukluk yok demektir." (Derrida, 2012, s. 29).

Koşullu konukseverlikte ev sahibi evine gelecek olan konuğu davet etmiştir. Dolayısıyla konuğun geleceği zaten önceden öngörülmüştür. Derrida davete dayanan konuk ile Tanrı misafiri arasında ayrım yapar ve Tanrı misafirini koşulsuz konukseverlik ile ilişkilendirir. Tanrı misafiri davet ile gelen konuktan farklı olarak davet edilmez, beklenmedik bir anda, gelmesi hiçbir şekilde öngörülmeyen biri olarak kapımızın eşiğinde belirir. Bu açıdan Derrida Tanrı misafirini, tıpkı Mesih gibi hiç beklenmedik bir anda, şaşırtarak gelen birisi olarak görür. Derrida, yukarıda söz edildiği gibi koşullu konukseverliği davet ile ilişkilendirirken, koşulsuz konukseverliği ziyaret ile ilişkilendirir (Derrida, 2012, s. 32). Derrida koşulsuz konukseverliğe ilişkin ise şöyle der: "ne beklenen ne de davet edilen, mutlak anlamda yabancı bir konuk olarak, yeni gelen olarak ulaşan herkese, tanımlanamaz ve öngörülemez olana, kısacası bütünüyle öteki olana açılır ya da peşinen açıktır. Buna, davetten ziyade bir ziyaret konukseverliği derdim." (Derrida, 2003, s. 160) Bu konuklukta daha önceden tanınan birinin davet edilmesi söz konusu değildir, gelen konuk beklemediğimiz ve kim olduğunu bilmediğimiz bir konuktur. Konukluğu ile bize ne getireceğini, başka bir ifadeyle bize iyilik mi yoksa kötülük mü getireceğini bilemediğimiz bir kişidir bu konuk (Direk, 2013, s. 214). Bu konuk etmede ev sahibi her türden sürprize açık hale gelecektir. Daha doğrusu koşulsuz bir konukseverlikte bizden farklı olanı, sürprizleri de beraberinde getirecek olanı evimize buyur ederiz. Hatta bu konuk etmede hem ev sahibi hem de konuk için bir şeyler ters gidebilir. Bunun da bir güvencesi yoktur. Derrida'ya göre evimizde ağırlayacağımız konuğun elbette kimliğinin belirsiz olması evimize yönelik bir tehdite yol açabilir. Ancak böyle bir konuk evimiz üzerindeki hakkımızı sorgulamamıza yol açar. Bizi evimiz olarak gördüğümüz yerden bu bakımdan bize edecek olan bir başkasını koşulsuzca evimize buyur ettiğimizde ancak konukseverlikten bahsedebiliriz (Naas, 2006, ss. 239-240). "Derrida bunu mesihçi bir tarzda düşünür; geliş kurtarabilir, şimdiye dek bilinmedik bir yenilik ya da şans getirebilir ya da her şeyi daha beter hale sokabilir ve tamamen yıkıcı olabilir. Aslında 'radikal deneyim' de budur." (Direk, 2013, ss. 214-215).

Derrida'ya göre koşulsuz konukseverlikte koşullu olanın tersine bir sınırlama söz konusu değildir. Gelen konuğa kendi sınırlarımızı dayatmadığımızda ya da ondan kimliğimizi onaylamaya yönelik herhangi bir beklenti içinde ya da bu yönde bir talepte bulunmadığımızda koşulsuz bir konukseverlikten söz edebiliriz. Son olarak koşulsuz konukseverlikte ev sahibi ve konuk arasındaki ilişkinin koşullu konukseverlikteki gibi olmadığını söyleyebiliriz. Böyle bir konukseverlikte ev sahibi efendi konumunda değildir. Burada ev sahibinin hükümranlığı, onun evindeliği yapısöküme uğratılır. Ev sahibi "evin mülkiyeti ve kontrolünden" vazgeçtiğinde, hatta kendisi de bir konuk durumuna,

daha doğrusu konukla eş duruma geldiğinde ancak konukseverliğin mevzubahis olduğu söylenebilir (Yeğenoğlu, 2016, s. 14). Derrida'ya göre bu konukseverlikte davet eden ev sahibi konuğun rehinesi haline gelir (Derrida, 2012, s.19).

Sofokles'in *Oidipus Kolonos'ta* Tragedyasında Konukseverlik ve Yabancı Meselesi

Sofokles, *Oidipus Kolonos'ta* adlı tragedyasını demokrasinin yıkıldığı dönemde, dolayısıyla kente kimin ait olup olmadığının ve "siyasi ve toplumsal sürgün" meselelerinin Atinaların kafalarını meşgul ettiği bir dönemde yazmıştır ve üç yıl sonra demokrasinin yeniden kurulmasıyla beraber bu tragedya sahneye konulmuştur (McCoy, 2013, s. 56). Bu tragedya Kral Oidipus'un yaşamını konu alan tragedyalardan biridir. Kral Oidipus ülkesi Thebai'da babasını katledip annesi ile evlendiğini öğrendikten sonra kendi elleriyle gözlerini kör eder ve bu kirli geçmişinden, yasa dışına çıkmış bir insan olmasından dolayı ülkesinden ikinci kez sürgün edilir. İlk sürgünü, doğumundan sonra kahinlerin, birgün büyüdüğünde babasının katili olacağına dair kehanetlerinden sonra gerçekleşir (Bowlby, 2010, s. 190). Oidipus'un oğulları kendisinin sürgün edilmesi sonucunda boşta kalan yeri için birbirleriyle taht kavgasına girişirken kızları Antigone ve İsmene gözleri görmeyen, kendi ülkesinden kovulmuş yaşlı, zavallı babalarını sürgün yaşamında yalnız bırakmazlar ve ona eşlik ederler.

Oidipus ve kızı Antigone Kolonos'a- Kolonos, Atina'ya bağlı bir köydür- vardıklarında tam olarak nerede olduklarını anlamaya çalışırken kendilerine doğru yaklaşmakta olan bir yabancı görürler. Kendilerine yaklaşmakta olan yabancıya nerede olduklarını soracaklarken yabancı onlara oturdukları yerden hemen kalkıp ayrılmalarını, hiçbir ölümlünün ayak basmaması gereken kutsal bir yerde- "Toprak ve Gece'nin kızlarının yaşadığı yer"de- olduklarını söyler (Sofokles, 2010, s. 8). Gerasimos Kakoliris'e göre yabancının Oidipus ve Antigone'ye bu sözlerinde ev sahibi ülke tarafından kendi ülkesine ayak basan yabancıya karşı uygulanan ilk şiddet biçimini görmek mümkündür (Kakoliris, 2020, s. 15). Yabancının bu sözlerine karşılık Oidipus, sığındığı bu topraklardan ayrılamayacağını dile getirir. Ülkenin yerlisi olan bu kişi onlara öncelikle Kolonos'ta bulunduklarını söyler ve Oidipus'un ona bu topraklardan ayrılmayacağını ifade etmesi üzerine Oidipus'a şu şekilde cevap verir: "Kentimizin herhangi bir kararı olmadan ve tam olarak ne yapmam gerektiğini öğrenmeden tabii ki seni kovmayacağım." (Sofokles, 2010, s. 9). Oidipus, ülkenin kralının Aigeos'un oğlu Theseus olduğunu söyleyen bu yerliye Theseus ile görüşmek istediğini, birisinin kendisi adına bu isteğini ona iletmesini rica eder. Bu yabancı ülkede karşılaştıkları bu yerli, kral Theseus'a haber vermeye gittikten sonra onlara doğru gelen yaşlıları (koro) görürler. Yaşlılar öncelikle Tanrıçaların korusuna giren bir serseri olarak Oidipus'u suçlamaya başlarlar. Oidipus ise, kendisine karşı böyle bir suçlamada bulunmamaları için onlara yalvarır. Ancak yaşlılar durmaz ve ona nasıl davranması gerektiği konusunda talimatlar vermeye çalışırlar. Antigone ise babasına onların söylediklerine, geleneklerine uymak gerektiğini söyler (Sofokles, 2010, ss. 9-12). Oidipus, kendisine kötülük yapmamalarını isteyerek onların talebini yerine getirir. Yaşlılar bunun ardından ona kendi kentlerinin sevdiği şeyleri sevmeye, sevmediği şeylerden ise nefret etmeye hazır olması gerektiğini dile getirirler ve daha sonra da onun adını, kim olduğunu ve ülkesinin neresi olduğunu sorgularlar. Oidipus, öncelikle onlara ülkesinden sürgün edilmiş bir insan olduğunu söyler. Ona adını, soyunu sopunu sorduklarında ise bu soruları sormamalarını rica eder ve soyunun korkunç olduğunu ekler sözlerine. Yaşlıların ısrarı üzerine Laios'un oğlu Oidipus olduğunu söylemek zorunda kalır. Bunu duyduklarında yaşlılar onu ülkelerinden hemen defetmeye çalışırlar. Ülkelerinden çekip gitmezse ülkelerine büyük bir lekenin sürüleceğini ve o lekenin giderek büyüyeceğini sözlerine eklerler (Sofokles, 2010, s. 13-15). Yaşlılar onu kabul ettiklerinde Oidipus'un aile düzenlerine zarar vereceğini düşünürler. Onların Oidipus'u bu şekilde suçlarmalarına karşı "Oidipus, hayalet olsa dahi kendisini 'yasa dışına çıkmış' biri (*anomon*) saymamaları için yalvarır." (Derrida, 2020, s. 37). Yaşlıların taleplerine karşı Oidipus, sığınma talebinde diretir. Onlara Atina'nın dindar bir kent olmakla ve

kötü bir kadere sahip olan insanlara yardım edebileceği yönünde ün saldığını söyler (Sofokles, 2010, s. 15).

Oidipus'un Kolonos'taki bu ilk karşılaşması koşullu bir konukseverlik örneği olarak okunabilir. Öncelikle yaşlılar Oidipus'a ayak bastığı kutsal topraklardan çıkmasını söylerken kendi topluluklarının kutsal geleneklerine saygı duymasını talep ederler. İkincisi kendi topraklarına sığınmış zavallı, yaşlı bir insana adını, nereden geldiğini, soyunu sopunu sorarlar ve kendi ülkelerinde kutsal ve dokunulmaz olarak gördükleri şeylere, geleneklerine, kendi ülkelerinin yasalarına uyması talep ederler. Oidipus'un kirli geçmişini öğrenen ülkenin yaşlıları, kendi ülkelerinin yasasına, geleneklerine, düzenine zarar vereceğini düşünerek onu ülkelerinden hemen kovmak isterler (Kakoliris, 2020, ss. 15-16; Sofokles, 2010, ss. 13-15).

Oidipus kendisini tanıttıktan sonra Kolonoslu yaşlılar Oidipus'un başından geçenleri merak ederler. Oidipus ise gösterdikleri bu misafirlik karşılığında başından geçenleri sormamalarını, yaralarını deşmemelerini rica eder. Ancak hikayesini öğrenmek konusunda ısrarcı olan yaşlılara Oidipus babasını bilmeden öldürdüğünü ve annesi olduğunu bilmediği kadın ile evlenmesine Thebai'nın neden olduğunu söyler (Sofokles, 2010, ss. 24-25). Dolayısıyla başından geçen bu felaketlerden kendisinin sorumlu olmadığını, yaptığı hiçbir şeyi bilerek yapmadığını ve bir Tanrı misafiri olduğunu dile getirir. Başka bir deyişle Oidipus, ülkesinden sürgün edilmesine neden olan suçlardan kendini aklamaya çalışır. Derrida'nın yorumuyla suçlu kendisi değil, ülkesi Thebai'dır. "Thebai'dir yani bilmeden, habersiz biçimde suçun sorumluluğunu taşıyan bilinçsiz Thebai'dir, bilinçdışı-kenttir, şehrin, polis'in göbeğindeki bilinçdışıdır, politik bilinçdışıdır." (Derrida, 2020, s. 37, 39). Çünkü onu suça yönelten, başka bir deyişle onun yasa dışına çıkmasına neden olan Thebai'nin yasası olmuştur (Derrida, 2020, ss. 37, 39).

Oidipus'un sığınma talebi kentin kralı Theseus'a bırakılır. Theseus onların bulunduğu yere vardığında, Oidipus'a yönelerek başından geçenlerden, hikayesinden haberdar olduğunu dile getirir ve daha sonra kendisinden ne talep ettiğini sorar. Theseus, onun için elinden gelen her şeyi yapacağını, yüreğinin merhametle dolu olduğunu, kendisinin de daha önce sürgünde olduğunu, sürgündeyken birçok tehlikeyle karşı karşıya kaldığını, çok acı çektiğini, bu nedenle sürgünde olan bir insana yardım edememezlik yapamayacağını ifade eder. Oidipus, ülkesinden kovulduğunu ve başından geçenlerden dolayı artık ülkesine geri dönemeyeceğini söyleyerek sığınma talebini dile getirir (Sofokles, 2010, ss. 25-27). Hatta bu talebi yerine getirilirse Theseus'un ülkesine bir armağan sunacağını, iyilik getireceğini sözlerine ekler. Onun bu sözleri üzerine Theseus, misafirperver bir insan olduğunu, onu geri çevirmeyeceğini, ona kendi ülkesinde yaşayabileceği bir yer vereceğini ifade ederek korobaşına şöyle der: "Ülkemizin yabancısı olan bu adam burada kalmak istiyorsa ona göz kulak olacaksın." (Sofokles, 2010, ss. 27-28). Hatta Theseus onu ülkesine geri götürmek isteyen Kreon'dan onu koruyacağını, kendisi istemedikçe koruması altında olduğunu da sözlerine ekler ve daha sonra Kolonos'a gelerek Oidipus'u Thebai'ya zorla götürmek isteyen Kreon'a engel olur ve kızları Antigone ile İsmene'yi kaçıran Kreon'dan kızlarını kurtarır (Sofokles, 2010, ss. 36-41).

Theseus, Oidipus'u tüm geçmişi ve hikayesiyle kabul eder ve ona şefkat gösterir. Theseus, bu tragedyada Oidipus'un savunmasızlığını, kırılganlığını çok iyi bir şekilde gören ve aynı deneyime sahip olan, "başkalarıyla özdeşleşebilen" biri olarak ortaya çıkar. McCoy'e göre o, "insan olmanın ne demek olduğunu" çok iyi bilen ve bu nedenle "hiçbir yabancının tamamen 'yabancı' olmadığını" düşünen bir kişi olarak görünür (McCoy, 2013, ss. 55, 57) Bu nedenle Derrida açısından hem Theseus hem de Oidipus yabancı olmanın ne demek olduğunu bildikleri ve böyle ortak bir deneyime sahip oldukları için birbirlerine yabancı olmayan kişilerdir (Manoussakis, 2011, s. 283). Thukydides'e göre Theseus Atika'da bulunan küçük kentlerin meclis ile hükümetlerini kaldırarak ve bu bölgede yaşayan herkesi bir araya getirerek bu kentleri tek bir meclise ve hükümete sahip olacak şekilde büyük bir kent halinde birleştiren bir kraldır (Thukydides, 1956, s. 289). Bu bölgedeki

komünleri Atina adı altında tek bir kent haline getiren ve Atina demokrasisinin kurucusu olan Theseus, "'birlikte yaşamaya' herkesi dahil etme arzusuna" sahip bir kraldır (McCoy, 2013, s. 60). Onun bu arzusunu Oidipus gibi kentten olmayan bir yabancının isteğini geri çevirmemesinde görmek mümkündür. Onun yönetimi altında Atina demokrasisi topluluğundaki herkesi kucaklar. Daha önce polisin bir parçası olan demos, Theseus ile birlikte polisin bir parçası olmaktan çıkmış onunla birleşmiştir. (McCoy, 2013, s. 60).

Kolonos'taki yaşlıların Oidipus'un "kirli" geçmişinden dolayı ülkelerinden defetmeye çalışmalarına karşın Theseus'un onu sorgulamadan, olduğu gibi ülkesine kabul etmesi ve koruması altına alması kısmen koşulsuz bir konukseverlik örneği olarak düşünülebilir. Kolonos'lu yaşlılar, Oidipus ile karşılaştıklarında koşulsuz bir konukseverlik örneği göstermezler. Ev sahibi olarak Kolonoslu yaşlılar, Oidipus örneğinde görüldüğü üzere Oidipus'un kim olduğunu sorgulayarak sınırları aşarak ülkelerine gelen yabancılara karşı seçici olduklarını gösterirler. Oysa Theseus, bunun aksine Oidipus'a karşı kentinin kapılarını cömert bir şekilde açar ve Oidipus'a bir Tanrı misafiri gibi davranır. Ayrıca Oidipus'un Kolonosluların kutsal saydıkları ve hiçbir ölümlünün ayak basmaması gereken topraklara ayak basması ve burada oturması Kolonos'un nomosuna karşı bir davranış olmasına rağmen Theseus tarafından Kolonos'a kabul edilmesi de koşulsuz konukseverliğe örnek teşkil eder (Knudsen, 2018, s. 68). Theseus'un Oidipus'u bir Tanrı misafiri olarak görüp ona karşı göstermiş olduğu konukseverliğin Antik Yunan kültüründe mevcut olan bir konukseverlik olduğunu söylemek de mümkündür. Homeros'un Odessa Destanı'nda da görüleceği üzere Antik Yunan'da "ev sahibi başlangıçta konuğuna kim olduğunu, nereden geldiğini ve ne tür bir sıkıntının onu kapısına kadar getirdiğini sormaktan kaçınır." (Kakoliris, 2020, s.16). Yine bu destanda kılık değiştirmiş bir Tanrı olarak yabancıdan bahsedilir. Bu toplumda kapınıza gelen dilencinin, yabancının ya da dışlanmış olan bir insanın kılık değiştirmiş bir Tanrı olabileceği düşüncesi hâkim olduğu için evlerine konuk olarak gelen yabancıya bir ilahmış gibi yaklaşılır. Bundan dolayı konuğu evine almak, ona bakmak ahlaki bir zorunluluk olarak kendini gösterir (McCoy, 2013, s. 56).

Bununla birlikte Kakoliris'e göre Theseus'un Oidipus'un sığınma talebini kabul etmesinde ev sahibi olarak Theseus'un sürgünde olma deneyimi ile Odipus'un deneyimi arasındaki uyum burada önemli bir etkendir. Çünkü ikisi arasında ortak bir deneyimin yarattığı bir "ittifak" Theseus'un Oidipus'un sığınma talebini koşulsuzca kabul etmesine neden olur. "Theseus'un gelen ötekine açılması, paylaşılan bir deneyim açısından ötekini anlama ve sempati duyma yeteneğine sahip bir 'ben'in mevcudiyetine bağlıdır. Bu anlamda ev sahibi, diğerinin farklılığını değil, kendi 'benliğini' ve diğerine yansıtılan kendi deneyimlerini kabul eder." (Kakoliris, 2020, s. 17). Dolayısıyla Theseus'un Oidipus'u kentine kabul etmesinde bütünüyle koşulsuz konukseverliğin izlerini görmek mümkün değildir. Yukarıda ifade edildiği üzere Theseus'un deneyimi ve Oidipus'un bu anlamda kendisine benzerliği yabancıyı kabul etmede önemli bir etkendir. Burada Theseus, Oidipus'a karşı konuksever bir tavır sergilese de başka bir deyişle "yabancıya karşı olumlu bir eğilime sahip olsa bile, konukseverliğin terimlerini tanımlayan ev sahibidir." (Kakoliris, 2020, s. 17).

Söz konusu tragedyaya geri dönersek tragedyanın sonlarına doğru Oidipus Theseus'a ölmek üzere olduğunu ve bu nedenle kendisinden başka bir talebi olduğunu bildirir. Kısa süre içinde öleceğini ve öleceği yeri sadece ona söyleyeceğini, öldüğü yeri kızları dahil hiç kimseye söylememesini, sadece kendisinden sonra yerine geçecek olan kişiye bir sır olarak aktarmasını ister. O kişi de kendisinden sonra gelene bunu bir sır olarak aktaracaktır. Theseus, onun isteğini yerine getirdiğinde kentini ileride karşılaşacağı felaketlerden, kötülüklerden kurtaracaktır. Bunu yapmadığı takdirde Atina'nın başına felaketler gelecektir (Sofokles, 2010, s. 52). Burada da görüleceği üzere Oidipus adı Oidipus'un daha önce işlediği suçlara özdeşleşen, olumsuz bir ad iken Atina'da kenti koruyan bir güç haline gelir ve burada pozitif bir anlam kazanır (McCoy, 2013, s. 58). Theseus, Oidipus'un isteğini yerine getirir. Oidipus gözlerden uzak,

sadece Theseus'un bildiği bir yerde hayata gözlerini yumar. Ölümün nasıl gerçekleştiğini ise Theseus'tan başkası görmemiştir. Ancak Antigone ve İsmene, babalarının mezarını görmek ister. Theseus, hem Oidipus'a söz verdiği hem de kentini felaketlerden kurtarmak istediği için bunun imkânsız olduğunu dile getirerek onların bu taleplerini reddeder (Sofokles, 2010, s. 58). Kakoliris, Derrida'nın görüşlerinden hareketle Oidipus'un kendisine ev sahiplik yapan Theseus'a iki şekilde koşulsuz bir sorumluluk yüklediğini dile getirir. Bunlardan biri mezar yerini kimseye söylememesi iken, diğeri ise Oidipus'un unutulmamak için "anısını canlı tutma" isteğidir. Theseus'tan talebini yerine getirmesi konusundaki isteği ise içinde bir tehdidi barındırır. Çünkü Theseus onun talebini yerine getirmezse "Atinalılar için gerçekten kötü olacak." (Kakoliris, 2020, s. 18). Bu tehditle ev sahibi Theseus, ona verdiği sözle, yaptığı yeminle bir rehineye dönüşür. Sadece Theseus değil, herkes artık bir ölü olan Oidipus'un rehinesi haline gelmiştir. Leonard'a göre "Theseus bu anlaşmaya, bilen özne, kendi düşüncelerinin ve eylemlerinin efendisi olarak değil, Oidipus'un buyruğunun nesnesi olarak girer. Ev sahibinin öznelliği, konuğun sınırsız taleplerinin rehinesi haline gelir." (Leonard, 2006, s. 245). Oidipus'un kızları babalarının mezarını görmek istediklerinde Theseus, onların bu isteklerini, yukarıda bahsedildiği üzere Oidipus'a ettiği aynı yeminle reddeder. Derrida'ya göre, ev sahibinin içinde bulunduğu bu durum, Levinas'ın öznenin ev sahibi, rehine olduğu düşüncesini anımsatır. Levinas, başkasına karşı sorumluluğun öznenin kendisinden, kendi beninden vazgeçerek başkasının rehinesi haline geldiğinde, onun karşısında edilgin olduğunda gerçekleşebileceğini söyler (Derrida, 2020, ss. 93,95; Derrida, 2012, s. 20). Derrida'ya göre, bu tragedyada yabancı ev sahibini kurtarabilecek biriymiş gibi görünür, rehine durumunda olan davet eden ev sahibidir ve "konuk, davetli rehine (guest), davet edeni davet eden, ev sahibinin (host) efendisi haline gelir. Konuk (guest) evsahibinin ev sahibi (host) haline gelir." (Derrida, 2020, ss. 107, 109).

Oidipus'un ev sahibine tutacağı söz karşılığında sunduğu armağan ise aslında "'belirsiz bir armağan'"dır. Esasında Atinalılar Oidipus'u konuk ederek sadece kendileri ona bir armağan sunmazlar aynı zamanda karşılığında Oidipus da onlara konuksever olmayı bir armağan olarak sunar (Kakoliris, 2020, ss. 16, 18). Çünkü Laura Slatkin'e göre Atinalıların Oidipus'un sığınma talebini kabul ederek onu konuk etmeleri kendi "değerlerini" gerçekleştirmeleri için bir imkân sunar. Çaresiz ve zor durumda olan bu konuğu geri çevirmeyerek kabul etmeleri Atina toplumunun "açık, kapsayıcı, şefkatli bir toplum" olduğunu gösterecektir. (Laura Slatkin'den aktaran Leonard, 2006, s. 243).

Derrida'ya göre Oidipus Kolonos'a konuk olarak kabul edilse bile mezar yerinin belirsiz olması nedeniyle yabancılığı devam eder. Oidipus bir yabancı olarak karşılandığı Atina kapılarında bu kez ölümü ile bir yabancı haline gelir (Manoussakis, 2011, s. 282). Ele aldığımız tragedyaya geri dönersek babalarının ölümünden sonra Antigone ve İsmene onun mezar yerinin belirsiz kalmasından, bir mezar yerinin olmamasından yakınırlar. Derrida'ya göre onlar iki nedenden dolayı şikâyet eder ve suçlamada bulunurlar: Bunlardan biri babalarının yabancı bir kentte ve uzakta ölme isteğidir. Diğeri ise yabancı bir yerde babalarının bir mezarı olmadan gömülmesidir. Derrida için babalarının mezarının olmaması ve mezar yerinin belirsiz olması onların yaslarını tutmalarına engel olur, daha doğrusu tutacakları bu yas ertelenmiş olur. Bundan dolayı Antigone'nin babasının ölümünden sonra döktüğü göz yaşları aslında babasının ölümünden sonra tutamadığı yasından, daha doğrusu bu yastan mahrum bırakılmasından dolayıdır (Derrida, 2020, ss. 97, 99).

Derrida'ya göre yabancı, normalde doğumdan hareketle tanımlanırken bu tragedyada ölümle, daha doğrusu yabancının "yabancı bir ülkede istirahat ettiği durumla" ilişkilidir ve yerinden yurdundan olmuş insanlar, sürgünler ile göçebeler "ölümleri ve dilleri" olmak üzere "iki ortak nostalji"ye sahiptir (Derrida, 2020, s. 77). Onların sahip oldukları bu iki nostaljiden biri olan ölüm *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasında karşımıza çıkar. Derrida için sürgünler, yerinden yurdundan olmuş insanlar ve göçebeler ölülerinin (sevdikleri insanların)

mezarlarını ziyaret etmek için onların mezarlarının bulunduğu yerlere dönme arzusundadırlar (Derrida, 2020, s. 77). Ona göre *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasında Antigone ve İsmene'nın arzuları da bu yöndedir. Ancak babalarının ne gömüldüğü yer bellidir ne de başında gözyaşı dökecekleri bir mezarı vardır. Derrida için, Antigone aslında babasının ölüsünün mezarsız kalması nedeniyle yabancı topraklarda "*daha da yabancı bir yabancı*" haline geldiği için gözyaşlarını döker. "Bu ölüm, yabancının yabancı-oluşu, yabancı oluşunun mutlağıdır. Çünkü ölümde mezarın görünürlüğü yabancıyı sahiplenebilir, onun için bir tür yurda dönüş anlamına gelebilir." (Derrida, 2020, s. 99). Dolayısıyla Derrida'ya göre, Oidipus Kolonos'a kabul edilse de yasa dışına çıktığı için hem kendi memleketinde hem başka topraklarda, gömüldüğü bir mezarı olmadığı, mezar yeri belirsiz olduğu, yabancı topraklarda öldüğü, arkasında yakınları tarafından normal bir şekilde yas tutulamadığı ve ağlanamadığı için mutlak bir yabancı olarak kalır (Derrida, 2020, ss. 99, 101).

Sonuç

Sofokles, *Oidipus Kolonos'ta* adlı tragedyasında Oidipus'a karşı Kolonoslu yaşlıların ve kral Theseus'un tutumunun farklılığını göstermeye ve kral Theseus'un Oidipus'a karşı gösterdiği konukseverliği yüceltmeye, onun yönetimi altında Atina demokrasisinin yabancılara karşı kucaklayıcı bir tutuma sahip olduğunu göstermeye çalışır. Kolonoslu yaşlıların Oidipus'u kendi kentlerine kabul etmeden önce sorgulamaları, kentlerinin yasalarına uymalarını talep etmeleri ve onun geçmişini, kim olduğunu öğrendikten sonra onu kendi kentlerine kabul etmemeleri koşullu bir konukseverlik sunduklarını bize gösterirken, onların göstermiş olduğu bu tutumun tersine kral Theseus'un onu tüm geçmişiyle kabul etmesi ilk başta koşulsuz bir konukseverlik gösterdiğini bize düşündürür. Fakat Theseus'un Oidipus'u kabul etmesinde hem kendi sürgün deneyimi- Theseus onu farklılığı ile değil, kendisiyle özdeşleştirdiği için kabul eder- hem de Oidipus'un sığınma talebinde bulunurken, talebi kabul edildiği takdirde Atina'ya iyilik getireceğini, bir armağan sunacağını dile getirmesi de etkili olmuştur. Tüm bunlardan dolayı Oidipus her ne kadar Atina'ya kabul edilse de Atina'da ona karşı bütünüyle koşulsuz bir konukseverlik gösterilemez ve burada "yabancı" olarak kalmaya devam eder.

KAYNAKÇA

Borradori, G. (2003). "Terörizmin Yeniden İnşası", *Terör Günlerinde Felsefe: Jürgen Habermas ve Jacques Derrida ile Diyaloglar* içinde. Haz. Giovanna Borradori. Çev. Emre Barca. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bowlby, R. (2010). "Derrida's Dying Oedipus". *Derrida and Antiquity* içinde, Ed. Miriam Leonard. Oxford: Oxford University Press.

Derrida, J. (2020). "Konukseverlik Üstüne". Çev. Aslı Sümer. *Davet / Konukseverlik Üstüne* içinde. A. Dufourmantelle & J. Derrida. İstabul: Metis Yayınları.

Derrida, J. (2012). "Konuksev(-er-/-mez-)lik". Çev. Ferda Keskin-Önay Sözer. *Pera Peras Poros, Jacques Derrida ile Birlikte Disiplinlerarası Çalışma*. Haz. Önay Sözer-Ferda Keskin. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Derrida, J. (2003). "Otoimmünite: Gerçek ve Simgesel İntiharlar-Jacques Derrida'yla Söyleşi", *Terör Günlerinde Felsefe: Jürgen Habermas ve Jacques Derrida ile Diyaloglar* içinde. Haz. Giovanna Borradori. Çev. Emre Barca. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Direk, Z. (2013). *Başkalık Deneyimi*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları.

Kakoliris, G. (2020). "Aporias of Hospitality in Sophocles' *Oedipus at Colonus* and Euripides' *Alcestis*". *International Journal of the Humanities: Annual Review*, Vol. 18, Issue 1.

Knudsen, N. (2018). "Hospitality, Responsibility, and Community: A Political Phenomenological Reading of Antigone". *Revista de Antropología y Filosofía de lo Sagrado Review of Anthropology and Philosophy of the Sacrum*, No: 3, Diciembre (2018) pp.: 65-84.

Leonard, M. (2006). "Oedipus in the Accusative: Derrida and Levinas". *Comperative Literature Studies*, Vol. 43, No. 3, pp. 224-251.

Manoussakis, J. P. (2011). "The Stranger in the Polis: Hospitality in Greek Myth".

Phenomenologies of the Stranger içinde. Ed. John D. Caputo. New York: Fordham University Press.

McCoy, M. B. (2013). *Wounded Heroes, Vulnerability as a Virtue in Ancient Greek Literature and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.

Naas, M. (2006). "'*Alors, qui êtes-vous?*' Jacques Derrida ve Konukseverlik Sorusu". Çev. Elis Simson. *Cogito*, Sayı: 47-48. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sofokles. (2010). *Oidipus Kolonos'ta & Trakhisli Kadınlar*. Çev. Furkan Akderin. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.

Thucydides. (1956). *History of the Peloponnesian War, Books I and II*. Trans. by Charles Forster Smith. London: William Heinemann Ltd.

Yeğenoğlu, M. (2016). *Avrupa'da İslâm, Göçmenlik ve Konukseverlik*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

MİTOLOJİ VE ORTAK BİLİNÇ: HOMEROS VE VERGILIUS'UN AENEAS'I

Mythology and Common Consciousness: Homer and Vergilius' Aeneas

Deniz AKDENİZ*
Nurşah ÇOKBANKİR ŞENGÜL**

ÖZET

Homeros'un *Ilias* adlı eserinde Troia Savaşı'nın önemli kahramanlarından biri olarak gösterilen Aeneas, Latin şair Vergilius'un Antik Dönem'de iz bırakmış destanına ismini vererek, eserin ana kahramanı olmuştur. Her iki şairin eserlerinde ortaya koyulan Aeneas karakteri kahramanlık ve yiğitlik anlamında birçok benzerlik taşımasının yanında birbirinden oldukça farklı özellikler de barındırmaktadır. Aeneas'ın *Ilias*'ta kendisine biçilen bir kader nedeniyle tanrılar tarafından ölümden iki kez kurtarılması; Romalı yazarlara, özellikle de Vergilius'a, bu kaderi tamamlama imkânı sunmuştur. *Ilias*'ta Aeneas'ın tanrılar tarafından ölümden kurtarılması, kendisinin ve soyundan gelenlerin gelecekte kral olacaklarının belirtilmesi Roma'nın kuruluş efsanelerini etkilemiştir. *Ilias*'ı taklit eden Vergilius sıklıkla Homeros'un eserinde kullandığı sıfatları (*anchisiades, magnanimum, heros*) kullanmıştır. Vergilius, Homeros'tan alarak kullandığı bu sıfatların yanında Aeneas'a *pater* (baba, ata) ve *pius* (dindar) sıfatlarını da vermiştir. Homeros'un *Ilias* adlı destanında, kahramanlar ve karakterlerin eylemleri önemlidir. Karakterler kendi iradeleriyle gerçekleştirdikleri eylemlerle değerlendirilirler. Oysa Vergilius'un çizmiş olduğu Aeneas karakterinin kaderi zaten bellidir. Eser Aeneas vasıtasıyla Augustus Dönemi uygulamalarına tarihsel, dinsel ve kültürel bir zemin hazırlamış ve propaganda aracı olmuştur. Eser, başından sonuna kadar Roma'nın tarihinin, tanrıların da kararıyla Aeneas ile başlayıp Augustus'a kadar uzandığını kanıtlama amacı gütmektedir. Bu çalışmada İ.Ö. 8. yy.'a ait olan ve tarihin ilk edebi eseri olarak kabul gören Homeros'un *Ilias* isimli eseri ile P. Vergilius Maro'nun İ.Ö. yak. 29-19 yılları arasında bir tarihte kaleme aldığı *Aeneis* destanı temel alınmıştır. Her iki destanda yer alan Aeneas karakteri karşılaştırılarak; mitolojik – efsanevi bir karakterin yüzyıllar sonrasında başka bir kültür tarafından seçilmesi ve toplumsal ortak bilinç oluşturulmasındaki etkisi ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Aeneas, Homeros, Ilias, Ortak Bilinç, Ulusal Kimlik, Vergilius

ABSTRACT

Aeneas, one of the most important heroes of the Trojan War in Homer's *Ilias*, became the main protagonist of the Latin poet Vergilius' epic, which left its mark on the ancient period. The character of Aeneas, as presented in the works of both poets, has many similarities in terms of heroism and valor, but also has quite different characteristics. The fact that Aeneas is twice saved from death by the gods in the Ilias because of a fate assigned to him in the *Ilias* offered Roman writers, especially Vergilius, the opportunity to complete this fate. The rescue of Aeneas from death by the gods in *Ilias* and the statement that he and his descendants would become kings in the future influenced the founding legends of Rome. Vergilius, imitating *Ilias*, used many of the epithets (*anchisiades, magnanimum, heros*) used by Homer in his work. In addition to these adjectives taken from Homer, Vergilius also gives Aeneas the adjectives *pater* (father, ancestor) and *pius* (pious). In Homer's epic *Ilias*, the actions of heroes and characters are important. They are evaluated by the actions that the characters perform of their own volition. However, the fate of the character of Aeneas drawn by Vergilius is already determined. Through Aeneas, the work prepared a historical, religious and cultural ground for the practices of the Augustan period and became a propaganda tool. From the beginning to the end, the work aims to prove that the history of Rome begins with Aeneas and extends to Augustus with the decision of the gods. This study is based on Homer's *Ilias*, which dates back to the 8th century BC and is considered to be the first literary work of history, and the epic of *Aeneis*, written by P. Vergilius Maro sometime between 29-19 BC. By comparing the character of Aeneas in both epics, the selection of a mythological - legendary character by another culture centuries later and its effect on the creation of a common social consciousness is discussed.

Keywords: Aeneas, Common Consciousness, Homer, Ilias, National Idendity, Virgil

* Doktora Öğrencisi, dnizakdeniz@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7289-9279
**Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, nursahsengul@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5451-6198.

Akdeniz, D. & Çokbankir Şengül, N. (2023). "Mitoloji ve Ortak Bilinç: Homeros ve Vergilius'un Aeneas'ı", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 295-304.

Giriş

Homeros'un *Ilias* adlı eserinde Troia Savaşı'nın kahramanlarından biri olarak verilen Aeneas, özellikle Augustus Dönemi'nde (MÖ 27 – MS 14) Romalı arketipi olarak görülmüş ve çok önemli bir karakter haline gelmiştir. Roma'nın kuruluş mitlerinde en önemli kahramanlardan biri olarak addedilen Aeneas efsanesinin kökeni Troia Savaşı'na dayanmaktadır. Troia Savaşı'nda, Troialılar ve müttefikleri Akhalara karşı savaşı kaybetmiştir. Troia kenti Akhalar tarafından yıkılıp yağmalanırken Aeneas, babası, oğlu ve bazı Troialılar ile birlikte atalarından kalan *palladium*u[1] da alarak Troia kentinden batıya doğru yola çıkmışlardır. Odysseus'un Ithake yolculuğuna benzer şekilde uzun süren serüven dolu bir yolculuktan sonra İtalya'ya ulaşan Aeneas ve Troialılar buradaki mücadelelerden sonra Lavinium'u kurmuşlardır. Romalı tarihçi Livius (Perioch. I, 2. 6), Aeneas'ın Numicus Nehri'nde öldükten sonra annesi Venüs'ün isteği ile *Iupiter Indiges* olarak tapınılan bir figür haline geldiğini belirtmiştir. Aeneas'ın ölümünden sonra oğlu Iulus (Ascanius) Alba Longa kentini kurmuştur. Iulus (Ascanius), Iulius Caesar ve Augustus'un da mensup olduğu Iulius soyunun atası kabul edilmiştir. Iulus (Ascanius) sonrası efsanevi kurucu Romulus'a kadar geçen sürede Alba Longa on iki kral tarafından yönetilmiştir.[2]

Troaiların Akhalara karşı kaybettikleri savaştan sonra, Aeneas'ın İtalya'ya yolculuğa çıktığına dair anlatılar Roma'da MÖ 6. yüzyıldan itibaren bilinen ve paylaşılan bir düşüncedir. Aeneas'ın savaş sonrası Troia kentinden ayrılarak yola çıktığını belirten ilk kaynak Stesikhoros'tur. MÖ 6. yüzyılda yaşamış olan şair Stesikhoros, Aeneas'ın Troia'nın batısına doğru yolculuğa çıktığını belirtmesi açısından önemlidir (FGrH 480 F6b). Sicilyalı şair Stesikhoros'a ait olası bir fragman, hikâyenin onun zamanında oluşmuş olabileceğini düşündürmektedir. Ancak bu bile başlı başına önemlidir. Çünkü Stesikhoros Sicilya'daki Himera'dan gelmiştir. Batı Akdeniz'de yaşayan Yunanlar için Troia Savaşı'ndan sonraki kahraman gezginlerin öyküleri özel bir çekiciliğe sahip olduğundan Sicilyalı yazarlar batıya yolculuk eden Troialıların hikâyesini geliştirmişlerdir. MÖ 5. yüzyılın sonlarında Sicilya geleneklerine göre Troialılar adalarına ulaşmışlardır. Sicilya'daki Yunanların İtalya Yarımadası'ndaki halklar ile iletişimleri devam etmiş ve bu iki coğrafya birbirleriyle ilgili önemli gelişmelerden haberdar olmuşlardır. Elbette bu etkileşim Roma'yı giderek daha fazla ilgilendirmiştir. Romalılar MÖ 4. yüzyılda İtalya'nın Yunanca konuşulan bölgelerinde nüfuzlarını genişlettikçe, Hellen kaynaklarının karmaşık ağındaki bilgilerden kuruluş hikayeleri için itici güç sağlamışlardır (Gruen, 1992, ss. 14-15).

Ilias (XX. 300-317)'de Aeneas'ın ve soyundan gelenlerin Troialılara kral olacağını belirten bölüm Romalılara bu kehaneti tamamlama fırsatı sunmuştur. Homeros'un *Ilias*'ta Aeneas hakkında kehanette bulunması, Antik Dönem yazarlarının bu konuda çeşitli tezler öne sürmelerine neden olmuştur. Yunan yazarlar Homeros'un dizelerini yeniden yorumlamak ya da açıklamak için hatırı sayılır bir enerji harcamışlardır. Bazı yazarlar biri İtalya'ya giden, diğeri ise Troia'da kalan Aeneas adında iki farklı adam olduğunu varsayarak gelenekleri uzlaştırmaya çalışmışlardır (Gruen, 1992, s. 12). Aeneas'ın savaş sonrası yolculuğa çıkmadığını, Troialılara kral olduğunu öne süren kaynaklar da bulunmaktadır (Strabon, XIII, 1. 53). Thukydides (VI, 2. 3) Aeneas'ın birçok Troialıyı yanına alıp batıya doğru yola çıktığını, Sicilya'ya yerleştiklerini, orada Elymealılar olarak adlandırıldıklarını ve adada birçok kent kurduklarını belirtmiştir. Farklı bir versiyonda ise Aeneas Troialıları İtalya'ya getirdikten sonra geri dönmüş ve Troia'da hüküm sürdükten sonra krallığı oğluna devretmiştir (Dion. Hal. Ant. I. 53. 4). Aeneas'ın Troia Savaşı sonrası akıbeti çeşitli yazarlar tarafından aktarılmasına rağmen, Troialı yoldaşlarıyla beraber İtalya'ya gittiği genel olarak kabul edilmiştir.

---

[1] Troia kentini koruduğuna inanılan Tanrıça Pallas Athena heykeli. *Palladium*, Roma'nın kuruluş mitlerinde önemli bir yere sahiptir.

[2] Livius bu kralların isimlerini vermiştir: Silvius, Aeneas Silvius, Latinus Silvius, Alba, Atys, Capys, Capetus, Tiberinus, Agrippa, Romulus Silvius, Proca, Amulius; bk. Liv. Perioch. 1. 3.

Homeros'un Aeneas'ı

Homeros, *Ilias*'ın ikinci kitabında ilk kez Aeneas'a değinmiş ve doğumuna ilişkin bilgiler vermiştir. Dardanialıların başındaki Aeneas'ın Tanrıça Aphrodite ile ölümlü Ankhises'in oğlu olduğunu belirtmiştir (*II*, 819-821). *Ilias*'ta Aeneas'tan en çok söz edilen bölüm V. Kitap'tır. Burada Aeneas'ın özellikle Diomedes'le mücadelesine yer verilmiştir. Aeneas bu kitapta Lykaon'un oğlu Pandaros'u Diomedes'e karşı savaşması için cesaretlendirerek kışkırtmıştır. Aeneas'ı dinleyen Pandaros Athena'nın desteklediği Diomedes'e saldırmış ve Diomedes tarafından öldürülmüştür. Diomedes daha sonra Aeneas'ı yaralamış ancak kahramanın annesi Aphrodite yardıma gelerek onu korumuştur. Aphrodite oğlu Aeneas'ı savaştan çekip kurtarmaya çalışırken Diomedes onu da sivri kargısıyla elinin ayasından vurmuştur. Daha sonra Apollon, Aeneas'ı kalabalıktan çekip alarak kurtarmıştır (V, 166-470). *Ilias*'ta Ares Thrakialıların önderi Akamas kılığında Troialıları Akhalarla savaşmaları için cesaretlendirirken Aeneas'tan "*tanrısal Hektor'a denk saydığımız adam*" olarak söz etmiştir. Aeneas iyileştikten sonra savaşa dönmüş, arkadaşları onu soylu gücüne kavuşmuş bir halde görünce sevinmişlerdir. Aeneas, Diokles'in iki oğlu Krethon'la Orsilokhos'u öldürmüştür (V, 467). Aeneas XII. Kitap'ta dördüncü bölüğün sorumlusu olarak Hektor, Paris, Helenos gibi önemli konumda bulunan Troialılarla duvarı delmeye ve Akhalarla savaşmaya gitmiştir (XII, 98-99). XIII. Kitap'ta Akhalı kahraman Idomeneus üç kişiyi öldürdükten sonra Deiphobos'u düelloya davet etmiş; Deiphobos ise kendisine yardım etmesi için Aeneas'ı çağırmıştır. Aeneas'ın gelmesiyle Idomeneus korkarak dostlarını yardıma çağırmış ve Aeneas'ı gençliğinden ve yiğitliğinden dolayı övmüştür. Buradaki savaş sırasında Aeneas, Aphareus'u öldürmüştür (XIII, 458-540). Aeneas XV. Kitap'ta Medon ile Iasos'u öldürmüş (XV, 330-332); XVI. Kitap'ta savaşın en şiddetli anlarında Meriones'i vuramamış ve öfkelenmiştir (XVI, 608-631). Akhaların baskısı karşısında Troialıların Ilion'a çekilmeyi düşündükleri sırada Apollon haberci Periphas kılığında görünerek geri çekilmeyip savaşmaları için Aeneas'ı kışkırtmıştır. Aeneas da Apollon'u tanıyarak, Zeus'un kendi taraflarında olduğunu söylerek Troialılara cesaret vermiş ve Leokritos'u öldürmüştür (XVII, 333-345). XVII. Kitap'ta ayrıca Aeneas, Hektor'la beraber Akhilleus'un atlarını ele geçirmeye çalışmış (XVII, 491-536) ve yine Hektor'la beraber Akhaları geri püskürtmüştür (XVII, 753-761). Ilias'ta Aeneas'tan en ayrıntılı ve en uzun süre söz edilen bölüm ise, XX. Kitap'taki Akhilleus ile olan diyaloğu ve savaşıdır (XX, 75-352).

Ilias incelendiğinde Aeneas'ın Hektor, Akhilleus gibi diğer önemli kahramanlar kadar eserde yer bulmadığı görülmektedir. Nitekim *Ilias*'ın bazı bölümlerinde Aeneas'ın hiyerarşik olarak daha altta görüldüğü, hem kendi siteminden hem de Akhilleus'un imalarından ortaya çıkmaktadır. Deiphobos, Aeneas'ı Idomeneus'a karşı yardım etmesi için çağırmaya gelmişken, kahramanın kılını bile kıpırdatmadığını ve kendisini yiğitler arasında saymadığı için Priamos'a içerleyip durduğunu görmüştür (XIII, 455-461). Akhilleus ile Aeneas karşı karşıya gelmişken Akhilleus'un imalı tiradı da *Ilias*'ta verilen Aeneas tipolojisini anlamamız açısından önemlidir. Akhilleus karşısına dikilen Aeneas'a Priamos'un yerine Troialılara kral olmak için mi dikildiğini söylemiştir. Akhilleus, Priamos'un oğulları olduğunu ve Aeneas'ın kral olmasına izin vermeyeceklerini belirtmiştir. Aeneas'ı kızdırmak için Troialıların kendisine toprak, güzel bağlar, tarlalar mı ayırdığını sormuştur ve bunu yapmanın hiç de kolay olmadığını eklemiştir (XX, 180-187). Görüldüğü gibi Aeneas Ilias'taki ana kahramanlardan değildir. Ancak Aeneas açık bir şekilde Hektor'un gölgesinde kalmasına rağmen eserin birçok bölümünde Aeneas'ın kahramanlıklarına, liderliğine, danışmanlığına vurgu yapılmaktadır. Eserde Aeneas'tan βουληφόρος "Troialıların danışmanı/rehberi" (V, 180; XIII, 463; XVII, 485), Ἕκτωρ Αἰνείας θ', οἳ Τρώων εἰσὶν ἄριστοι "Hektor'la beraber Troialıların en yiğitleri" (XVII, 512) olarak bahsedilmesi kendisine verilen önemi de göstemektedir. *Ilias*'ta daha sonraki dönemlerdeki tarih yazımını etkileyecek olan en önemli bölüm; Aeneas'ın tohum bırakmadan, iz bırakmadan ölmeyeceğinin, kaderinin kurtulmak olduğunun, Kronosoğlu'nun (Zeus) en çok Dardanos'u sevdiğinin, Priamos'un soyundan artık iğrendiğinin, hem Aeneas'ın hem de torunlarının Troialılara kral olacağının belirtildiği bölümdür (XX, 307-308).

Homeros bu bölümde Aeneas'ın kaderini deyim yerindeyse mühürlemiş ve ona yeni bir saygı duruşunda bulunmuştur (Gölcük, 2022, s. 85).

Roma'da Aeneas

Augustus Dönemi'nde Vergilius'un *Aeneis* adlı eserinden sonra Roma tarihinin en önemli figürlerinden biri haline getirilen Aeneas aslında Romalıların çok daha eski tarihlerden beri bildiği bir kahramandır. MÖ 6. yüzyılda Romalılar tarafından bilinen "Aeneas Efsanesi", MÖ 3. yüzyılda Romulus efsanesi ile birleştirilerek Roma Devleti'nin kuruluşu ile Troia arasındaki ilişkinin ana unsurlarından olmuştur (Songul, 2013, s. 10). Aeneas, özellikle İtalya için tarihten uzak, salt efsanevi bir imge değildir. Buthrotum'da (Butrint)[3] 1928 yılında kazılar yapan ünlü İtalyan arkeolog Luigi Maria Ugolini, Buthrotum akropolünde Vergilius'u incelediğini; Roma ile Buthrotum ve bu kent ile Troia arasındaki manevi bağların daha da yakınlaştığını belirtmiştir (Lepore, 2015, s. 64). Bu açılardan bakıldığında Aeneas'ın yolculuğu mitten tarihyazımına, arkeolojiden kimlik seçimi ve kültürel bellek oluşumuna kadar çok katmanlı ve girift bir yapı içermektedir (Gölcük, 2022, s. 87). Etrüsk mezarlarından çıkarılan bazı kalıntılar Aeneas'ın Troia'dan kaçışını tasvir etmektedir. Bu arkeolojik buluntular, MÖ 6. yüzyılda dahi Romalıların Aeneas'ı ve yolculuğunu bildiklerini göstermektedir (Alföldi, 1965, s. 123). Halikarnassoslu Dionysios "*Rhomaïke Arkhailogia (Ῥωμαϊκὴ Ἀρχαιολογία)*" adlı eserinde Aeneas ile Roma'nın kuruluşu arasındaki bağı aktaran kaynaklarla ilgili bilgiler vererek Roma şehrinin kuruluşu ile Aeneas arasında bağlantı kuran en erken kaynakların MÖ 5. yüzyılda yaşamış olan Lesboslu Hellanikos ve öğrencisi Sigeionlu Damastes olduğunu belirtmiştir (Ant. I, 72. 2). Lesboslu Hellanikos, Odysseus'un Ithake'ye yolculuğu devam ederken Aeneas'ın Roma kentini kurduğunu belirtmiş ve yanan gemilerden kurtulan "*Rhome*" isimli Troialı bir kadının adından ilham alarak kente Roma adını verdiğini belirtmiştir. MÖ 3. yüzyılda yaşamış olan tarihçi Timaios, Aeneas'ın Lavinium ve Roma kentlerini kurduğunu belirtmiştir. Ayrıca Timaios, Aeneas'ın İtalya'ya getirdiği kutsal eşyalardan penateslerin ve Troia yapımı topraktan yapılma bir kabın Lavinium'daki tapınakta saklandığını belirtmiştir. Bu kutsal eşyalar hakkında orada yaşayanların kendisine bilgiler verdiğini aktarmıştır (Donlan, 1970, s. 110).

Romalı yazarlar, uluslarının kökenlerine dair ayrıntılar konusunda Yunan entelektüellerin standart yorumlama çizgisine bağlı kalmamışlardır. Roma ve Latium'daki gelenekler hakkında araştırmalar yapan ve Roma'nın Troia geçmişini veri olarak kabul edenler arasında bile tutarlılık bulunmamaktadır ve farklı fikirler öne çıkmaktadır (Gruen, 1992, s. 37). MÖ 3. yüzyılda yaşamış olan Quintus Ennius ve Gnaeus Naevius da Roma Devleti'nin kuruluşu ile Aeneas arasında bağlantı kurarak; Aeneas ve Troialıların savaş sonrası İtalya'ya gidişlerine değinmiş ve Romulus'u Aeneas'ın torunu olarak vermişlerdir. Marcus Porcius Cato (MÖ 234-MÖ 149) da *Origines* adlı eserinde hem Aeneas'ın İtalya yolculuğuna hem de Turnus ve Mezentius ile mücadelesine ayrıntılı olarak değinmiştir. Cato'nun Aeneas'ın İtalya yolculuğu ve İtalya'da yaşananlar ile ilgili ayrıntılı anlatımı daha sonra Vergilius tarafından da kullanılmıştır (Bremmer & Horsfall, 1987, s. 22). Plutarkhos (Rom. III, 1-3), Fabius Pictor'u kaynak olarak kullanmış ve Aeneas'ın İtalya'ya yerleştiğini, onun soyundan gelenlerin uzun süre Alba Longa'da yaşadıktan sonra Roma Devleti'ni kurduklarını belirtmiştir. Titus Livius (Perioch. 1.3) Troia Savaşı'ndan Roma Devleti'nin kuruluşuna kadar geçen dönemde Aeneas'ın soyundan gelen on iki kralın Alba Longa kentini yönettiğini belirtmiştir. Böylece Livius da Roma'nın köklerini Aeneas'a bağlamıştır. Oysa MÖ 12. yüzyıla tarihlenen Troia Savaşı ile MÖ 753 yılına tarihlenen Roma'nın kuruluşu arasındaki uzun tarihsel boşluk, Romulus'un Aeneas'ın torunu olarak ele alınmasını kronolojik olarak imkânsız kılmaktadır (Forsythe, 2006, s. 94).

MÖ 3. yüzyılın sonlarına doğru Romalılar efsaneyi kamuya açık ve dikkat çekici bir şekilde desteklemişlerdir. Eryx'te[4] bulunan ve efsaneye göre Aeneas'ın

[3] Arnavutluk'ta bir kent.
[4] Sicilya'nın güneyinde bulunan antik şehrin ve dağın adı.

annesine adadığı bir tapınak olan *Aedes Veneris Erycinae* kültünün Roma'da kurulması yabancı bir tanrının benimsenmesi olarak sunulmamıştır. Venus kültünün Capitolinus'ta, en önemli tanrı Iupiter'in tapınağının (*Aedes Iovis Optimi Maximi Capitolini*) yakınında yer alması (MÖ 215), onun ulusal mirası temsil ettiğini açık bir şekilde göstermiştir (Liv. Perioch. 22. 9. 7-10). Bu hamle ile Hannibal'a karşı yapılan Trasumennus Gölü Savaşı (MÖ 217) sonrası oluşan kasvetli havanın etkisini azaltmak ve halka güven vermek amaçlanmıştır. Hem ilahi koruma vaat eden hem de antik geçmişle olan bağı vurgulayan tanrıçaya saygının, Roma'nın mirasının dayanıklılığına güven duyulmasını sağlayacağı düşünülmüştür. Roma - Troia bağının benimsenmesi artık açık bir şekilde resmi ideoloji haline gelmiştir. Bu şekilde Roma'nın kadim köklerine vurgu yapılmış, vatanseverlik gururu canlandırılmak istenmiş ve kültürel köken kamuya açık bir şekilde sergilenmiştir (Gruen, 1992, s. 46-47). Hannibal ile olan savaşta ibre Roma'ya döndükten sonra Troia ile olan bağlantı devlet düzeyinde daha fazla dikkat çekmiştir. MÖ 205'te Roma kuvvetleri Afrika'yı işgal etmeye ve çatışmayı sonuçlandırmaya hazırlanırken *Magna Mater* kültü Ida Dağı'ndan Roma'ya taşınmış ve Palatinus'ta kurulmuştur. Ida Dağı Aeneas'ın doğum yeri, sığınağı ve yola çıkmadan önce hazırlık yaptığı yer olması bakımından önemlidir (Hom. Il. II. 820-821; Dion. Hal. Ant. I. 46-48). *Magna Mater* ise Troialıların koruyucu tanrısıdır (Verg. Aen. VI, 784-787) ve sembolik özellikleri bakımından öne çıkmaktadır. Roma, Pergamon Krallığı ile işbirliği yapmış; Tanrıça şaşaalı ayinlerle karşılanmış ve Palatine'de bir evle onurlandırılmıştır. Kültün ve festivalin açılışı, Roma'nın kendi kökenlerine ve bunların Antik Yunan efsaneleri ile olan bağlantılarına verdiği önemi ortaya koymaktadır (Gruen, 1992, s. 47).

Troia Savaşı sonrası yaşananlar ile Roma'nın kuruluşu arasında yüzyıllardır kurulan bağ Augustus Dönemi'nde Roma tarihinin en popüler konularından biri haline gelmiştir. Bu hikâye Augustus Dönemi'nde Roma tarihinin kökenine yerleştirilerek, Vergilus'un destanında yer almış ve Livius'un eserinde onaylanmıştır. Fakat Augustus'un Altın Çağ'ında (*saecula aurea*) bile bu hikaye herkes tarafından benimsenmemiş ve karşı çıkanlar olmuştur. Bazı Helen entelektüelleri Roma İmparatorluğu'nun geniş dünyasında kendilerine bir yer edinmeye ne kadar hevesli olsalar da, Roma'nın başlangıcının Hellas'ın önde gelen düşmanı olarak algılanan bir halka borçlu olduğu fikrinden rahatsızlık duymuşlardır. Coğrafyacı Strabon (XIII, I. 53), Homeros'a atıfta bulunarak[5] Aeneas'ın Troia'dan hiç ayrılmadığını belirtmiştir. Aeneas'ın Skepsis'te[6] hanedan kurduğuna dair yerel bir masalın yanı sıra Aeneas'ı Makedonya Olympos'una veya Arkadia'ya götüren efsaneleri aktarmıştır. Bu tarz aykırı görüşlere rağmen Augustus Roma açısından ortak bir bilinç oluşmasını sağlamak için bu konuya özellikle destek vermiştir (Demiriş, 2009, s. 122). Bu durum Augustus'un imparatorluk rejimine geçişte yararlandığı birçok başka eylemini akla getirmektedir. Eski senatörlerin tepki göstermesini engellemek için Cumhuriyet rejiminin şekli yapısını korumuş; eski senatörler imparatorluk yönetiminde de seçkin bir grup olmaya devam etmişlerdir. Augustus bu dönemde hummalı bir şekilde çok boyutlu bir projeyi uygulamaya koymuştur. Augustus ortaya atıp destek verdiği tarihi, edebi, sanatsal ve dini proje yeni rejimi Cumhuriyet rejiminin devamıymış gibi göstermeyi amaçlamıştır (Powell, 2018, s. 673). Augustus Dönemi göz önüne alındığında, Aeneas'ın da ana figürlerden olduğu, bu propagandist projenin etkili olduğu ortaya çıkmaktadır. Augustus'un inşa etmeye başladığı projesinde ve kültürel programında özellikle Horatius, Vergilius, Livius ve Ovidius gibi yazarlar önemli bir yere sahip olmuşlardır. Roma'nın kuruluşu ile ilgili mitlere sıklıkla değinen bu yazarlar[7]; Augustus'un inşa etmeye çalıştığı mevcut rejim ile efsanevi

[5] Strabon, Homeros'un Ilias'taki kehanetine (hem Aeneas'ın hem de torunlarının Troialılara kral olacağının belirtildiği bölüm) atıfta bulunmuştur.

[6] Troas Bölgesi'nde bir yerleşim.

[7] Augustus hem siyasal-ekonomik hem de kültür-düşünce yapısının gelişimine önem vermiştir. Bu yüzden edebi eserlere Romalı ulusal kimliğinin, Roma'ya özgü unsurların dahil edilmesini teşvik ederek, milli ve siyasi temaların dahil edilmesi için yazarları gönülülük esasıyla görevlendirmişti, bk. Demiriş 2009, s.122.

geçmiş arasında bir bağ kurmaya çalışmışlar ve kuruluş mitlerini eserlerinde kullanmışlardır. Augustus'un bu dönemde ideolojisini de legalize etmek için her alanda Romalı olma bilincini geliştirmeye çalışmıştır. Roma'nın ilk dönemlerinin mütevazılığı ve sadeliği ön plana çıkarılmıştır. Yaratılmak istenen imaj, tanrısal imparator Augustus tarafından garanti altına alınmış; oluşturulmak istenen ortak bilinç edebiyat ile halka aşılanmıştır (Erim, 1987, s. 116-117). Dönemin yazarlarının eserlerinin içeriğine bakıldığında bu amaç açıkça ortaya çıkmaktadır. Nitekim dönemin eserlerinde işlenen konular arasında savaş sonrası oluşan barış ortamı, geleneksel Roma yaşamı ile bağlantılı olarak tarım faaliyetleri, Romalı geleneklerine bağlı olma ve bu bilinci yeniden canlandırma, Augustus'a tanrısallık atfederek yüceltme konuları yer almaktadır (Syme, 1939, ss. 452-453). Roma'da edebiyatın sıkıntılı dönemlerde toplumsal birliktelik duygusunu sağlamak amacıyla kullanılması için en iyi örneklerden biri de, Livius Andronicus'un MÖ 240 yılında Helen tragaedialarını Latinceye çevirmesidir. Roma'da yazılı edebiyatın başlangıcı olarak kabul edilen bu tarihte gerçekleştirilen bu çeviri faaliyetleri I. Kartaca Savaşı galibiyetini kutlamak için düzenlenen *Ludi Romani*'de sahnelenmiş ve toplumsal birliktelik duygusu edebiyat yoluyla oluşturulmaya çalışılmıştı (Demiriş, 2009, s.108).

Ovidius önceden yazmış olduğu *Ars Amatoria* ve *Amores* adlı eserlerinde Augustus Dönemi'ni sivri bir dille hicvetmesine rağmen, sürgün edildikten sonra sıkı bir Augustus savunucusu olmuş ve dönemin propagandasının en önemli isimlerinden biri haline gelmiştir (Akın, 2014, s. 25). Ovidius , *Fasti* (I, 587) ve *Metamorphoses* (XV, 843) isimli eserlerinde, ilk eserlerinin aksine Augustus'u tanrılaştırmıştır. Augustus'a kutsallık atfetmek için onun yıldızlardan geldiğini ve Roma toplumuna cenneti sunacağını belirtmiştir. Actium Savaşı'nın önemini anlatan Ovidius bu savaş üzerinden halka zafer ve bolluk fikrini Altın Çağ argümanıyla aşılamıştır. Augustus Dönemi'nin ünlü şairi Horatius da şiirlerinde dönemin ahlak politikasını destekleyen ifadelere yer vermiştir (Bartsch, 1998, s. 322). Özellikle *Ludi Saeculares* (Yüzyıl Oyunları) için yazmış olduğu *Carmen Saeculare* adlı eserinde Augustus'un yapmış olduğu ahlaki ve dini reformlardan, oluşan barış ve bereket dolu dönemden övgüyle söz etmiştir (Lowie, 2013, ss. 77-90). Horatius, *Odes* adlı eserinde Augustus'u tanrı Saturnus'un oğlu olarak göstermiştir (I, 11). Ayrıca eserinin birçok yerinde Augustus kurtarıcı tanrı Merkür ile eş tutularak Roma'ya barış, huzur, mutluluk ve bereket dolu bir yaşam getirmiştir.[8] Tarihçi Titus Livius, Augustus Dönemi'nde oluşturulmaya çalışılan ortak bilince en fazla katkı veren yazarlardandır. Eseri, "A*b urbe condita*" adından da anlaşılacağı üzere, Roma'nın kuruluşundan MÖ 9 yılına kadar olan olayları anlatmıştır. Livius'un bu eserinde Aeneas önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü Livius Roma'nın kuruluşunu Venüs ile Anchises'in oğlu Aeneas ile ve Mars'ın oğlu Romulus ile bağlantılı olarak anlatmıştır. Augustus'un bağlı olduğu *Iulius* soyu Aeneas'ın yanı sıra Venüs, Mars gibi tanrılarla ilişkilendirilmiş, böylece bu soya kutsallık atfedilmiştir (Usher, 1970, s. 167). Livius Cumhuriyet Dönemi'nin son yıllarının yozlaşmışlıklarını eleştirerek Roma'nın bu sorunlu dönemden Augustus ile kurtulduğunu belirtmiştir. Augustus sadakat ve görev duygusu (*pietas*), güven (*fides*), cesaret (*virtus*), atalara saygı (*mos maiorum*), onur (*honor*), mütevazı olma (*dignitas*) gibi Roma geleneksel değerlerinin en önemli koruyucusu ve güvencesi gibi gösterilmiştir (Demiriş, 1998, ss. 62-65).

Romalıların bazı araştırmacıların öne sürdüğü gibi kökenlerini Yunanlara ve Etrüsklere değil de Aeneas'a dayandırmalarının nedenleri konusunda çeşitli tartışmalar mevcuttur. Romalıların Aeneası ataları olarak kabul etmelerinin nedeni; Roma tarihini çok daha eskilere Kahramanlar Çağı'na dayandırma isteği, doğuda Büyük İskender sonrası kurulan Helenistik devletlerle yaptıkları mücadelelerde Roma – Troia bağından çıkar elde etmek istemeleri, Roma kültürel kodlarının en önemli unsurlarından olan yurt sevgisi, atalara ve tanrılara saygı gibi temel özelliklerin Aeneas'ın karakteristik özelliklerinden olması olarak açıklanmıştır (Cornell, 1995, s. 65).

[8] Horatius'un Augustus'u tanrı Merkür ile eş tuttuğu bölümler için bk. Odes I. 2, I. 12, II. 15, IV. 5.

Vergilius'un Aeneas'ı ve Romalı Kimliği

Dönemin yazarlarından Vergilius Latince'yi şiirde çok iyi kullanmasının da etkisiyle Augustus ile başlayan İmparatorluk Dönemi'nin en önemli yazarı haline gelmiştir. Vergilius öncesi birçok kaynakta da Aeneas'ın Troia Savaşı sonrası kent yağmalanırken İtalya'ya doğru yola çıktığı aktarılmasına rağmen; Aeneas ve Troialıların uzun ve maceralı yolculuklarını destansı ve çok katmanlı bir şekilde kurgulayan ilk yazar Vergilius'tur (Akdeniz, 2020, s. 89). *Aeneis* adlı eserinde kullandığı yoğun propaganda ile Augustus'un ekonomi politikalarının destekçisi olmuş ve bu anlamda toplumu da etkilemiştir. *Aeneis*'in Roma eğitim sistemindeki yadsınamaz yeri düşünüldüğünde bu durum daha fazla gün yüzüne çıkmaktadır. Roma eğitim sistemi taşrada eğitimli yöneticiler yetiştirmenin yanında; öğrencilere bir Romalı kimliği vermiş, Roma İmparatorluğu'nun sosyal, siyasi ve kültürel elitine ait olma duygusu kazandırmıştır. Latin dilinin ve Roma değerlerinin taşralılara öğretilmesi imparatorluğu istikrara kavuşturmada güçlü bir araç olmuştur (Syed, 2008, s. 17). *Aeneis* böyle bir eğitim sisteminin merkezinde yer aldığından, öğrencilerin bu destanı deneyimlemesi Romalı kimliği oluşturmada en önemli unsurlardan birini oluşturmuştur (Farrell, 1990, s. 7). Ayrıca Antik Dönem eğitim sistemi, *Aeneis* gibi temel metinlerin büyük bölümünün ezberlenmesini kaçınılmaz kılmıştır. Bu nedenle *Aeneis*, eğitimli kişilerin zihninde daha sonraki edebi arayışlar ve daha genel olarak okuyucuların diğer kültürel deneyimleri için merkezi bir referans noktası olarak büyük ölçüde yer etmiştir (Syed, 2008, s. 224).

Vergilius bu dönemde oluşturulmak istenen ortak bilinci en iyi yansıtan eseri *Aeneis*'te Aeneas'ın savaş sonrası Troia'da başlayıp Roma'da sona eren maceralı yolculuğunu mitolojik öğelerle de bezeyerek yazmış; Roma'nın kökenlerinin Troia'ya bağlayarak şaşaalı bir geçmiş yaratma amacı gütmüştür. *Aeneis* Destanı'nın yazılmasında, Augustus'un isteğinin yanı sıra dönemin ileri gelenlerinden Gaius Maecenas'ın desteğinin de etkisi büyüktür. Destanda Homeros etkisini birçok anlamda görmek mümkündür. Vergilius *Aeneis* adlı eserinin başlangıç dizelerinde (Aen. I, 1-7), Troia'dan ayrılan Aeneas'ın Lavinium kıyılarına uzun emekler vererek ulaştığını söyler ve sonrasında Latin ırkına, eski Albalı atalara seslenerek Roma'nın surlarının bu çağdan kaldığını vurgular. Bu dizeler eserin yazılma amacını açıkça ortaya çıkarmaktadır. Augustus Dönemi'nde zaten bilinen ve daha önce birçok yazar tarafından aktarılan Aeneas ile ilgili bilgiler Vergilius tarafından kullanılmış ve Troia'yı Roma'ya bağlayan destan ortaya çıkmıştır. *Aeneis* Destanı'nda daha önceki bilgilere ek olarak Roma soylu ailelerinin kökenlerine dair çıkarsamalar bulunmaktadır. Vergilius, Aeneas'ın Troia – Roma yolculuğu sırasında uğradığı bazı kentlerin adları ile Roma soyluları arasında bağ kurarak soylulara asil ve kadim bir geçmiş sağlamıştır. Bu bağ ile Aeneas'ın yolculuğuna tarihsel bir gerçeklik alt yapısı sunmayı amaçlamıştır.

Aeneis Destanı'nda Troia Savaşı sonrası kent yağmalanırken Aeneas rüyasında Hektor'u görmüştür. Hektor, ocak tanrılarını ve kutsal eşyayı kader yoldaşı olarak yanına almasını ve yola çıkmasını, yolculuğu sonunda kendi surlarını sonunda kuracağını belirtmiştir (Verg. Aen. II, 289-295). Aeneas atalara saygının ve bağlılığın en önemli sembollerinden biri olarak sırtına babasını almış, oğlu Iulus (Ascanius), karısı Creusa ve bazı Troialı yoldaşlarıyla kentten ayrılmıştır. Henüz yolculuğun başında Ceres Tapınağı'na geldiklerinde Creusa'nın yanlarında olmadığını fark etmişlerdir. Aeneas karısını bulabilmek için geri dönmüş ve kentin sokaklarında Creusa'nın hayaliyle karşılaşmıştır. Creusa'nın hayali Aeneas'a uzun yıllar boyunca çeşitli badireler atlatacağını, denizleri aşacağını ve sonunda *Hesperia (Ἑσπερια)*[9] denilen yere varacağını belirterek kaybolmuştur. Aeneas karısının silüeti kaybolduktan sonra geri döndüğünde birçok yeni Troialının kendisine katıldığını görmüş ve yolculuk süreci başlamıştır. Hem Hektor'un hem de Creusa'nın söylediklerinden de anlaşılacağı üzere eserin henüz başında Aeneas için yol çizilmiş, kaderi belirlenmiştir.

[9] Eski Yunanların İtalya'ya, Romalıların İber Yarımadası ve Batı Afrika'ya verdikleri isim. Burada İtalya kastedilmektedir.

Aeneis Destanı'nda yolculuk sürecinin anlatıldığı ilk altı bölüm Homeros'un *Odysseia* Destanı ile; İtalya'daki savaşların ve düelloların anlatıldığı ikinci altı bölüm ise *Ilias* Destanı ile benzerlikler taşımaktadır. Vergilius'un destana "Savaşların ve bir yiğidin şarkısını söylüyorum (*Arma virumque cano*)" (Verg. Aen. I. 1) sözleriyle başlaması, kalıplaşmış sıfatları çokça kullanması Homeros'un eserlerinin etkisini açıkça göstermektedir. Vergilius da destanda, Homeros'un kullanmış olduğu altılı "daktilik" şiir ölçüsünü kullanmıştır. Vergilius'un vermiş olduğu Aeneas figürü *Ilias*'taki Aeneas'tan çok daha farklıdır ve ana kahraman olarak eserde yer almaktadır. Vergilius, Akhilleus ve Odysseus'u model olarak almasını yanı sıra; bazı yönleriyle bu kahramanlardan tamamen farklı bir profil ortaya çıkarmıştır. Odysseus için gezinti ve Ithake'ye dönüş olan yolculuk, Aeneas için kaçış ve sürgündür. Odysseus "Tanrısal Odysseus (*Dios Odysseus*)" olarak anılırken; Aeneas ise vatanına dindarlık bağlarıyla bağlı "Dindar Aeneas (*Pius Aeneas*)" olarak anılmıştır (Cassin, 2018, s. 53). *Pius Aeneas* olarak anılan kahraman, Homeros destanlarındaki yiğitlerden farklı bir tutum ve davranışa sahiptir. *Pietas* terimi, dine saygının da üzerinde bir erdemi ifade etmektedir. Bu kavram ayrıca Augustus Dönemi'nin ideal insanını, Roma'nın görkemli geçmişine saygıyı, vatana bağlılığı, sonsuz sorumluluk duygusunu ifade etmektedir.[10] Tüm bu özellikler *Aeneis* Destanı'nda çizilen Aeneas portresiyle sembolize edilmiştir (Wagenvoort 1980, s. 16). Vergilius destanda Aeneas'ı on beş kez *pius* sıfatı ile anmıştır. Vergilius'un okurları bu şekilde etkilemek istediği açıktır (Moseley, 1925, s. 387). *Aeneis* Destanı'ndaki Stoa felsefesini inceleyen Bowra (1933, ss. 8-21), Stoacıların iyi kavramını *prudentia* (bilgelik), *temperantia* (ölçülülük), *iustitia* (adalet), *fartitudo* (cesaret) adlı dört ölçütle tanımladıklarını ve Roma'daki *pietas* idealinin bu dört ölçütle beraber değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Aeneas'ın karakteristik özellikleri bir bütün olarak değerlendirildiğinde *pius* olarak adlandırılmayı hak ettiğine vurgu yapmıştır. Aeneas'ın bu özelliği başka antik yazarlar tarafından da vurgulanmıştır.[11] Cicero'nun da *Pietas* kavramı için söyledikleri, bu kavram ile Aeneas'ın bağdaştırılmasının nedenlerini açıkça ortaya çıkarmaktadır. Cicero, *Pietas*ın Romalı bir erdem olduğunu; bu erdeme sahip kişinin vatan, tanrılar, anne – baba için her koşulda görevini gerçekleştirmek için hazır olduğunu belirtmiştir (Cic. Inv. II, 66).

Eserde oluşturulan Aeneas profilinin ortak bilinç oluşturma amacı taşıdığı barizdir çünkü Aeneas özgürce hareket eden bir kahraman değildir. Ortak bir tarih ve bilinç oluşturmak amacıyla oluşturulan destanın kendisine biçtiği role göre hareket eden bir kahramandır. Destanda geçen *fato profugus* (yolu kader tarafından çizilen) (Verg. Aen. I, 2-3), *Italiam non sponte sequor* (İtalya'yı aramak özgür iradem değil) (Verg. Aen. IV. 361) anekdotları Aeneas'ın rolünü apaçık bir şekilde açığa çıkarmaktadır. Homeros'un *Ilias* ve *Odysseia* destanlarında eylem önemlidir ve anlam da eylemde gizlidir. Oysa Vergilius'un destanı, determinist bir yapıdadır ve apaçık bir amaca hizmet etmektedir. Dönemin şartları ve yaşanan büyük dönüşüm düşünüldüğünde destanın ne denli büyük bir propaganda aracı olduğu ortaya çıkmaktadır. Eserde yaşananlar ve gidilen rotalar Roma'ya görkemli bir tarih ve köken oluşturma amacı taşımakta ve Augustus'un bulunduğu konuma tanrıların iradesiyle geldiği inancını aşılama işlevi görmektedir (Powell, 2018, s. 684).[12] Eserin başında kahramanın kaderi zaten belli olduğundan ve eser net bir amaca hizmet ettiğinden Homeros eserlerinden farklıdır. Vergilius eserinde şaşaalı, kutsallık ve görsellik yüklü üslubunu okuyucuların duygularına hitap etmek için kullanmış; yarattığı kurgusal karakterleri birer özdeşleşme figürleri olarak vermiştir. Okuyucuların esere duygusal olarak dahil edilerek bir Romalı kimliği oluşturmak için biçimlendirici bir etki yaratılması düşünülmüş ve Romalı olarak benlik

[10] *Pietas* kavramının Cumhuriyet'ten Monarşi'ye geçiş aşamasındaki anlamı; özellikle de Augustus'un *pietası* Monumentum Ancyranum'da kullanımı üzerine bk. Wagenvoort, 1980, s. 1-20.

[11] Apollodoros Aeneas'ın dindarlığını özellikle vurgulamış ve savaş sonrası Aeneas'ın Troia'dan kaçışına Akhaların izin vermesinin nedeninin Aeneas'ın dindarlığı olduğunu belirtmiştir. Ayrıntılı bilgi için bk. Bibl. Ep. V. 21.

[12] Theseus ile ilgili Atina mitleri de benzer işlev görmektedir.

duygularının derinden şekillendirilmesi beklenmiştir (Syed, 2008, s. 35). Eserde kullanılan şiirsel dilin duygular üzerindeki etkisi de bu amaca önemli oranda hizmet etmiştir.

Sonuç

Kahramanlar Çağı'nın Troialı kahramanlarından olan Aeneas, tarihte toplumların ortak bilinçlerinin oluşması veya oluşturulması konusunda en önemli örneklerden biri olmuştur. Aeneas Romalıların ortak tarih ve kültür bilincinin sembollerindendir. Aeneas'ın Romalılar için bu kadar önemli bir sembol haline gelmesinde Homeros'un katkısı büyüktür. Homeros'un *Ilias* adlı destanında Aeneas'ın kaderini açıklaması özellikle Romalılara bu kaderi tamamlama imkanı sunmuştur. Savaştan sonra İtalya'ya gelen Aeneas'ın, köklerine geri dönmüş bir kahraman olarak görevini yerine getirmiş olduğu addedilmiştir. Aeneas bir bütün olarak değerlendirildiğinde Romalılar tarafından örnek bir insanı sembolize etmiştir. Hem Vergilius'un *Aeneis* adlı destanında hem de başka birçok eserde Aeneas, *paterfamilias* (Roma ailesinin babası) olarak kabul edilmiş, Roma Devleti'nin kurucusu Romulus'un ve imparator Augustus'un atası olarak verilmiştir. Bu durum Aeneas'ın Troia Savaşı sonrası yolculuğunun ve İtalya'ya gelişinin, bir efsaneden veya edebi bir eserden çok daha geniş bir arka plana vurgu yaptığını göstermektedir.

Aeneas ile Roma'nın kuruluşu arasındaki ilişki daha önceki dönemlerde de bilinmesine rağmen Augustus Dönemi'nde bu ilişki yeni rejimin propaganda araçlarından biri olmuştur. Augustus zaten yeni yönetiminin propagandası bağlamında mitolojiyi ve edebiyatı çok sık kullanmış ve yazarları da bu konuda desteklemiştir. Aeneas efsanesi de Augustus'un imajının oluşmasında, dinsel, politik ve ekomomik politikalalarının desteklenmesinde ve bunun halka işlenmesinde en önemli araçlardan biri olmuştur. Genel olarak Aeneas'ın karakteristik özellikleri ve yolculuğu, dönemin en önemli emperyal devleti olan Roma'nın örnek insan tipolojisi oluşturmasında ve Roma toplumunda ortak bir tarih ve kültür bilincinin oluşmasında çok önemli bir yere sahiptir.

Augustus kökenini tanrılara ve tanrıçalara dayandırarak kendisini tanrısallaştırmış, Roma'ya görkemli bir tarih atfetmek istemiş ve tüm bunları sanat eserleri, bastırdığı sikkeler yoluyla halka da aşılamıştır. Dönemin önemli yazarları Horatius, Ovidius, Vergilius, Livius da eserlerinde Augustus'u tanrısallaştırarak, onu altın çağın sembolü gibi göstermişlerdir. Augustus'un mitleri, dini ve edebiyatı propaganda araçları olarak kullanması Roma'da ortak bir bilinç oluşmasında etkili olmuştur. Bu sayede Augustus politikalarını daha kolay uygulamış ve oluşturduğu imaj daha çabuk kabul görmüştür. Bunun en önemli katalizörlerinden biri de Latince'yi çok iyi kullanan Vergilius olmuştur. Hem Vergilius'ta hem diğer yazarlarda Augustus tanrı olarak ya da Aeneas ve Romulus gibi bir kahraman olarak betimlenmiştir. *Aeneis* Destanı Augustus övgüsünün yanı sıra dönemin kültürel, ahlaki, ekonomik anlayışının desteklenmesinde önemli bir yer edinmiştir. Vergilius'un Aeneas karakteri, Roma'nın kuruluşuna ve bu büyük imparatorluğun yükselişine dair bir mitos yaratma amacına hizmet etmiş; Roma toplumunun ortak bilincinin oluşmasında en önemli yerlerden birine sahip olmuştur.

KAYNAKÇA

Akdeniz, D. (2020). Akdeniz'in Mitolojik Rotaları. (Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi Akdeniz Uygarlıkları Araştırma Enstitüsü.

Akın, E. G. (2014). Ovidius: Hayatı, Sürgünü ve Eserleri. (Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Alföldi, A. (1965). Early Rome and the Latins. The University of Michigan Press.

Bartsch, S. (1998). Ars and The Man: The Politics of Art in Virgil's Aeneid. Classical Philology, 93, 322-342.

Bowra, C. M. (1933). Aeneas and the Stoic Ideal. The Classical Association: Greece & Rome, (3)7, 8-21.

Bremmer, J., & Horsfall, N. (1987). Roman Myth and Mythography. Bulletin Supplement, 52, 1-111.

Cassin, B. (2018). Nostalji İnsan Ne Zaman Evindedir: Odysseus, Aeneas, Arendt. (S. Kıvrak,

Çev.) Kolektif Kitap.
Cic. Inv. (= Cicero, De Inventione). (1999). On Invention. The Best Kind of Orator. Topics. (H. M. Hubbell, Trans.). The Loeb Classical Library.
Cornell, T. J. (1995). Beginnings of Rome: Italy and Rome from the Bronze Age to the Punic Wars (c.1000-264 BC). Routledge.
Demiriş, B. (1998). Roma'nın Yurtsever Tarihçisi Titus Livius. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
Demiriş, B. (2009). Roma Edebiyatı: Başlangıcı, Sınırları, Özellikleri. Doğu Batı Düşünce Dergisi 49, 107-124.
Dion. Hal. Ant. (= Dionysios Halikarnassos, De Antiquitates Romanae). (1984). Dionysius of Halicarnassus: The Roman Antiquities. (E. Carry, Trans.). The Loeb Classical Library.
Donlan, W. (1970). The Foundation Legends of Rome: An Example of Dynamic Process. Classical World, (64)4, 109-114.
Erim, M. (1987). Latin Edebiyatı. Remzi Kitabevi.
Farrell, J. A. (1990). Which Aeneid in Whose Nineties?, Vergilius, 36, 74-80.
FGrH, (1923-1958). Die Fragmente der griechischen Historiker. (F. Jacoby, Trans.). Berlin-Leiden.
Forsythe, G. (2006). A Critical History of Early Rome: From Prehistory to the First Punic War. University of California Press.
Gölcük, R. (2022). Aeneas in the Troas and Latium Regions: Mythology and Archaeology. S. Gatti (Ed.). Aeneas Diplomacy. Edizioni Fonte Sisto.
Gruen, E. S. (1992). Culture and National Identity in Republican Rome. Cornell University Press.
Hom. Il. (= Homeros, Ilias). (1924). Homer. The Iliad (A.T. Murray, Trans.). Harvard University Press.
Horatius, (2012). Horace: Odes Book I. R. Mayer (Ed.). Cambridge University Press.
Lepore, G. (2015). Italian Archaeologicial Missions in the Twentieth Century in Albania. S. Santoro (Ed.). Skills and Tools to the Cultural Heritage and Cultural Tourism Management. Teramo.
Liv. Perioch. (= Livius, Ab Urbe Condita Librorum Periochae). (1967). Livy, From the Founding of the City. (A. C. Schlesinger, Trans.). Loeb Classical Library.
Lowie, M. (2013). Horace and Augustus. Cambridge University Press.
Moseley, N. (1925). Pius Aeneas. The Classical Journal, 20 (7), 387-400.
Ovidius, P. (1931). Fasti. (G. P. Goold, J. G. Frazer, Trans.). Loeb Classical Library.
Ovidius, P. (1931). Metamorphoses. (G. P. Goold, J. G. Frazer, Trans.). Loeb Classical Library.
Plut. (= Plutarkhos, Bioi Paralleloi: Romulus &Themistokles). (1959). Plutarch's Lives. (B. Perrin, Trans.). Loeb Classical Library.
Powell, B. B. (2018). Klasik Mitoloji. (S. O. Çavuş, Çev.). Bilge Kültür Sanat.
Songul, G. (2013). Aeneas Efsanesi'nin Roma ve Troia İlişkilerine Yansıması. (Yüksek
Lisans Tezi). Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
Strab. (= Strabon, Geographika). (1917). The Geography of Strabo. (H. L. Jones, Trans.). The Loeb Classical Library.
Syed, Y. (2008). Vergil's Aeneid and the Roman Self: Subject and Nation in Literary Discourse. University o f Michigan.
Syme, R. (1939). The Roman Cultural Revolution. Routhledge.
Thuk. (= Thukydides). (2003). Thucydides, History of the Peloponnesian War. (C. F. Smith, Trans.). The Loeb Classical Library.
Usher, S. (1970). The Historians of Greece and Rome. Taplingen Publishing.
Vergilius, (1910). Aeneid. (T.C. Willams, Trans.). Houghton Mifflin Co.
Wagenvoort, H. (1980). Pietas. Selected Studies in Roman Religion. Brill.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %50
İkinci yazar: %50
Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %50
Second Author: %50
Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

MUTHOS'TAN *PROTREPTİKOS*'A GEÇİŞ: ARİSTOTELESÇİ BİR ÇAĞRI

From *Mythos* to *Protrepticus*: An Aristotelian Exhortation

Erman KAR[•]

ÖZET

Felsefe birden fazla yol ve yöntem ile tanımlanabilir. Ancak onun işlevsel olarak yapısına en uygun tanım *muthos'tan logos'a geçiş* ifadesi üzerinden verilmektedir. Bu ifade dünyayı tanımlama ve anlamlandırmada yeni ve farklı bir yola geçişi de kısaca özetlemektedir. Bu kavramsal ikiliğin ifade ettiği geçiş, muthosun dinsel olana vurgu yapmasının yanında *logos*un akılsallığı temsil ediyor olmasıdır. Felsefenin, dolayısıyla bu rasyonel faliyetin temelinde merak olduğunu *aporia* kavramı ile ifade eden Aristoteles için bu geçiş bir çağrıya dönüşür ve *Protreptikos* adlı yapıtını, felsefe yapmaya bir çağrı üzerine kurgular. Aristoteles bu süreci *Metafizik* yapıtında bilgisiz veya merak içinde olmayan insanı zincire vurulmuş insan olarak tanımlayarak ifade eder. Merak içinde olan insan zincirlerinden kurtulmuştur ve merak duygusunun temelinde bu duyguya eşlik eden *aporia*lar, çıkmaz veya güçlükler mevcuttur. Sözü edilen süreç Aristoteles tarafından merak duygusuna eşlik eden *aporia*'ların belli bir hal alması veya çıkar bir yol (*diaporia*)'a ulaşması haline evrilerek devam eder. Böylelikle doğası gereği bilmek isteyen insanın merak duygusu ve bu duyguya eşlik eden *aporia*'lar ile başlattığı bu süreç diyakletiğin belli bir formunu almış olur. Bu çalışmanın amacı felsefenin işlevsel tanımlamalarından birisi olan *muthos*'tan *logos*'a geçişi Aristotelesçi bir analiz üzerinden sunmaktır. Bu bakımdan ilk olarak Aristoteles felsefesinde muthos ve *logos* kavramlarının yansımaları, *Metafizik* adlı yapıtında *aporia* kavramı üzerinden analiz edilecektir. Bununla birlikte *logos*, Aristoteles'in felsefe yapmaya çağrısı olan *Propreptikos* adlı yapıtı üzerinden serimlenecektir.

Anahtar Kelimeler: Aristoteles, Muthos, Logos, Aporia, Diaporia.

ABSTRACT

Philosophy is defined in more than one way and by using one of several methods. However, the definition most suitable for its functional structure is given through the expression of *mythos to logos*. This expression also briefly summarizes the transition to a new and different way of describing and making sense of the world. The transition that this conceptual duality expresses is that the myth's emphasis on the religious and the *logos* represents rationality. This transition can be translated as a call for Aristotle, who expresses that curiosity is the basis of philosophy and therefore this rational activity with the concept of *aporia*, and he constructs his work called Protrepticus on an exhortation to philosophy. Aristotle expresses this process in his *Metaphysics* by defining a person who is ignorant or incurious as a person in chains. Curious people are freed from their shackles, and on the basis of their sense of wonder, there are *aporiai* which are difficulties accompanying this emotion. The aforementioned process continues by evolving into a certain state of aporias accompanying the sense of curiosity by Aristotle or reaching a way out (*diaporia*). Thus, this process, initiated by the person who wants to know by nature, with the sense of curiosity and the aporias accompanying this feeling, takes a certain form of dialectic.The aim of this study is to present from *mythos* to *logos*, which is one of the functional definitions of philosophy, through an Aristotelian analysis. In this respect, firstly, the reflections of the concepts of *myth* and *logos* in Aristotle's philosophy will be analyzed through the concept of *aporia* in his Metaphysics. In addition, *logos* will be revealed through Aristotle's work called Protrepticus, which is a call to philosophy.

Key Words: Aristotle, Myth, Logos, Aporia, Diaporia.

[•] Öğr. Gör. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi, ermankar@karatekin.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6013-7805.

Kar, E. (2023). "Muthos'tan Protreptikos'a Geçiş: Aristotelesçi Bir Çağrı", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 305-313.

"Felsefe yapmak ya mükemmel yaşamın kendisidir ya da sadece
bir husus belirtmek istenirse, ruhu en kısa yoldan oraya götürür."
Aristoteles, 2003, s. 43

Giriş: *Muthos*'tan *Logos*'a Geçiş

Bir kavramı tanımlamak birden fazla yola başvurarak yapılabilir. Özellikle felsefe gibi çok yönlü ve birçok disiplin ile bağlantılı bir kavram söz konusu olduğunda onu birden fazla yola başvurarak tanımlama gereksinimi ortaya çıkar. Bir kavramı birden fazla yol ile tanımlamak, o kavramın anlaşılmasını kolaylaştırdığı kadar anlamın birden fazla yöne giderek anlaşılmasının güçleşmesine de sebebiyet verebilir. Felsefe etimolojik, işlevsel veya diğer disiplinler ile bağlantısına bakılarak tanımlanmaktadır. Onun işlevsel tanımlamalarından birisi de *muthos'tan logos'a* geçiş ifadesi ile verilir. Felsefe tarihçilerinin günümüzde de hala üzerinde sıklıkla durdukları bir mesele olarak felsefenin başlangıç noktasının Yunan Medeniyeti olarak gösterilmesi de bu tanımlamaya paralel olarak verilen bir ifadedir. Felsefi bilginin neliği ve işlevini, mitolojik ögelerden arındırılarak sunulması ve kendinde ve kendisi için istenen bir şey olarak felsefenin tanımlanması *muthos*'tan *logos*'a geçiş tanımlaması ile birlikte anılır. Bu anılma aynı zamanda sözünü ettiğimiz değişim ve dönüşümün bir Yunan mucizesi ile olup olmadığı problemini de beraberinde getirir. Bu çalışma söz konusu işlevsel tanımlamanın, *muthos*'tan *logos*'a geçiş ifadesinin, Aristotelesçi bir yorumlamasını hedeflemektedir. Bu bakımdan ilk olarak Aristotelesçi düşüncede *muthos* ve *logos* arasındaki farklar ele alınacaktır. Bu fark veya geçişin tanımlaması veya değerlendirilmesi, Aristoteles'in *Metafizik* adlı yapıtında ele aldığı *aporia* kavramı ve bu kavramın felsefi düşüncenin sistematik olarak gerçekleşmesindeki rolü ve önemi üzerinden yapılacaktır.

Bilim ve felsefe tesadüfi olmayan bir şekilde, altıncı yüzyılda Yunanistan'da ortaya çıkmıştır. Gerçekliğe ve evrene karşı yeni bir tutumun sonucu olarak, mitolojik ve dini açıklamalar yerine rasyonel açıklamalar aramak felsefeyi ortaya çıkarmıştır. Bu olgu, *mutos*'tan *logos*'a geçiş olarak tanımlanır. Bu tanımlama herhangi bir olayın, özellikle doğa olaylarının, mitolojik açıklamalar yerine aklın nihai çağrısıyla değişmesi olarak ifade edilir (Villermea, 2001, s. 2). Tanrıların kararlarına veya kararsızlıklarına bağlı olarak açıklanamayan doğa olayları rasyonel düşünce tarafından açıklanır ve anlaşılır hale gelmeye başlar. Çünkü Presokratikler'in temel düşüncesi de doğaya dair olayları ancak ve ancak doğal yollarla, doğanın kendisine deney, gözlem ve bunlarla elde edilen verilerin rasyonel sonuçlarla irdelenmesine dayanır. Doğa olayları keyfi bir iradenin yönlendirmesi ile değil, akılsal bir düzene göre ortaya çıkar ve sebepleri de aynı akılsal ilkenin yöntemleri ile açıklanmalıdır. Dolayısıyla aklın görevi de bu doğa yasalarını keşfetmek ve onları analiz etmektir. İşte evreni dinsel öykülerden hareketle anlamak yerine onu rasyonel ilkeler doğrultusunda akılsal ilkelerle açıklama çabası *mutos*'tan *logos*'a geçiş olarak tanımlanır. "Yunan bilgi kavramının kökleri de bu geçişe veya bu iki kavram arasındaki ayrıma dayanır. Mitolojik açıklamalara veya bu açıklamalardan hareketle daha az temellendirilmiş görüşlere karşı Yunanlılar, *gerekçelendirilmiş doğru bilgi*'nin peşine düşerler" (Villermea, 2001, s. 3).

Aristoteles *muthos* ve *logos* arasında, her ikisinin de temelinde merak ve hayret duygusunun olduğunu vurgulayan bir yakınlık olduğunu belirtir. Mit-sever olarak ifade ettiği söylence sevenlerin de bir anlamda filozof sayıldığını çünkü hem felsefenin hem de mitin hayretten doğduğunu üzerinde durmaktadır (Aristoteles, 1996, 982b10). Bu sebeple *muthos*tan *logos*a geçişin Aristotelesçi yorumlaması ilk olarak bu ortaklık üzerinden irdelenmelidir. Bu gereklilik söz konusu mucizenin en basit bir ifade ile abartı olduğu ve *logos*ta *muthos*u, *muthos*ta *logos*u barındıran unsurlar olduğu yorumlaması üzerine temellendirilecektir. Çünkü Hesiodos ve Homeros'un döneminden Pre-Sokratik filozofların dönemine yapılan geçiş *muthos*tan *log*osa geçiş olarak ifade edilir (Jaeger, 2011, s. 26). Dolayısıyla felsefi incelemenin ilkelerinin belirlenmesinde ve felsefenin işlevinin ne olduğu sorununa bir yanıt olarak ozanların mitolojik ögeler üzerine kurguladıkları evren

öğretisinden Thales ve Milet okulu ile yeni ve bir öncekinden farklı yeni öğretinin ortaya çıktığı düşüncesi önemli bir yer tutmaktadır. Hesiodos'un *Theogonisi*'ni kısa bir zaman sonra ortaya çıkacak olan felsefenin hazırlık safhalarından biri olarak görmemek için hiçbir sebep yoktur. Dolayısıyla mutos'tan logos'a geçiş olarak ifade edilen durum *kökten* bir değişime karşılık gelmemektedir. Hesiodos'un dünya görüşünde büyük filozofların bilhassa dikkatlerini yöneltmekten hoşlandıkları belli noktalar vardır (Jaeger, 2011, s. 27). Söz gelimi 'evrenin temelinde ne vardır?' sorusunun peşine düşmek bu noktalardan birisi olarak gösterilebilir. Bu soruya verilen yanıt ve evreni incelemeye dair ele alınan yöntemler farklılık gösterse dahi, sorunun temelinde var olan merak duygusu ortaktır.

Bu üzerinde durulan *kökten* değişim aslında gerçeği anlama ve açıklamaya dair bir öncekinden farklı bir tavır alınması olarak özetlenebilir. Kelime anlamları bakımından ele aldığımızda *muthos*, nesiller arasında sözlü bir biçimde aktarılan herhangi bir bilimsel kanıta ihtiyaç duymaksızın temel ilkesini ve geçerliliğini toplumsal yapıdan alan bu yüzden de üzerinde akıl yürütmeye pek uygun olmayan söylenceleri ifade eder. *Logos* ise özellikle söz konusu işlevsel tanımlamada aklın etkinliğini, rasyonaliteyi ifade etmesiyle birlikte birden fazla anlama sahiptir. *Logos* dilimize doğrudan çevrilmesi mümkün olmayan bir kavramdır. Bunun temel nedeni *logos* kavramının birden fazla anlama karşılık geliyor olmasıdır. Bir yandan *logos* tanım, akıl yetisi gibi anlamlara sahipken, diğer yandan konuşma, açıklama gibi anlamları söz konusudur. Bütün bunların yanında logos ölçü, oran gibi anlamlara da gelir. İngilizce *reason* (akıl, gerekçe, sebep vs.) kelimesi, Latince *ratio* kelimesinden türemiştir. Bu kavramında temelinde oran, ölçü ve hesaplama anlamlarına gelen *logos*'a dayanır (Villermea, 2001, s. 4). Ancak bütün bu anlamlarıyla birlikte çalışmanın temel meselesi olan geçişi ifade etmesi bakımından *logos*; akılsal etkinlik, problemleri akla veya rasyonel ilkelere dayanarak açıklama durumu olarak tanımlanır. "Logos terimi doğrudan aklın etkinliğini, rasyonaliteyi ve son olarak da akıl yürütmeyi ve akıl yürütmeye temel oluşturan kanıt üzerine yükselmeyi ifade eder" (Erkızan & Çüçen , 2013, s. 31).

Kısacası *logos*, *akılla temellendirilmiş söz olarak tanımlanır*. Doğaya dair sorgulamanın yine doğal fenomenler üzerinden yapılması gerektiğini ifade eden m*uthos*tan *logos*a geçiş ifadesinde akılsal yöntemlere başvurarak sadece doğanın ilkelerinde doğal problemlerin çözülme eğilimini ifade eder. Bütün bu tanımlamalara bakıldığında felsefe tarihçilerinin bu işlevsel tanımın iki zıt kavramsal temel üzerine oturtulduğu iddiası veya yaklaşımı da yanlışlanabilir. Zira Aristoteles'in de mitsel olana hem eleştirel hem de *logos* karşısında, söz konusu karşıtlık üzerinden ele alındığında, daha olumlu bir tavır sergilediği söylenebilir.

Philomythos ve *Philosophos*

Aristoteles felsefe ve *muthos* arasında bir ortaklık kurar. Bu ortaklık Metafizik'in bir bölümünde şöyle ifade edilir: "Söylence dostu da bir biçimde filozoftur, nitekim söylence hayretten çıkar" (Aristoteles, 1996, 982b10). Ancak bu ortaklık ile birlikte felsefe, mitolojik bir öykünmeden ya da evren öğretisinden farklı bir noktada konumlanır. Aristoteles'e göre felsefe ilk ilke ve nedenlerin araştırılmasıdır (Aristoteles, 1996, 1026a30). Nitekim yapmış olduğu bilim sınıflamasında İlk Felsefe (*prote philosophia*) ilk ilkenin ve nedenlerin incelenmesinden sorumlu bir disiplin olarak bilimlerin en yücesi ve en kıymetlisidir. Onu diğer bilimlerden, özellikle aynı sınıfta olduğu fizik ve matematikten olan farkı, dolayısıyla önceliği Aristoteles tarafından şöyle ifade edilir:

> İlk Bilim'in konusu, aynı zamanda maddeden bağımsız ve hareketsiz olan varlıklardır. Şimdi, bütün ilk nedenler, zorunlu olarak ezeli- ebedidirler. Özellikle de onlar içinde hareketsiz ve maddeden bağımsız olanlarının böyle olmaları gerekir. Çünkü onlar tanrısal şeyler içinde duyularımız tarafından algılananların nedenleridirler. O halde üç teoretik bilimin olması gerekir:

> Matematik, Fizik ve bizim teoloji diye adlandıracağımız bilim. Çünkü eğer tanrısal olan, herhangi bir yerde varsa, onun bu hareketsiz ve (maddeden) bağımsız varlıklarında var olacağı açıktır. En yüce bilimin de konu olarak en yüce cinse sahip olması gerekir. Böylece eğer teoretik bilimler en çok aranması gereken bilimlerse, Teoloji de en çok arzu edilmesi gereken teoretik bir bilimdir (Aristoteles, 1996, 1026a15-20).

Aristoteles'in sözünü ettiği önceliğin nedeni aslında bu bilimlerin inceleme alanı, konusu ya da nesnesi olan varlık türleriyle de ilişkilidir. İlk nedenler, ilk felsefenin temel meselesi ya da konusu olarak diğer varlık türlerinden bilgi, zaman ve tanım bakımından önce gelirler. İlk ilkeler, *ousiai* ya da tözün sorgulanması İlk Felsefe tarafından yapılır ve bu araştırma nesnelerinin ilkin bilinmesi, diğer şeylerin ya da nedenlerin bilinmesi için önem arz eder. Çünkü her bakımdan, özellikle tanım ve zaman bakımından töz diğer şeylerden önce gelir. İlkin diğer kategorilerden hiçbiri bağımsız olarak var olamaz; oysa töz, bağımsız olarak var olabilir. Töz, tanım bakımından da ilktir; her varlığın tanımında, onun tözünün tanımı zorunlu olarak içerilmiş bulunur (Aristoteles, 1996, 1028a35). Kısacası filozof ilk olarak tözün ne olduğunu sorgular, ilk nedenleri bilmek ister ve onun peşine düşer. Filozof nedenleri merak eden ve etrafında çevrili olan olaylar dizisine hayretle yaklaşıp onların ilk ilkelerini ortaya çıkarmayı amaçlayan, bilgiyi kendi için ve kendinde arzulayan ve isteyendir. Ancak merak eden ve hayretle evrene yönelen sadece *philosophos* değildir. Mitsever ya da *philomithos* da Aristoteles'e göre filozof sayılabilir.

Yani en başta da altı çizilen felsefenin işlevsel tanımlamasının *muthos* tarafında doğaya ve evrene dair yapılan bu inceleme, yine ve yeniden ilk ilkelerin neliği üzerinden yapılmış ve hatta temelinde ortak bir merak duygusunu barındırış olabilir. Ancak yine de söylence sever olarak tanımlanan merak ve hayret duygusu taşıyan kişinin etkinliği felsefi bir etkinlikten ayrılır. Çünkü doğaya dair yapılan bu araştırma Aristoteles'e göre el yordamıyla yapılmıştır, mitseverin duyduğu ve sahip olduğu merak duygusu daha naif kalmıştır. Çünkü doğa karşısında duyulan hayret bazı anlatılar ile kurgulanmıştır. Bu kurgusal öğretilerin sistemli bir biçimlendirmeye ihtiyaç duydukları aşikardır. Felsefi incelemenin öncesinde doğayı incelemeye ve anlamaya kalkışmak yani ilk ilkelerin veya nedenlerin ne olduğunu sorgulamak, zihni mitolojik hikayeler veya söylencelerle yatıştırmak onu oyalamaktan başka bir anlama gelmemektedir.

Öte yandan İnsanın evren üzerinde yerini ve anlamını idrak edebilmesinin ilk yolunun bu yöntem ile açıldığı da inkâr edilemez. Yani evreni zihninde anlamlı kılmak, ona bir tanım yüklemek ve kendisi evrensel bütünlüğün bir parçası haline getirmek için duyduğu merakı belli bir yolla yatıştırma çabası da evrene yönelik incelemeye dahildir denilebilir. O halde kavramsal ve mantık ilkeleri ile evreni anlamanın birdenbire olmadığı, *muthos*'un buna zemin hazırlayan bir düşünce sistemi olarak kabul edilebileceği gerçeği ile karşı karşıyayız. Ancak bu merak ve hayretin ortaya çıkardığı etkinlik felsefi bir etkinlikle bir ve aynı değildir. Çünkü felsefi etkinlik Aristoteles tarafından bilimlerin en temelidir ve bu hayret duygusunun ortaya çıkardığı soruların ilk ilkelere dayanması bakımından da en kıymetli olanıdır. Her bilim ve bilimsel etkinliğin veya evreni sorgulamanın, evrene yönelmenin temelinde hayret duygusu olsa dahi, felsefi etkinlik unlar arasında en önem arz eden disiplin olarak tanımlanır. "Sonra bilimler arasında en kesin olanlar, ilk ilkelerle en çok uğraşanlardır. Çünkü daha az ilke içeren bilimler, ilave ilkeler içeren bilimlerden, örneğin aritmetik, geometriden daha kesindirler. Sonra bir bilim ne ölçüde nedenleri araştırıyorsa o ölçüde öğreticidir. Çünkü öğretmek, her şeyin nedenlerini söylemektir" (Aristoteles, 1996, 98a15).

Tam da bu sebepten dolayı *muthos*'tan *logos*'a geçiş tanımı ile felsefenin başladığını iddia etmek en basit tabiri ile anlamsız bir abartı olarak değerlendirilir. *Logos*'un tanımı itibariyle de felsefi bir adımın öncesinde Yunan medeniyetinin dilsiz, sözsüz *logos*suz olduğu ve bu geçisin mucizevi bir geçiş olduğu iddiası da

anlamını yitirir.[1] Böylesi bir ayrımın keskin ve doğrudan bir adım olmadığı gerçeği Thales ve diğer filozofların kendi öğretilerinde hala mitolojik ifadeler yer vermelerinde de gözlenebilir. Kısacası bu geçişin mucizevi bir geçiş olarak ifade edilmesi tarihi bir yanılgı olarak değerlendirilir. Örneğin ilk felsefi spekülasyonların mitolojiden kaynakladığını iddia eden Eliade, sistemli düşünme olarak tanımlanan *logos*a geçişin ya da felsefi yöntemin kozmogonilerin başlattığı ya da sözünü ettiği evrenin temel ilkesinin neliği meselesini aydınlatma çabası olduğunu söyler. (Özgöçer, 2019, s. 17). O halde ilk filozofların bu geçişteki en belirgin katkısının, *arkhe* nedir sorusuna getirmiş oldukları yanıtlardan ziyade bu meseleyi ele alış tarzları olmuştur diyebiliriz. Mitlere dost olan kişilerin de bir anlamda filozoflar olduğunu söyleyen Aristoteles, hayret duygusunun daha çok felsefe yapmaya yönlendirmesi gerektiğini savunur. Bununla ilgili meselenin üzerinde çok durmayan Aristoteles mitlere yönelik meselelerin derinlemesine incelenmesinin kendisini esas meseleden uzaklaştırdığını, dolayısıyla *lo*gosa ve evrene dair akıl yürütenlerin tarafına yönelmemiz gerektiğini ifade eder. Aristoteles söz konusu pasajda şu ifadeleri verir:

> Nitekim bugün de eskiden de insanlar felsefe yapmaya hayret ederek başlamışlardır. Başlangıçta el altındaki açmazları merak ederek sonra bu şekilde küçük küçük devam edip daha büyük açmazlara denk gelerek. (Söz gelişi Ay'a Güneş'e, yıldızlara ve evrenin oluşuna). Öte yandan açmaza düşen ve merak eden kendini cahil sanır. (Bu yüzden söylenceleri sevenler de bir bakıma filozoftur; nitekim söylence de hayretten çıkar); dolayısıyla eğer cehaletten kaçmak için felsefe yaptılarsa, açık ki sadece kavramak için bilgi sahibi olmanın peşine düşmüşlerdir, herhangi bir fayda uğruna değil (Aristoteles, 1996, 982b20).

A.P Bos bu ifade ile bağlantılı olarak şu üç soruyu sorar: 1- *Philomythos*- yani mit dostu diye kimleri tanımlarız? 2- *Muthos'*un karşılık bulduğu merak veya hayret tam olarak neye karşılık gelmektedir? 3- Mit dostu ve bilgelik dostu arasında nasıl bir ortaklık kurulabilir? (Bos, 1983, s. 10). Bos tarafından sorulan ve *muthos*tan *logos*a geçiş tanımını ifade etmek açısından önem arz eden bu üç soruya Aristoteles'in yaklaşımı ve tanımlamasından hareketle şu yanıtları verebiliriz: Hem felsefeye hem de kendi kültürüne duyduğu ilgiyi, merakı öykülere dayanarak açıklamaya heves eden kişilerdir. İkinci soruda aynı doğrultuda hem felsefi bilginin peşine düşmeye hevesli olan hem de kültürel geleneklerine bağlı kişilerin bu söylencelerden kopamadan evrene dair soruları yanıtlama duygusu *muthos*un karşılık bulduğu meraktır. Üçüncü soru da böylece yanıtlanmış olacaktır. Aynı merak temelinde kültürel getiriye bağlı olan şairler mit dostu olarak tanımlanırken bu bağlamdan ayrılarak sadece doğanın kendisinden yanıt aramaya çalışan kişiler gerçek bilge severler olarak filozoflar olacaklardır. Ancak Aristoteles bu sözü ile mitseverin de bir anlamda filozof olacağını yineler. Bu bakımdan Bos tarafından telaffuz edilen üçüncü sorunun yanıtını Aristoteles'in bilgelik merakının temelleri olarak ifade ettiği *aporia*'larda bulabileceğimiz aşikardır.

Logos'un temeli olarak *Aporia*

Aporia kelime anlamı bakımından ve genel olarak Antik Yunan felsefesinde kavramın veya söz konusu nesnenin kendisinden veya çelişkiden dolayı ortaya çıkan ve içinden çıkılması güç problem olarak tanımlanır. Aristoteles'e göre felsefe bu güçlükten, çatışan argümanlardan dolayı beliren güçlüklerden ve bu güçlüğe eşlik eden merak duygusundan doğar (Aristoteles, 1996, 982b10). Bununla birlikte, düşünce faaliyetinde ortaya çıkan ve aşılamaz çelişki olarak nitelendirilen çıkmazlardır. Belli bir kavram, bağımsız olarak ele alındığı zaman sorun veya

[1] Logos'un birden fazla karşılığı söz konusudur. Söz ve akıl bu anlamlardan sadece ikisidir. *Mutos'*tan *logos'*a geçiş ifadesini vurgulamak üzere ve bu geçişin radikal bir dönüşüm olduğu vurgusu üzerinden Thales öncesinde merak duygusunun ortaya çıkardığı evrene anlama çabasının da mevcudiyeti üzerinden bu dönemim sözsüz olduğu benzetmesi yapılır. Bu ayrım sadece geleneksel olandan kopuşu yeni ve rasyonel bir temele dayanarak evreni anlamayı vurgular (Berke, 2020, s. 137).

çıkmaza sebebiyet vermese ve hatta anlamlı olsa dahi, başka kavramlarla yan yana gelmesi sonucunda ortaya çıkan karmaşa durumuna verilen isim de bu kavramı karşılamaktadır. Yunanca karmaşa veya karışıklık durumu anlamlarına gelen terim, erken Platon diyaloglarında Sokratik metodun bir yolu olarak işaret edilen ve aynı zamanda herhangi bir çözüm önerilmeden problem üzerinden tartışma sürdürmeyi ifade etmek için kullanılmaktadır.

Aristoteles'te ise Diyalektik'te *aporia*lar ve onların çözümü için harcanan çabaya felsefi yöntemin en önemli kaynağı olarak işaret edilir. Aristoteles, felsefenin merak duygusuyla doğduğunu ifade ederken söz konusu bu duyguya eşlik eden şey olarak *aporia*, meraka sebep olan güçlük veya merak duygusunun ortaya çıkmasına sebep olan çatışkı durumu olduğunun altını çizer (Aristoteles, 1996, 982b15). Aristoteles *aporia*'nın iki ayrı açıdan tanımlanabileceğini vurgular. Birincisi, *aporia* zihinsel bir bulanıklık, karmaşa ya da çıkmaz; ikinci olarak, bu karmaşanın sonucunda işaret edilen spesifik bir problem ya da çıkmazdır. Aristoteles bu süreci *Metafizik* yapıtında bilgisiz veya merak içinde olmayan insanı zincire vurulmuş insan olarak tanımlayarak ifade eder. Merak içinde olan insan zincirlerinden kurtulmuştur ve merak duygusunun temelinde bu duyguya eşlik eden *aporia*lar, çıkmazlar veya güçlükler mevcuttur.

> Çünkü bir sorunu çözmek isteyen kimsenin önce onu her yönüyle incelemesi yararlıdır. Bunun da nedeni düşüncenin daha sonra kendisine erişeceği kolaylığın daha önceki sorunların çözümünü gerektirmesidir ve hakkında herhangi bir şey bilinmeyen bir dü- ğümü çözmek mümkün değildir. Ancak düşüncemizin karşılaştı- ğı güçlük nesnesinin bizzat kendisinde bir soruna işaret etmektedir. Çünkü bir sorunla karşılaşması bakımından ele alman düşüncenin durumu, zincire vurulmuş bir adamın durumuna benzer: Onun da bu adam gibi ileri girmesi imkânsızdır. (Aristoteles, 1996, 995a25-30).

Bu bakımdan Aristoteles felsefi bir soruşturmaya girişmeden önce sorunların veya çıkmazların her yönüyle incelenmesi gerektiğini, sorunu çözmek için hangi yöne gidilmesi gerektiğinin öneminden söz eder (Aristoteles, 1996, 982b10). Sözü edilen süreç Aristoteles tarafından merak duygusuna eşlik eden *aporia*'ların belli bir hal alması veya çıkar bir yol (*diaporia*)'a ulaşması haline evrilerek devam eder. Böylelikle doğası gereği bilmek isteyen insanın merak duygusu ve bu duyguya eşlik eden *aporia*'lar ile başlattığı bu süreç diyakletiğin formunu almış olur. Çözüm ne olursa olsun felsefenin temeli olan problem ve problemi ortaya koyma işi oldukça çetrefilli bir iş olarak değerlendirilir (Aristoteles, 1996, 982b).

Metafizik Beta'nın ilk cümlesinde, daha önce de değinildiği üzere, Aristoteles, aranan ve araştırmanın temeli olan bilim olarak *Prote Philosophia*'yı (İlk Felsefe) işaret eder (Aristoteles, 1996, 1026a20). Aynı şekilde *Metafizik*'in yedinci kitabında da *prote philosophia* bütün bilimlerin en temeli olarak tanımlanır. İlk Felsefe bir teorik bilim olarak Fizik ve Matematik bilimlerin temelinde olan, onları aşan ve onların araştırma alanında daha değerli görülen bir bilim olarak analiz edilir. Bunun temel nedeni İlk Felsefe'nin alanına dahil olan araştırma nesnesinin daha evrensel olan, kendinde varlık olarak tanımlanmasıdır. Dolayısıyla bu bilimin yöntemi diğer bilimsel yöntemleri önceleyen ya da onlara yol gösteren yöntemler olmalıdır. İlk Felsefe'nin diğer bütün bilimleri ve dolayısıyla teorik bilimleri de aşan ve önceleyen yöntemlerinin belirlenmesi için bazı temel sorular sorulması gerekmektedir. Aristoteles'e göre bilimsel bir incelemenin yönteminin belirlenmesi bütün inceleme alanları için gereklidir ancak İlk Felsefe için sözünü ettiğimiz gerekçelerden dolayı daha büyük önem arz etmektedir. Metafiziksel bir incelemenin varacağı sonuç (*telos*) ancak o sonuca götürecek temel soruları sormaktan geçer (Aristoteles, 1996, 995a24). Bu sorular Aristoteles tarafında *aporia* olarak tanımlanır. *Aporia*'ların amacı araştırmasının nereye gideceğini bilmeyen araştırmacılara araştırmanın yöntemini belirlemede yardımcı olmaları ve araştırmasının daha sağlam yollar üzerinden ilerlemesini sağlamalarıdır.

Aporia'yı kabul eden ya da onu içeren bir düşüncenin karşısında iki yol açılmaktadır: Bunlardan ilki *aporia*'ya müdahale etmeme, onu devam ettirme yolu. İkincisi ise bu yoldan daha zor ve çetrefilli bir yol olarak *aporia*'dan hareketle yeni bir yol ortaya koyma ve bu yolda ilerleme. *Aporia*'nın ortaya çıkmasında etken olan düşünceden hareketle yeni bir sonuca ulaşmaya çalışmak ilk kabulden daha zor ve uzun bir süreci, rasyonel bir sistem üzerinden ilerlemeyi gerektirir. (Demir, 2019, s. 7). Aristoteles, *Metafizik* yapıtının *Beta* kitabında, bütün bir yapıt boyunca ele alacağı sorunları analiz eder ve yanıtlar bulmamız gerekecek sorunların ana hatlarını çizerek her birini tek bir bölüm içinde inceler. Belirli bir çıkmaz veya problem anlamında bir *aporia*, bir soru formatında ele alınır ancak önemli bir nokta belirtmek gerekir ki her soru bir *aporia* değildir.

Başka bir deyişle Aristoteles metafizik sorgulamadaki soruların *aporia* olarak nitelendirilmeyeceğini, aporia'ların ikilem halinde sorulan sorular olması gerektiği üzerinde durur (Politis, 2004, s. 70). Örneğin kaç tane töz vardır sorusu bir *aporia* olarak değerlendirilmez. Aristoteles araştırmasının konusu olacak tözün veya ilkelerin tek mi yoksa birden fazla mı olduğunu sorarak sorunu bir çıkmaz olarak görür ve her iki ihtimal üzerinden bir çözüm arayışına girer. Örneğin metafizik bir soru olarak *bu odada kaç sandalye var* sorusunu düşünelim. Bu soru *aporia* formunda değildir. Soru bir açmaza, *diaporia*'ya bizleri sevketmek durumundadır. Bu sorunun *aporia* olabilmesi için, soruya verilecek olan cevabın rasyonel olarak bizi görünüşte zıt ve çelişkili yönlere çekmesi gerektiğini öne sürer (Politis, 2004, s. 70). O halde bu, iki yönü olanbir soru olmalıdır: Şu ya da bu olup olmadığı sorusu ya da bir tane sandalye mi yoksabirden fazla sandalye mi olup olmadığı sorusunda olduğu gibi. Sadece böylesi bir soru rasyonel bir çözüm bulabilmek için bizleri diyalektik bir sorguya teşvik edecektir. Bir aporia, mantıksal ve ikilemli yapısı, yani görünüşte karşıt ve çatışan iki tarafı olan ve her iki tarafta da geçerli sebepleri olan bir soru olması nedeniylearaştırmaya yön ve amaç sağlar. Öncelikle, problemin veya bir araya gelmesi çatışkı yaratan durumların analiz edilmesi elzemdir. Ardından bu probleme dair varolmuş kanılar gözden geçirilir ve nihayetinde çıkmazın önünü açan bir geçite, bir çözüme ulaşılır (Aristoteles, 2005, 1145b).

Örneğin Hesiodos evrenin temeline dair söz konusu ifadesini verirken bunu bir *aporia* olarak kurgulamasına gerek kalmadan ortaya atmıştır.[2] Bu ifadenin bir *aporia* olarak ele alınması için öncelikle kendisinden önce söylenmiş, iddia edilmiş bir öğreti gerekmektedir. Ancak öte yandan, *khaos* zaten hali hazırda bütün doğa unsurlarının karşısında yer alması bakımından bu ifade biçimi evreni ilk kez *logos*la düzenleme veya anlama denemesi olarak görülebilir. Kısacası doğası gereği *aporia*'lar ikilemler veya çıkmazlar olarak tanımlandığından dolayı Hesiodos bu düşüncesini herhangi bir karşıtlığı vurgulamak açısından söylememiştir. Bu yüzden de her şeyden önce *khaos* vardı ifadesi tek başına bir *aporia* olarak ele alınamaz. Ancak bir *aporia* denemesi olarak kabul edilir. Bununla ifade edilmek istenen şudur: Sokrates öncesi filozofların evrenin ana maddesi nedir sorusunu sormaları, 'her şeyden önce *khaos* mu vardı yoksa başka bir şey mi?' sorusunu sormaları anlamına gelmektedir. Bu durumda *khaos* karşısına gelebilecek herhangi bir ifade veya öge, örneğin Thales'in aynı soru temelinde işaret ettiği *su*, yeni bir *aporia*'yı meydana getirir. Dolayısıyla Thales için elinde var olan, kendisinden önce söylenmiş bir iddiayı, yeniden şekillendirmek ve yeni ve çetrefilli bir yola yönelmesi açısından *muthos*tan *logos*a yönelmiştir diyebiliriz. Mitolojik dizgenin temelinde var olan *aporia, khaos*'un karşısında var olan doğa unsurlarını sorma ve sorgulama, onların neliğini belirlemeye girişme, dolayısıyla bizlere evrensel bir yasa olarak *physis*'in konulması *logos*un ve yeni bir *aporia*'nın meydana gelmesi demektir.

[2] "Kaos'tu hepsinden önce var olan, sonra geniş göğüslü Gaia, Ana Toprak" (Hesiodos, 2016, s. 7) dizelerinde evrenin temelinde, her şeyden önce var olanın kaos olduğuna işaret edilmiştir. Bu savın aporia olmaması ama Aristoteles'in ifadesiyle bir aporia denemesi olmasının nedeni evrenin temelinde ne vardır sorusuna, merak duygusundan hareketle bir yanıt verme girişimi içermesidir.

Aristoteles'in mitoloji ve felsefe arasında kurmuş olduğu ortaklık, her iki etkinliğin doğaya yönelme ve ona dair sorgulama, soru sorma tepkiselliğinin *aporia* haline alınıp alınmaması üzerinden bir ayrımla değerlendirilebilir. Her ne kadar *muthos* ve *lo*gos arasında kurulan bağ Aristotelesçi ortaklık kurma çabası sonucunda güçlendirilmişse de sözüm ona mitsever ve felsefesever arasında, en azından sistematik bir ayrım olduğunu belirtmek yanlış olmasa gerek. Merak duygusunun felsefi sorgulamaya yönelmesindeki ilk adım *aporia*'ları belirleme ve sorgulamayı belli bir yöntem üzerinden sürdürmedir. Mitseverin evrene benzer hayret duygusu ile yönelmesi onu filozofça bir tavra büründürse dahi, *aporia*sız adımlar atması söz konusu naifliğin de sebebi olarak işaret edilebilir. Hesiodos'u Thales'ten ayıran da budur!

Sonuç yerine: Felsefeye Çağrı

Metafiziğin açılış cümlesinde Aristoteles bütün insanların doğal olarak veya doğaları gereği bilmeyi istediklerini, arzuladıklarını söyler (Aristoteles, 1996, 980a). Bu söylem Aristoteles tarafından nasıl biliyoruz sorusunun peşine düşmenin gerekliliği üzerinden yeni bir soruşturma ile devam eder. Bilmeye dair duyulan bu merakın temelinde özellikle duyumlara yönelik ilgi söz konusudur. *Muthos*'tan *lo*gosa geçiş tanımı üzerinden felsefe yapma çağrısını serimlediğimiz üzere, peşine düşülen bu merakı *muthos* temelli irdelemelerden bir farkı söz konusudur. Duyular aracılığıyla insanın evreni ve evrende olup biteni merak etmesinin özünde onu diğer canlılardan ayıran şey, onu diğer canlılardan ayıran doğal bir bilme arzusuna sahip olmasıdır.

Aristotelesçi öğretiye göre; var olan her şeyin belli bir doğası ve doğasına uygun belli bir ereği vardır. Bu bakımdan Aristoteles var olan her şeyin belli bir doğası ve ereği olduğu gibi insanın neliğini incelemek için de insan doğasının ve ereğinin yani insanın doğasına uygun amacının ne olduğunun analiz edilmesi gerektiğini söyler (Aristoteles, 2012, 194b30). Bir şeyin doğasını ve dolayısıyla kendi doğasına uygun ereğini incelemek için de o şeyin formuna bakılması gerekmektedir. Doğa bir amaç, bir ereksel nedendir, çünkü kendinden devinimi olan nesnelerin bir amacı vardır, işte bu son nokta aynı zamanda ereksel nedendir (Aristoteles, 2012 ,195b25). Doğal olan veya doğanın devinimi içinde olan her varlık içindeki kendi ereğini gerçekleştirmek zorundadır. Aynı durum insan ve insan doğası için de geçerlidir. İnsan doğası gereği bilmek isteyen bir varlık olarak kendi ereğini, aklını etkin bir şekilde kullanmasıyla gerçekleştirmiş olur. Söz konusu durum insanın felsefeye yönlenmesi gerekliliği üzerinden *Protreptikos*'ta şöyle verilir: Mutlu olmak isteyen bir kimsenin felsefe yapmak zorunda olduğuna aşağıdaki düşünce silsilesi ile ulaşabiliriz. Doğanın tamamında düzen egemen olduğu için doğa hiçbir şeyi rastlantıya bırakmaz, tersine her şeyi bir amaç doğrultusunda yapar. Rastlantısal olanı dışlayarak bütün insani sanatlardan daha yüksek bir ölçüde amacının gerçekleşmesini sağlar çünkü insani yetenek bildiğimiz gibi doğaya öykünmelidir (Aristoteles, 2003, s. 25).[3]

Aristoteles'in madde ve form öğretisi de göz önüne alındığında ve insan söz konusu olduğunda bedeni onun maddesine ve ruhu ise formuna karşılık gelir. O halde insan nedir sorusunun yanıtı ve insanın neliğini ortaya çıkarmak onun formuna, doğasına ya da ereksel nedenine karşılık gelmektedir. Ruh insanın formu olması bakımından, insan ruhunun ayırt edici özelliği onun aklını kullanması, haz yaşamının insan doğasına uymaması sebebiyle mümkün kılamadığı iyi yaşamı (*eudaimonia*) ancak rasyonel varlık olması bakımından *theoria* yaşamı ile gerçekleştirir. Sadece *theoria* yaşamı insanın düşünme ve rasyonel varlık olma

[3] Doğada değişen, devinen her bir varolan kendi ereğine uygun bir eyleme biçimine sahiptir. Örneğin bir kiraz ağacının *energeia*'sı, tamamlanmış olması veya formunun etkinliğini yerine getirmesi, kiraz meyvesi vermektir. Bu durumla bağlantılı olarak Aristoteles *Protreptikos*'ta şu bağlantıda bulunur: Eğer bir şey doğaya uygun görevini en güzel şekilde yerine getirirse (hem de takriben değil kendisi bakımından) o zaman bu edimin iyi olduğunu söylemek doğru olur. Bir kimseyi bu edimi gerçekleştirmeye muktedir kılan yetkinliğe, onun en yüksek ve asıl yetkinliği denir." (Aristoteles, 2003, s. 36). Söz konusu analoji *Metafizik*'in giriş cümlesi ile, bütün insanların doğası gereği bilmek istemesi durumu ile de bağlantılıdır.

etkinliğini gerçekleştirebildiği yani kendi ereğine uygun yaşam sürebildiği hayata karşılık gelir. Bu bakımdan Aristoteles'e göre *eudaimonia* gelip geçici bir duygu durumu değil ancak ömür boyu süren ve kendi amacını kendi içerisinde taşıyan yaşam olarak *theoria* yaşamı ile mümkündür (Aristoteles, 2005, 1102).

Dolayısıyla *muthos*tan *logos*a geçişin Aristotelesçi bakış açısı ile yorumlanması *theoria* yaşamı, felsefi ya da entelektüel bir yaşam biçimi üzerinden de tanımlanır. Felsefe söz konusu tanımlama itibariyle insanın doğasına en uygun yaşama biçiminin karşılığını verecek olan etkinliktir. *Protreptikos*'ta şöyle yazar: Felsefi kavrayış daha çok (ki bunu kuşkusuz herkes onaylayacaktır) insanın kendi ciddi çabasının ve bizi peşine düştüğümüz için felsefe yapmaya muktedir kılan şeyleri aramanın semeresidir. Bu yüzden bahanelere başvurmadan felsefe yapmak zorundayız (Aristoteles, 2003, s. 21). Sadece ruhumuza uygun bir erdem olması *theoria* yaşamını gerekli kılmamaktadır aynı zamanda sosyal ve politik bir varlık olmamız da felsefeyi bizler için elzem ve gerekli kılmaktadır. Devlet işlerini doğru takip etmek ve özel yaşamımıza yararlı bir biçim vermek istiyorsak birer filozof olmak zorundayız (Aristoteles, 2003, s. 21).

KAYNAKÇA

Aristoteles. (1996). *Metafizik .* (Ahmet Arslan, Çev.) İstanbul: Sosyal Yayınlar .

Aristoteles. (2003). *Protreptikos (Felsefi Düşünmeye Çağrı) ve Evren Üstüne.(*Oğuz Özügül, Çev.*)* İstanbul : Pencere Yayınları.

Aristoteles. (2005). *Nikomakhos'a Etik .* (Saffet Babür, Çev.)Ankara: Bilgesu Yayınevi.

Aristoteles. (2012). *Fizik. (*Saffet Babür, Çev.) İstanbul : Yapı Kredi Yayınları .

Berke, Z. (2020). İki Ayrı Perspektiften Mitos-Logos İlişkisi. *Kaygı, 19*(1), 135-151.

Bos, A. (1983). Aristotle on Myth and Philosophy. *Philosophia Reformata, 48*(1), 1-18.

Demir, B. (2019). *Olanak Kavramı Üzerine Bir Tartışma: Aristoteles ve Martin Heidegger.* Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi .

Erkızan, H., & Çüçen , K. (2013). *Felsefe Tarihi 1: Antik Çağ ve Orta Çağ Felsefesi Tarihi.* Bursa: Sentez Yayıncılık.

Hesiodos (2016). *Theogonia- İşler ve Günler.* (Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bnakası Kültür Yayınları.

Jaeger, W. (2011). *İlk Yunan Filozoflarında Tanrı Düşüncesi.* (Güneş Ayas, Çev.)İstanbul: İthaki Yayınları.

Özgöçer, M. B. (2019). Felsefenin Doğuşuna İçkin Bir Unsur Olarak Muthos. *Kilikya Felsefe Dergisi*(1), 15-26.

Politis, V. (2004). *Routledge Philosophy Guidebook to Aristotle and Metaphsics.* London: Routledge.

Villermea, S. (2001). *The Revelotuion of Thought: From Mythology to Hellenistic Science*. Retrieved from https://core.ac.uk/download/pdf/58907937.pdf

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

TAŞLAŞMA MOTİFİ AÇISINDAN MEDUSA VE ZÜLFÜ MAVİ HİKÂYELERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

A Comparison of Medusa and Zülfü Mavi Stories in Terms of The Staining Motif

Onur ACAR[*]
Nisa Beril BORA[**]

ÖZET

Taşlaşma motifi, neredeyse tüm dünya halklarının anlatılarında şekil değiştirme motifinin bir alt türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Taşlaşma motifine rastlanılan sözlü veya yazılı eserlerde kahraman, ya kendi vücuduyla taş hâlini alır ya da dağ, kaya benzeri bir mevcudiyete dönüşür. Aynı şekilde hayvanların, nesnelerin ve ejderha gibi hayalî varlıkların da taşlaşması mümkündür. Bu motifin kullanıldığı anlatılar aracılığıyla simgesel olarak kutsal değerler ve toplumla iletişime geçilmiş olunur. Yunan mitolojisindeki Medusa, tanrıça Athena tarafından uğradığı lanet sonucu bakışlarıyla insanları taşa çevirir. Elâzığ masallarındaki Zülfü Mavi, kapısına gelen herkesi taş eder. Bu bildiride, Medusa ve Zülfü Mavi anlatılarında taşlaşma motifinin işlenmesi açısından ortaklıklar ve farklılıklar tespit edilip bunların sebepleri ortaya koyulmaya çalışıldı. Motifin evrensel olduğunu ve kolektif bilince benzer şekilde yansıdığını gösterebilmek için Yunan mitolojisinden de bir taşlaşma anlatısı seçildi. Bildiride öncelikle taşlaşma motifi hakkında genel bilgi verilip anlatılarda taş kesilmenin kim tarafından, ne için ve nasıl gerçekleştiği üzerinde duruldu. Ardından sırasıyla Medusa ve Zülfü Mavi hikâyelerinden bahsedilip bu anlatılarda taşlaşma motifinin ne şekilde işlendiğini incelendi. Anlatıların daha iyi anlaşılabilmeleri için olay örgüsünde geçen diğer motifler de açığa çıkartılmaya çalışıldı. Sonuç kısmında ise bu iki anlatı karşılaştırılarak hem ortak ve farklı yönleri tespit edildi hem de sosyal açıdan taşlaşma motifinin kolektif bilinçteki yansımaları anlaşılmaya çalışıldı.

Anahtar Kelimeler: Taşlaşma Motifi, Medusa, Zülfü Mavi, Türk Mitolojisi, Yunan Mitolojisi, Kolektif Bilinç

ABSTRACT

The petrification motif appears as a subtype of the shapeshifting motif in the narratives of almost all peoples of the world. In oral or written works where petrification motifs are encountered, the hero either takes the form of stone with his own body or transforms into a mountain, rock-like presence. Likewise, petrification of animals, objects, and imaginary beings such as dragons is possible. Through the narratives in which this motif is used, it is symbolically communicated with the sacred values and the society. Medusa in Greek mythology turns people into stone with her gaze as a result of the curse suffered by the goddess Athena. Zülfü Mavi in Elazığ tales stone everyone who comes to his door. In this paper, the commonality and differences in the processing of the petrification motif in the Medusa and Zülfü Mavi narratives were determined and the reasons for these were tried to be revealed. In order to show that the motif is universal and reflects similarly to the collective consciousness, a petrification narrative from Greek mythology has also been chosen. In the paper, first of all, general information about the petrification motif was given and it was emphasized by whom, for what and how stone cutting was carried out in the narratives. Afterwards, the stories of Medusa and Zülfü Mavi were mentioned and how the petrification motif was handled in these narratives was examined. In order to better understand the narratives, other motifs in the plot were also tried to be revealed. In the conclusion part, by comparing these two narratives, both common and different aspects are determined and the reflections of the petrification motif in the collective consciousness are tried to be understood.

Keywords: Petrification Motif, Medusa, Zülfü Mavi, Turkish Mythology, Greek Mythology, Collective Consciousness

[*] Öğrenci, onuracar8224@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4701-9070.
[**] Öğrenci, nisabora@icloud.com, ORCID: 0000-0002-8505-6702.

Acar, O. & Bora, N. B. (2023). "Taşlaşma Motifi Açısından Medusa ve Zülfü Mavi Hikâyelerinin Karşılaştırılması", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 314-320.

1. Giriş

İnsanlık tarihi boyunca pek çok milletin anlatılarında taşlaşma motifiyle karşılaşırız. Canlı veya cansız bir varlığın taşa ya da dağa dönüşmesi anlamına gelen bu motif, çeşitli şekiller alarak masal, destan, efsane gibi türlerde ortaya çıkar. Verilmek istenen mesaja göre taşlaşma yolları ve yöntemleri değişir. Ne var ki taşlaşma motifi, farklı uzmanlar tarafından tasnif edilmeye çalışılmış olsa da onun tanrı ve kutsalla olan ilgisi yeterince ortaya koyulamamıştır.

Bu çalışmada taşlaşma motifinin kutsalla olan derin ilişkisi gösterilmesi amaçlanmaktadır. Bunu yapabilmek için de iki farklı kültürden, birbirinden uzak zamanlarda anlatılmış, başka türlerde hikâyeler seçildi: Yunan mitolojisinden "*Medusa*" ve Türk masallarından "*Zülfü Mavi*" Çalışmada öncelikle taşlaşma motifiyle ilgili genel bilgi verilecektir. Sonrasında belirtilen anlatılar özetlenerek kendi başlarına taşlaşma motifi açısından ne şekilde işlendiği incelenecektir. Sonuç bölümündeyse anlatılar karşılaştırılarak insanlığın kolektif bilincine taşlaşma motifinin ve motifin kendi içinde tanrı değeriyle olan ilişkisinin yansımaları ortaya koyulacaktır.

2. Taşlaşma Motifi

Taşlaşma motifi, mitlerde, masallarda, efsanelerde ve benzeri sözlü veya yazılı türlerde insan bedeninin, hayvanların ve nesnelerin şekil değiştirerek taşa dönüşmesidir. Şekil değiştirme motifinin bir alt türü sayılabilecek bu unsur, hemen her milletin edebî varlığında yer edinmiştir. Bu kadar evrensel olmasının sebebi, temellerinde millî ya da dinî faktörlerin değil, beşerî faktörlerin etkili olmasıdır. Zannediliyor ki taşlaşma motifinin doğuşu, insanın hayal gücüyle ve doğada kendisini bulmasıyla alakalıdır. Beşer, kimi zaman bir dağı veya kayayı kendine ve etrafındaki hayvanlara kimi zamansa yakalandığı felç türevi hastalıkları hareketsiz bir taşa benzetmiştir. Bu iki yönlü etkileşim, taşlaşma motifinin doğmasına sebebiyet verir (Bayraktar, 2022, ss. 4-5). Bunun güzel bir örneğini Fuzuli Bayat verir:

> Türk mitolojisinde dağlar canlı varlıklar gibi büyür (mesela Hakasların inancına göre), bir yerden başka bir yere gidebilir (mesela Şorlara göre), küçük dağlar daha büyük dağlara tabidirler, birbirleri ile savaşır ve hatta evlenirler. Bütün bunlar dağların başlangıç mitolojik zamanda birer bahadır olduğundan dolayıdır. Bu bahadırlar çeşitli sebeplerden (yurdunu korumak için, bir bedduadan vb.) dağlara çevrilmişler, ancak insani yaşamlarını sürdürmektedirler (2006, ss. 51-52).

Halklar, anlattıkları hikâyelerde taşlaşma motifi aracılığıyla kutsallarını övmüş, öne çıkarmış ve pekiştirmiştir. Bazen de taşları simgesel olarak kutsallaştırmış ve ikincil bir ibadet aracı olarak kullanmışlardır (Nar, 2014, s. 65).

Bir anlatıda taşlaşmanın kim tarafından, ne sebeple, nasıl gerçekleştirildiği hikâyenin vermek istediği mesajın anlaşılması açısından çok mühimdir. Hikmet Tanyu, incelediği Anadolu eserlerinden insanın taşlaşmasının dört ana sebebe dayandığı sonucunu çıkarır:

> 1- Beddualarla taşlaşanlar. Lanetleneni yılan sokar veya bu beddua ile taşlaşır.
> 2- Günah işleyenler. Tanrının gazabına uğrayarak taşlaşırlar.
> 3- Dilekleri sonunda taşlaşanlar. Sevgililerine kavuşamayan güzeller, iffet sahibi talihsiz güzel kızlar. Bir saldırışta iffetinin ve sevgisinin lekelenmemesi için taş olmayı tercih edenlerin dilekleri.
> 4- Kahramanlaşmış, efsaneleşmiş kimselerin izleri, hâtıraları dolayısıyla taşın, yeni bir keyfiyet kazanması. Hz. Ali, Battal Gazi, Köroğlu vb.nin izleri, hatta atlarının taş ve yalak üzerindeki izleri ile taşlar özel bir hüviyet kazanırlar (1968, s. 166).

Saim Sakaoğlu, bu tasnifi hayvanların, nesnelerin ve hayalî varlıkların taşlaşmasını dahil etmemesi sebebiyle yetersiz bulmuştur. Aynı zamanda ikinci maddenin fazla kapsayıcı olup şu şekilde alt dallara ayrılabileceğini belirtmiştir:

Allah ve peygamberi inkâr edenler, hırsızlık yapanlar, yalan söyleyenler, nimete hürmetsizlik edenler, yasak kişilerle münasebette bulunanlar, adaklarını yerine getirmeyenler. Bu öneriden sonra Sakaoğlu, Tanyu'nun tasnifindeki bir başka eksikliğin hikâyelerdeki yardım etmeyen kişiler ile bir kimseye gerekli hürmeti göstermeyenlerin hiçbir maddeye girememesi olduğunu belirtir (1980, s. 35).

Tüm halklara ait taşlaşma anlatılarında taşlaşmayı gerçekleştirenler, genellikle tanrı, hikmetli kimseler, büyücüler, şeytanî yaratıklar gibi olağanüstü varlıklardır. Bu kimseler doğrudan kendi isteklerini gerçekleştirmeseler dahi şekil değiştirmenin yaşanması için aracı olurlar. Yukarıda verilen Tanyu'ya ait üçüncü madde bunun için çok uygun bir örnektir: Zulme uğrayan sevgilileri taşa dönüştüren esasında tanrıdır ancak bunun olmasını sağlayan sevgililerin dileğidir. Bu aracılık örneğinin tam tersinin gerçekleşmesi de mümkündür. Tanyu'nun kitabında yer verdiği ancak tasnifinde hiçbir yere oturtamayacağımız "Ağlayan Taş Kadın" efsanesi buna örnek teşkil eder: "Kraliçe Niobe, Apollon ve Artemis tarafından çocukları oklarla öldürülürken yaralanır. Çocuklarının ölümü ve yaralarının acısı Niobe'yi perişan eder. Feryat edip inlemeye başlar. Tanrılar tanrısı Zeus onun bu hâline acır ve Niobe'yi taş hâline getirir." Görüldüğü üzere Niobe, tanrıdan taş olmayı dilememesine rağmen tanrı Zeus, onun iyiliği için bu kararı alır (1968, ss. 148-149).

Taşlaşma anlatılarında hayvanlar, nesneler ve hayalî varlıklar da taşa dönüşebilmektedir. Tanyu, her ne kadar tasnifinde bunları kişi kadrosuna eklememiş olsa da dönüşüm sebepleri insanlarla hemen hemen aynıdır. Hayvanlar, masallarda ve efsanelerde bazen sahiplerinin duygusal niteliklerini devralır bazen de büyülü bir şekilde insanî nitelikler kazanırlar. Örneğin Azerbaycan Türklerine ait "Camış Daşı Efsanesi"nde köyün ağası, Sadığın Ahmed adlı çobanın buffalosuna göz diker ve onu ele geçirmek ister. Buffalo bunu duyunca göklere yalvarıp taş olmayı diler ve yattığı yerde taş olur (Aliyeva, 2021, s. 48). Nesnelerin taşlaşması ise daha çok eşyanın sahibiyle alakalı bir durumdur. Anlatıda kahramanın üzerindeki kıyafetlerin ve elindeki sopa, kırbaç cinsinden nesnelerin taşlaşması gibi doğrudan temasla yaşanan taşlaşmalar olabilir. Öte yandan ibret olması için eşyanın sahibinin değil, eşyanın taşlaştırıldığı örnekler de vardır: Düğününde yemek dağıtmayan damadın düğün tencerelerinin taş olması (Aliyeva, 2021, s. 45). Hayalî varlıkların taşlaşması, daha çok cezalandırılan insanın taşlaşmasına benzer. Böyle anlatılarda çoğunlukla hayalî varlık insanları zora düşürür, zora düşen insanlar veya hikmetli bir kişi tanrıdan yardım diler, tanrı da dileği kabul ederek hayalî varlığı taş eder. Mehmet Şükrü Nar'ın Sakaoğlu'ndan aktardığı "Ejderha" efsanesi buna örnek teşkil eder:

> Elazığ'a bağlı Harput ilçesine vaktiyle bir ejderha musallat olur. Halk dönemin âlimlerinden Fatih Ahmet Baba'ya müracaat ederler. Bir gece gelen ejderha nedeniyle halk panik içinde kaçışır. Herkes kaçtığı için yalnız kalan Ferhat Baba avuçlarını açarak Allah'a dua eder. Duanın bitimiyle birlikte üstüne gelmeye başlayan ejderha bulunduğu yerde taş kesilir. Anlatıldığına göre, ejderhanın taşlaşmış hâli bugün bile canlılığını korumaktadır (Nar, 2014, s. 67).

Görüldüğü üzere taşlaşma motifinde canlı, cansız veya hayali her türlü varlığın taşa dönüşmesi mümkündür. Araştırmacılar tarafından taşlaşmanın sebeplerine dair bütün eserleri kapsayacak bir tasnif yapılamamış olsa da bu durumun en çok tanrıyla ilişkilendirilebileceğini, eğer ilişkilendirilemiyorsa ortada demonik üçüncü bir gücün söz konusu olduğunu söyleyebiliriz.

3. Medusa'nın Hikâyesi

"Medusa" isminin Yunan mitolojisine göre anlamı "dişi gardiyan" veya "koruyucu dişi" olarak geçmektedir. Birden fazla farklı anlatımı mevcuttur. Kâinatın, tanrılar tarafından bölüşüldüğü çağlarda Medusa, Stheno, Euryde adında ikisi ölümsüz biri ölümlü dünyalar güzeli kızlar yaşamaktadır. Medusa'nın kardeşleri olan iki benzer yaratık daha Hesiodos'un Theogonia adlı eserinde aktarılmaktadır. Ekhidna ve Graia kardeşler aynı soyda yer alan ve aynı anne babadan doğan diğer yaratıklardır. Gorgon kardeşler, Keto tarafından okyanusun

ötesinde ince sesli Hesperidlerin yurdunda dünyaya gelmişlerdir. Burada dünyaya gelen Gorgonların adları sırası ile Stheno, Euryale ve Medusa'dır. Medusa için Hesiodos bahtsız olarak bahsetmektedir. Çünkü o lanetlenmiş olarak geçmektedir. Diğer iki kız kardeşinin yanı sıra ölümlüdür ve yaşlanabilecektir. Bunun yanı sıra Sicilyalı Diodoros'a göre Medusa, aynı zamanda "Gorgonların Kraliçesi" olarak tanımlanmaktadır (Hes, 2009, ss. 270-305).

Anlatıları inceleyecek olursak: Medusa kendini tanrılara adayan güzeller güzeli bir kadındır. Athena'nın rahibeliğini yapan Medusa, ilk şart olan "iffetli" kalmayı kabul etmiştir fakat Tanrı Poseidon, karısı Athena'nın tapınağında yaşayan kızın farkına varmıştır. Tanrılar katında bir ölümlüye âşık olduğu için küçümsenmekten korktuğundan ona olan ilgisini gizlemek zorunda kalmıştır. Athena, yeryüzüne ait her şeyi bilen Zeus'tan Poseidon'un Medusa'ya olan ilgisini öğrenmiştir. Poseidon bunu şiddetle reddetmiştir ve türlü güzel sözlerle Athena'yı ikna etmiştir. Poseidon, Medusa tutkusu yüzünden aklını kaçıracak gibi oluyormuş. Sonunda bu tutkusuna yenik düşmüş ve bir gün gizlice girdiği Athena'nın tapınağında Medusa'ya tecavüz etmiş. Medusa harap bir hâlde tapınakta kalmaya devam etmiştir ama bu olayı Athena'nın duyması ve tapınağının kirlendiğini öğrenmesi fazla zaman almamıştır. Athena, Poseidon'un bu yaptığı karşısında kendini aşağılanmış hissetmiştir. Öyle hiddetlenmiş ki Medusa'yı çok acı bir şekilde cezalandırmaya karar vermiş. Bu sinirle Medusa ve kız kardeşlerini birer ifrite çevirivermiş. Medusa ve kardeşlerinin artık yüzleri o kadar çirkinmiş ki kimse bakmaya tahammül bile edemiyormuş. Medusa'nın saçlarının her bir teli bir yılana dönüşmüş. Bununla da kalmayıp artık Medusa'nın gözlerine bakan herkes taşa dönüşüyormuş. Bu yüzden Medusa dünyanın en kuzeyindeki Hyperborea'ya sürülmüş.

Başka anlatıya göre ise rızaya dayalı bir aşk hikâyesi söz konusudur. Medusa ve Tanrı Poseidon'un birlikte oldukları yer, Tanrıça Athena'ya ait bir tapınağın bahçesidir. Bu durum Tanrıça Athena'yı sinirlendirir ve bunun üzerine Medusa'yı lanetler. Lanete göre Medusa çirkin bir görünüm alır. Gözleri büyür ve dışarı çıkıntılı hâle gelir. Ağzı genişler ve dili ağzından dışarı sarkacak şekilde büyür. Tanrı Poseidon'un âşık olduğu o saçları gider ve yerlerini yılanlar alır. En önemlisi de bundan sonra Medusa'nın gözlerine bakacak her canlı taşa dönüşecektir (Temür, 2009, ss. 20-62). Medusa ve kardeşlerinin güzelliklerinin ellerinden alınması dışında yalnız Medusa'yı ilgilendiren bir lanet de söz konusudur. Bu, Gorgon kardeşler arasında sadece Medusa'nın ölümlü olmasıdır.

Anlatılan efsaneler arasındaki en temel fark birisinin rızaya dayalı aşk olduğu, diğerinin ise tecavüz olmasıdır. Örnek verdiğimiz iki anlatıda da temel paradigma "taşlaşma"dır. Farklı şekillerde yorumlanmış olan Medusa'nın kendisine verilen ceza sonucunda güzelliğinin elinden alınması ve bu haliyle bile ona bakacak olanlar olursa diyerek göz göze geldiğinde karşısındakini taşa çevirmesi söz konusudur. Medusa anlatılan mitte haksızlığa uğrayan taraf olmasına karşın müstakil olarak kendisine verilen lanetin kardeşlerine de yansıması mitolojide çeşitli motifleri beraberinde getirmektedir. Bu iki anlatı göz önünde bulundurulduğunda kabul görmüş olan temel varyant, Medusa'nın rızası dışında olandır.

İlk olarak saçlarının her bir telinin yılana çevrilmesi üzerinde duracak olursak, yılan simgesinin başlarda "annelik" kavramanı karşılaması fakat Medusa olayından sonra evirilen anlatılarda ve mitolojilerde gördüğümüz yılanın ilk anlamından çıkıp tamamen farklı bir yere eğildiğini "şeytanlık, iffetsizlik" anlamlarında kullanıldığını görebilmekteyiz. İkinci olarak bakmamız gereken ve aslında en önemli olan noktaysa "Taş" motifidir. Sadece Yunan mitolojisi ile sınırlı kalmayan bu motifin altındaki mesaj ise tamamen "koruma, korunma" olmuştur (Erhat, 2015). Ele aldığımız Medusa anlatısında da görüldüğü gibi kendine karşı olabilecek her türlü tehlikeden korumaya çalışan bir kadının silahı olarak görmekteyiz. Aslında insanlık tarihi için önemli bir unsur olan taş, içerisinde farklı bir kuvvet barındırdığına inandıracak ve büyü, uğur, şans getirdiğini düşündürecek şekilde kutsal bir yere sahiptir. Taşa dönüştürme eylemiyse zor

durumda olanların bu durumdan kendilerini kurtarma yolu olarak karşılık bulmaktadır.

Medusa açısından taşlaşma motifinin bir başka yorumuysa bunun işlenen bir suç sebebiyle tanrısal bir ceza olmasıdır. Burada kabul gören varyantın rızaya dayalı bir ilişki olduğu görülmektedir fakat ilk intibah ile Poseidon'un Medusa'ya yoğun bir ilgi duyması ve id duygularını bastıramaması sonucunda Medusa'ya zorla sahip olmasının sonunda tecavüz edenin değil de tecavüze uğrayanın cezalandırıldığını veyahut lanetlendiğini bu ilk hamle ile görebilmekteyiz. Burada Medusa'ya Tanrıça Athena tarafından verilmiş olan lanet, bir süre sonra Medusa'nın kendisini koruması için bir araç olacaktır. Hâlâ yüzüne bakmak isteyenlerin oluşundan Medusa kendini ona bakanları taşa döndürerek korumaktadır.

Medusa ve taş kesilme anlatılarında genellikle Medusa'ya bakan veyahut onunla göz göze gelen herkesin taşa dönmesi söz konusudur. Taş kesilme motifi burada iki etkeni temsil etmektedir. Birincisi taşa çevirenin kendisini koruma altına almak istemesi; ikincisi ise güzelliklerini kapatmadıkları için tanrı tarafından dolaylı ve aracı yollarla kadınların cezalandırılması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Henüz Antik Yunanda kadının tehlikeli olması miti başlar ve beraberinde örtünme gelir (Kara, 2019, s. 5). Kendi hikâyesinde de Medusa, örtünüp kendini saklamayarak bir suç işlemiştir. Bunun sonucunda bir tanrıça tarafından lanetlenmiş ve kendisine bakan herkesin taş olması sağlanmıştır. Esasında bir önceki bölümde bahsettiğimiz gibi tanrının/tanrıçanın taşlaşma motifinde aracılık rolü üstlendiği görülür. Çevresini taş eden Medusa değil, kutsal bir güçtür. Bu ceza hem Medusa hem tanrının lanetlediğine yaklaşmaya çalışanlar için verilmiştir.

4. Zülfü Mavi'nin Hikâyesi

"*Zülfü Mavi*" masalı, Umay Günay tarafından "*Elâzığ Masalları*" adlı doktora tezinin önsözünde belirttiği üzere 1970 senesinde Elâzığ'da derlenmiştir (1975). Bu masalda taşlaşma motifi ne kesin bir cezanın ne de bir isteğin sonucudur. Bilhassa motifin tanrısal yönünü vurgulayacak biçimde Zülfü Mavi tipinin özelliklerinden biri hâlinde sunulur. Daha iyi anlaşılması için kısaca masalı anlatacak ve önemli noktalara değineceğiz:

Bir padişahın üç kızı, başka padişahın üç oğluyla evlenme niyetindedir. Padişahın kızları, oğlanlarla evlenmek için birer söz verirler ve nihayetinde evlenirler ancak aralarından yalnızca küçük kız evlenirken vadettiği "*Padişahın küçük oğlu beni alsaydı ona sırma saçlı, inci dişli bir kızla, altın dişli, sırma saçlı bir oğlan doğururdum.*" sözünü tutar. Bunu öğrenen kardeşleri küçük kızı kıskanır ve bir cadı kadın tutarlar. Cadı kadın, doğan çocukları çalılığa bıraktıktan sonra bebelerin yerine it eniği ile pisik eniği koyup babalarına karısının it eniği ile pisik eniği doğurduğu haberini yollar. Bunun üzerine küçük oğlan, karısının bir mezara konup gelenin geçenin hakaret etmesini ister.

Çalı dibine bırakılan çocuklar, şans eseri bir ihtiyar kadının keçisi tarafından beslenir, ihtiyar kadınca da büyütülürler. Bir gün savaştan dönen padişahın küçük oğlu, kendi oğluna rastlar ve sohbet muhabbet edip birbirlerine ısınırlar. Padişahın küçük oğlu, saraya dönüp bunu anlattığında çocukların teyzeleri, çocukların ölmediğini anlar. Hemen cadı kadına gidip çocukları yok etmesini isterler. Cadı kadın da kör bir ihtiyar hâlinde çocukların yanına gider. Küçük kızı ikna eder: "Zülfü Mavi'nin her teli bir saz çalar, ağabeyin gidip getirsin." Küçük kız da ağabeyini ikna eder, böylece oğlan Zülfü Mavi'yi bulmak için yola koyulur.

Oğlan yolda bir ihtiyarla karşılaşır. İhtiyar, oğlanı uyarır: "Zülfü Mavi'ye giden dönmedi. Evi bu dağın arkasındadır. Evinin bahçesi de vardır. Bahçe hep taş kesilmiş insanlarla doludur. Kendisi bir duvarın arkasındadır. 'Zülfü Mavi, beni seni yaratanı seversen çık!' demen lazım. O ses verene kadar taş kesilirsin korkma." Oğlan da böyle yapıp Zülfü Mavi'yi yanında götürür. Sonrasında Zülfü Mavi hem eğlendirip güldürür hem de çocukların hain teyzelerinin foyalarını ortaya çıkartarak cezalandırılmasını, annelerinin kurtarılmasını sağlar (Günay, 1975, ss. 361-365).

Bahsettiğimiz masalda görüldüğü üzere taşlaşma eylemi, yalnızca Zülfü Mavi tipinin çevresinde gerçekleşir. Bu yüzden öncelikle bu tipe bazı açıklamalar getirmenin doğru olduğunu düşünüyoruz. Yaşlı bir adam olarak anlatılan Zülfü Mavi, masallarda sıkça karşımıza çıkan "Kurtarıcı Kahraman" tipine örnek gösterilebilir. Bu tür kahramanlar, üstün niteliklere sahiptirler ve olayların çözülmesinde kilit rolü oynarlar ancak Zülfü Mavi bazı yönleriyle bunlardan ayrılır. Esasında cadı kadın, çocukların başına bela olması için Zülfü Mavi'nin yanına gidilmesini ister. Mavi rengi onun kötücül yönünün göstergelerinden biridir. Zira çoğunlukla iyi yönleriyle bildiğimiz bu renk, bazen habisliğin belirtisidir. Buna örnek olarak "*Prens Kalyanamkara ve Papamkara*" adıyla da bildiğimiz "*İyi ve Kötü Prens Öyküsü*"nde mavi lotus çiçeklerinin üzerinde zehirli yılanların olmasını söyleyebiliriz (Tikbaş Apak, 2017, ss. 85-86). Öte yandan mavi rengi, Türkler için kutsallık, yücelik ve tanrı anlamlarını da taşır (Baturlar ve Yaylagül, 2019, s. 684). İlk bölümde taşlaşma motifi açısından tanrının aracı rolü üstlenebildiğini söylemiştik. Zülfü Mavi için de bu böyledir. Kendisi bir şey yapmasa dahi ona çağırıldıkça bahçesindeki kişiler ve nesneler taşa dönüşür. Bir tipin hem kötücül hem de tanrısal etkileri olduğunu söylemek çelişkili bir ifade gibi gözükebilir ancak taş olma durumundan kurtuluş yolu bize açıkça anlatır: Oğlan, Zülfü Mavi'yi nasıl alacağını yolda karşısına çıkan bir ihtiyardan öğrenir. Burada yardımcı ihtiyar motifinin bir örneğiyle karşılaşırız. Çoğunlukla anlatılarda derviş, pir, hızır, aksakallı ihtiyar veya yalnızca ihtiyar, yaşlı nine gibi adlarla karşımıza çıkan bu tipler, aniden ortaya çıkıp kaybolarak başkahramana destek olurlar (Çorbacı, 2000). Zülfü Mavi'nin tanrıyla ilişkisine bir başka örnekse kurtuluş yolunun "Seni beni yaratanı seversen çık!" demek olmasıdır. Masalda oğlan, Zülfü Mavi'nin bahçesinde pek çok taşlaşmış insanla karşılaşır. O zamana kadar gelenlerin hepsini taşa dönüştüren Zülfü Mavi, yalnızca tanrının adıyla üç defa çağrıldığında şekil değiştirenlerin hepsini serbest bırakır ve kahramanla beraber gelir. Kısacası Zülfü Mavi ve taşlaşma motifi üzerinden tanrının cezalandırıcı yönünün anlatıldığını söyleyebiliriz. Zaten taş nesnesi, Türkler için tanrının ilk sembollerinden biridir. Radloff'un derlediği yaratılış destanında Tanrı, yeryüzünü yaratmadan önce taşın yaratılması emrini verir (Uğurcan, 2018, s. 53).

"*Zülfü Mavi*" masalında gerçekleşen taşlaşmaları Tanyu'nun tasnifinde bir yere koymak zordur. Her ne kadar tanrının cezalandırıcı yönü sergilenmiş olsa da masalda taşlaşan kişiler, yukarıda belirttiğimiz ikinci maddeye girecek kadar ağır suçlar işlememişlerdir. Masaldaki taşlaşmalar, Sakaoğlu'nun tasnifte gördüğü eksikliklerden biri olarak "Bir kişiye gerekli hürmeti göstermeyenlerin taşlaşması" şekline daha yakındır. Ayrıca masalda yalnızca insanlar değil, sahipleriyle beraber atlar da taşa dönüşür (Günay, 1975, s. 364).

Genel hatlarıyla özetlersek: Umay Günay'ın derlediği "*Zülfü Mavi*" masalında taşlaşma motifi, kurtarıcı-kahraman ve yardımcı ihtiyar tiplerine uyan başkahraman Zülfü Mavi'nin etrafında ortaya çıkmıştır. Anlatıda taşlaşma motifi, tanrıya gösterilmesi gerekilen hürmetin karşılığı olarak sunulmuştur ve tanrının cezalandırıcı yönüne dikkat çekilmiştir.

5. Sonuç

Taşlaşma motifi, anlatının türünden bağımsız olarak her milletin ve topluluğun hikâyelerinde kendini göstermiştir. Beşerin hayal gücü sayesinde doğada kendisini bulmasıyla başlayan bu motif, zamanla tanrısal bir nitelik kazanmış ve onun rahmetinin, hiddetinin, ahlakının bir anlatıcısı hâlini almıştır. Bu motifin evrenselliğini ve kolektif bilinçteki yansımalarını göstermek için Yunan mitolojisinden "*Medusa*" ve Türk masallarından "*Zülfü Mavi*" anlatılarının seçildiği söylenmişti.

Medusa, örtünmediği için, Medusa'ya bakanlar tanrının lanetlediğine yaklaştığı için cezalandırılmıştır. Sihir yetenekleri ve bilgeliğiyle kutsal bir kişilik kazanmış Zülfü Mavi'ye Allah'ın adıyla çağırmayanlar da aynı şekilde cezalandırılmıştır. Hatta ona çağırabilme yetkisi de yine aniden ortaya çıkan ihtiyar aracılığıyla tanrı tarafından verilmiştir. Seçilen metinler karşılıklı olarak incelendiğinde iki hikâyede de taşlaşma motifinin tanrının cezalandırıcı yönünün

bir anlatımı olduğu görülmüştür. İki farklı milletin kültüründen doğan bu örnekler, taşlaşma motifinin evrenselliğini, zaman tanımazlığını ve tüm ikincil üçüncül değişkenlere rağmen kolektif bilince aynı şekilde yansıdığını gösterir.

KAYNAKÇA

Aliyeva, A. Ş. K. (2021). Azerbaycan Folklor Metinlerinde Taşa Dönme. *Bengi: Dünya Yörük-Türkmen Araştırmaları Dergisi*, 1, 42-53.

Baturlar, Ş. S. & Yaylagül, L. (2019). Kültürel Süreklilik Bağlamında Türk Halk Kültüründe Mavi/Turkuaz Mavisi ve Nazar Boncuğu. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Dergisi*, 31, 665-688.

Bayat, F. (2006). Türk Mitolojisinde Dağ Kültü. *Folklor/Edebiyat*, 46, 47-60.

Bayraktar, S. (2022). İnsanın Taşlarla İstiaresi. *Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 9, 1-17.

Çorbacı, Ç. (2000). *Türk Masallarında Yardımcı İhtiyar Motifi*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elâzığ.

Erhat, A. (2015). *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Günay, U. (1975). *Elâzığ Masalları [İnceleme]*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Basımevi, Erzurum.

Hesiodos. (2016). *Theogonia İşler ve Günler*. (Çev. A. Erhat, S. Eyüboğlu). İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Kara, B. (2019). Mitoloji ve Toplumsal Cinsiyet: Şahmeran Miti. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Nar, M. Ş. (2014). Günümüz Toplumunda Mitler: Anadolu Halk Efsaneleri Üzerine Genel Bir Değerlendirme. *Folklor/Edebiyat*, 79, 55-77.

Sakaoğlu, S. (1980). *Anadolu-Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Kataloğu*. Ankara Üniversitesi Basımevi.

Tanyu, H. (1968). *Türklerde Taşla İlgili İnançlar*. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Temür, A. (2009). *Grek Sanatında Karışık Yaratıklar*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Tikbaş Apak, F. (2017). *Anadolu Sahası Türk Masallarındaki Olağanüstülük Motifi ve Uygulamalı Halk Bilimi*. (Doktora Tezi). On Dokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.

Uğurcan, F. Z. (2018). Kozmogoni Mitleri Ekseninde Altay Destanlarında Başlangıç. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 23, 50-59.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %50
İkinci yazar: %50
Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %50
Second Author: %50
Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

KAZAK KÜLTÜRÜ, MİTOLOJİSİ VE ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA ŞANIRAK MOTİFİ

Shanyrak Motif in Kazakh Culture, Mythology and Contemporary Painting Art

Aigerim YILDIZ[•]

ÖZET

Kazak kültürü konar-göçer yaşam tarzına dayanan bir geleneklere sahiptir. Orta-Asya göçebe yaşamını aklına getirdiğimizde "yurt" dediğimiz geleneksel Orta-Asya göçebe çadırı aklımıza gelmektedir. Yurt çadırı, Orta-Asya Türk-Moğol göçebe halklarının özel ve yaşam tarzlarıyla uyum konusunda mükemmel bir mimari yapıttır. Bu yapıtın kalbi, şanıraktır. Çalışmada üzerinde durulacak olan Kazak kültürü, mitolojisi ve çağdaş resim sanatında Şanırak motifinin varlığı oldukça geniştir. Şanırak motifi, Kazak geleneksel kültüründe, dünya görüşünde ve yaşam tarzında çok önemli hem maddi hem manevi bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak Orta Asya Türk-Moğol göçebe halklarının, kullandıkları seyyar keçe yurt evlerinin yapısal sisteminin ana parçalarından biri olup çadır evinin kubbesindeki birleşim çemberidir. Şanırak ile ilgili inanışlar, onu doğurganlık, bereket, aile, aile birliği ve sürekliliği, atalar kültü, ruhlar, güneş ile ilgili ilişkilendirildiğini göstermektedir. Bu makalede Şanırak motifin Kazak geleneksel kültürü, mitolojisinde yeri ve anlamı ve çağdaş Kazak resim sanatında (1990-2000-2010-lu yılları) yansımaları üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Şanırak, Kazak Mitolojisi, Türk Mitolojisi, Resim Sanatı.

ABSTRACT

Kazakh culture has a tradition based on nomadic lifestyle. When we think of the Central-Asian nomadic life, we think of the traditional Central-Asian nomad tent, which we call "yurt". Yurt tent is an excellent architectural work in harmony with the special and lifestyles of the Central-Asian Turkish-Mongolian nomadic peoples. The heart of this work is shanyrak. The existence of the Shanyrak motif in Kazakh culture, mythology and contemporary painting, which will be emphasized in the study, is quite extensive. The Shanyrak motif appears as both a material and a spiritual value in Kazakh traditional culture, worldview and lifestyle. In general, it is one of the main parts of the structural system of the mobile felt yurt houses used by the Central Asian Turkic-Mongolian nomadic peoples and is the junction circle on the dome of the tent house. Beliefs about Shanyrak show that it is associated with fertility, family, family unity and continuity, cult of ancestors, spirits and sun. In this article, the place and meaning of Shanyrak motif in Kazakh traditional culture, mythology and its reflections in contemporary Kazakh painting art (1990-2000-2010-s) will be emphasized.

Keywords: Shanyrak, Kazakh Mythology, Turkish Mythology, Painting Art.

[•] Dr., aigerim_yildiz@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-4304-6618.

Yıldız, A. (2023). "Kazak Kültürü, Mitolojisi ve Çağdaş Resim Sanatında Şanırak Motifi", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 321-352.

Giriş

Şanırak motifi, Kazak geleneksel kültüründe, dünya görüşünde ve yaşam tarzında çok önemli hem maddi hem manevi bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak Orta Asya Türk-Moğol göçebe halklarının kullandıkları seyyar keçe yurt evlerinin yapısal sisteminin ana parçalarından biri olup çadır evinin kubbesindeki birleşim çemberidir.

> Bilindiği gibi Şanırak, Kazak kültüründe son derece önemli bir anlama sahiptir. Göçebe hayatın önemli bir parçası olan söz konusu sembol, aileyi, aile bütünlüğünü ve ailenin sürekliliğini simgelemektedir. … Her ne kadar göçerlik günümüzde yaşayan bir Kazak geleneği olmasa da, Kazak toplumunun ve inşa edilen Kazak ulusunun en temel sembolik unsurlarından biri olmaya devam etmektedir. (Aydıngün, 2007, s. 99-100)

Şanırak Motifinin Kazak Kültüründe ve Türk Mitolojisinde Anlamı

Şanırak, bugünkü Kazakistan Cumhuriyetinin devlet armasında merkezi yer almaktadır. Söz edilen armasının tasarımcısı mimar Jandarbek Malibekov, projesinin çok derin bir felsefesi ve Kazakistan'ın bir tür tılsımı olduğunu söylemektedir (Malibekov, 2021).

> Şanırak, gökküresine eşdeğer, yüce varlık olarak saygı gören yurttaki en kutsal yerdir. Göçebe halkların tarihinde, bir liderden, komutandan veya bi'den (bir halk yargıcından) oğluna geçen şanırak (geleneklere göre, bu en küçük oğlu-kenje olmalıdır), en saygın ev ve ev sahibi olmalıdır. Bu evin özel saygısı var (Seydembek, 2011, s. 414).

"Baba ocağı" anlamına gelen "Kara Şanırak" ile ilgili B. Ögel'de de bilgiler bulunmaktadır (Ögel, 1995, s. 509-510).

Ortaokul ve lise gençleri için aile eğitimi ile ilgili bir proje kapsamında Kazakistan Eğitim ve Bilim Bakanlığı Gençlik İşleri Komitesi tarafından hazırlanan "Yurt – Kazak Kültürel Anıtıdır" adlı metodolojik rehberinde Şanırak ile ilgili bölümünde yurt çadırının, evrenin bir modeli olduğu ve sadece bir sığınak olmayıp, aynı zamanda bir kişiyi kötü ruhlardan koruyan kutsal bir mesken olduğu anlatılmaktadır. "Yurt'un kutsallığı şanırak'tan gelir. Şanırak kutsaldır" (Hamçiyev, K.M.; Bukanova, J.K.; Karimova, J.K.; İlyasova, G.T.; Kirilinskaya, L.V.;, 2013, s. 14).

Kazak kültürolog S. Ayazbekova, "Etnos dünyasının resmi: Korkut-ata ve Kazak müziği felsefesi" adlı eserinde, şanırakın, zamanın ve uzayın ötesine makrokozmik bir tür "kapı" ile ilişkili ve şanırakın dayresel formu Kozmosla ilgili olduğunu söylemektedir.

> Kültürün istikrarlı "işaretleri", özellikle yalnızca varlık ve halkın düşünce biçimlerini değil, aynı zamanda bir bütün olarak Evrenin özelliklerini de belirleyenlerdir. Yüksek bir anlamsal güce sahip olan bu işaretler hem etnik grupların yaşamını hem de sanatsal yaratıcılığı kucaklayarak kültürün yapılanması ve ilk başlangıcı haline gelir. Bu bağlamda, çember, Türk kültürünün en önemli işaret-sembollerinden birine atfedilebilir, çünkü köklerini ve belirsiz anlam yorumunu en eski Orta Asya uygarlıklarına kadar uzanan, Türk Kozmosun kültürünün "yüzünü" belirleyen çember/dairedir. (Ayazbekova, 1999, s. 100, 132).

Devamında yazar, göçebe uygarlığın temsilcileri olan Kazakların ana konutu olan yurt kubbesi yılın büyük bir bölümünde açık kaldığını; bir haçı temsil eden kurucu kutupları- dört ana yönleri, nokta, Ay'ı, Güneş'i, yıldızları, gezegenleri gözlemlemek için ana referans noktası haline geldiğini açıklamaktadır. Üç doğal gösterge- Ay'ın Dünya çevresindeki aylık dönüşü, Dünya'nın Güneş etrafındaki yıllık dönüşü ve Jüpiter'in Güneş etrafındaki devrimi dönemi- ay-güneş 12 yıllık "hayvan" takviminin temelini oluşturduğunu söylemektedir (Ayazbekova, 1999, s. 133).

Kültürolog Z. Naurzbayeva, "Kazakların Sonsuz Göğü" kitabında, şanırakın güneş diskini, "Dünyanın Gözü"nü kişileştirdiğini ve uzaydan "çıkış" onun aracılığıyla gerçekleştirildiğini söylemektedir. Kazak fikirlerine değinerek, müstakbel çocukların ruhlarının yurda girmesi ve ölülerin ruhlarının uçup gitmesi

Şanırak aracılığıyla olduğunu ve şamanın, şanırak aracılığıyla Tengri'ye hac yolculuğuna devam ettiğini ve bunu sadece bir trans sırasında "ruhsal" değil, aynı zamanda şanırak'tan atlayarak fiziksel olarak da yaptığını açıklamaktadır. Bununla birlikte, yazar, şanırak "göğün tıpası" sembolizmi üzerinde durmaktadır (Naurzbayeva, 2020, s. 540).

> Şanırak, gün boyunca yurdu aydınlatan bir duman deliğidir. Yurt'un dünya ana yönlerine göre net bir şekilde yönlendirilmesi ve şanırak'ın yapısı da astronomik gözlemler ve zaman hesaplamaları yapmayı mümkün kıldı. Kubbenin "uık"ları (hafif bombeli sırıklar) bir arada tutan şanırak, taş kubbe için "kilit taşı" ne ise yurt için de yapısal olarak aynıdır, bu nedenle "kilit taşı" sembolizmini şanırak'a aktarmak oldukça uygundur: "kubbenin gözü", "gökyüzünün gözü" vb. Hıristiyanlıkta bu taşla karşılaştırılan İsa'dır. Şanırak'ın ruhların yolu olarak sembolizminden daha önce söz edilmişti. N. Şahanova, şanırak'ın doğurganlık ve çocuk doğurma fikrinin yanı sıra aruah fikri - ataların ruhları ile ilişkili olduğunu belirtir. Mecazi anlamda şanırak, ev, aile, klan, nesillerin sürekliliği vb. manasına gelmektedir. Tüm araştırmacılar şanırak'ın yüksek kutsal statüsünü vurgular. Yurt iskeleti yıprandığında kısmen veya tamamen değiştirilebilir, ancak şanırak her zaman korunur. Sadece bir tür soy tamamen ölürse tükenirse, son temsilcisinin mezarına şanırak gömülür. (Naurzbayeva, 2020, s. 541).

Devamında yazar, "Şanırak, yapısı nedeniyle, Ben'in arketipinin veya başka bir terminolojide gerçek ve ebedi olan içsel "Ben"in tam ifadesi olduğuna" dair fikirler üretmektedir ve şanırakın, üç dünyanın ilişkisini (üstteki ruh-ortadaki ruh-alttaki beden) yansıtan bir ideogram olarak düşünülebileceğini söz etmektedir. Ve genel yurt çadırıyla ilgili şunları söylemektedir: "Yurt, yalnızca genel olarak kozmosun bir modeli değil, bir merkez veya eksen etrafında inşa edilmiş, şanırak güneşinden yayılan uık ışınları tarafından delinmiş kutsal kozmosun bir modelidir." (Naurzbayeva, 2020, s. 542)

> Şanırak birleşmenin bir simgesidir, bu yüzden Kazaklar bata yaptıklarında- ve yaşlıların dilek ve hayır duaları - "şanıragın şayklmasın" derler - yurtunuzun kubbesi güçlü, sarsılmaz olsun" şeklindedir. Bunun anlamı şudur: Bırakın ailede barış, dostluk ve kardeşlik hüküm sürsün. Kazakların millî benlik bilincinde, dünya görüşünde "şanırak" bir "ev", "aile", "nesil", manevi ve felsefi anlayışta ise ocağın sembolü, ailenin devamı, gelenekler ve yetiştirme, manevi yakınlıktır. Soyun (sülalenin) torunları hakkında genellikle şöyle demişler: "Akesinin şanıragın kulatpay, tütinin tütetip otır", yani "Baba ailesine layık bir şekilde devam ediyor". Şanırak, bir aile kavramıyla yakından ilişkiliydi, bu nedenle, bir ailede büyük bir sorun olduğunda veya bir aile dağıldığında, şöyle dediler: "Şanıragı şaykaldı"- "Şanırak sallandı". Kazakların görüşüne göre, şanırak dini ayinlerle ilişkilendirildi ve bir üreme sembolü olarak hizmet etti. Bu nedenle nesilden nesile aktarmaya çalıştılar. … Köklü Kazak hayırsever ifadeleri: "Şanıragın biyik, bosagan berik bolsın"- "Şanırağın yüksek, kapı direkleri – güçlü olsunlar" - barış, refah ve mutluluk fikrini içerir (Yegizbayeva, 2016).

"Halk tasavvurunda, şanırak genellikle bir yurt'un eşdeğeri olarak hareket eder. Bu, "ülken şanırak", "kara şanırak" (atalar evi), "şanırak salık" (her yurttan haraç) gibi köklü ifadelerle kanıtlanır." (Yegizbayeva, 2016).

Bilalova G.N. bir makalesinde Kazak ruhani kültürünün değerlerine değinirken Kazak dünya görüşünün temelini oluşturan arketiplerin içinde şüphesiz "Şanırak" motifi de yer aldığını vurgulamaktadır.

> "Şanırak" arketipi, Kazak halkının ruhunda saygılı bir tutum ve duygu uyandırır. Felsefe Doktoru Profesör N. Şahanova, geleneksel Kazak kültürünün dünyasını keşfederken, "şanırak yurt'un kubbeli dairesinin doğum yapan kadın rahmi ile mitolojik ilişkisini" kaydetti. Bildiğiniz gibi, "evin iç mekânının dişil ile bağlantısı, kültürün evrensellerinden biridir." (Bilyalova, 2007, s. 114).

Abdurrahman Deveci, makalesinde Türkmen kültüründe çadırın rölünü ve yapısını anlatırken ağaç öyün parçalarının sembolik anlamlarına da değinmektedir.

Türkmen yurt çadırında Kazak yurt çadırındaki şanırak'a denk gelen "tüynük" ile ilgili aşağıdaki cümleleri kurmaktadır:

> "Tüynük, gerçekleri ve güzellikleri gösteren bir ayna gibidir. Hakikatlere açılan bir penceredir. Oradan ayı, yıldız ve göğü görmek mümkündür. Tüynüğün Türkmen edebiyatı ve atalar sözünde de özel yeri vardır. Türkmenler arasında "Ayın on dördü gece tüynükten görünür" değimi çok kullanılır. Yani ayın on dördü gece ayın tüynükten dolu göründüğü gibi hayattaki gerçekler de zamanında açık ve dolu bir şekilde ortaya çıkacaktır. Tüynük ayni zamanda Türkmen aile yapısında, tüynük ev kadınını simgelemektedir. Çünkü tüynüğün ağaç öyün en yüksek kısmında yer aldığı gibi, kadının yeri de aile içindeki yeri en yukarıdadır (http://hazyna.com/gadym-turkmen-ak-oyi.html). Belli olduğuna göre Türkmen kültüründe kadınların önemli ve yukarı seviyede yeri vardır." (Deveci, 2017)

Aynı zamanda Türkmen tüynüğün içindeki haç şeklinde çitalar olan "çağarak" (Şanırak kelimesine yakın, Kaz. kuldureuş – A.Y.) denen elemente dair şunları söylemektedir: "Çağarak, evlenmemiş kızın güzelliğini temsil eder. Türkmenlerin arasında şöyle bir deyim var: "Çağarağı çapraz olsa da dumanı doğru çıkar" bu deyim insanın sadece dış görünüşüne bakılmayacağını ve iç güzelliğinin de önemli olduğunu anlatmaktadır." (Deveci, 2017, s. 438). Kazak versiyonunda ise bazı araştırmacılara göre, "birbirine sıkıca bağlanmış üç kuldureuş çıtası, üç Kazak jüzünün (soyunun) birliğini sembolize ediyor" (Yegizbayeva, 2016).

Abay Kaırjanov, "Türk Süperetnosunun Ritüelleri" adlı makalesinde Türk çadırın dünya modelinin yansıması ve dağ arketipinin yanı sıra sintagmatik evren paradigmasını simgelediğine dikkat çekmektedir. Çadırın dağ arketipiyle bağlantısını açıklarken çadırın diş şekli dağları anımsadığını, Şanırak ise Tengri'ye ulaşmaya gayreti güden tepesini oluşturduğunu söylemektedir (Kairjanov, çeviri: Aşlar, & Temirkanova, 2013).

> Şanırak, dünya dağı-çadır modelinin tamamlanışıdır. Avrasyanın çoğu mitolojisi ve dinlerinde kendi dünya dağları vardı ve onların tepeleri her zaman Yüce Tanrı'nın (Tengri, Svarog, Dajbog) ve iyi ruhların geliştiği ve yaşadığı mekândı. Bu sembol, Avrasya'ya özgüdür. Avrasya mimarisinin de bu sembolleri yapılarda yansıtmaya çalışması da evrensel bir olgudur (Kairjanov, çeviri: Aşlar, & Temirkanova, 2013, ss. 54-56).

Devamında, yazar, "Şanırak'ın altında yaşayan insan Tengri ve Umay'ın lütfuna mazhar olmaktadır" sözü eski Türk halkı arasında çok sık kullanıldığını ve Şanırak'ın deliği Tengri'nin çeşitli katmanlarına yol açan merkezi bir gökyüzü deliği gibi olduğu ile ilgili fikirleri paylaşmaktadır. (Kairjanov, çeviri: Aşlar, & Temirkanova, 2013).

> Böylece, çadır evrenin bir modelidir, Şanırak ve uıklar, Tengri'nin gelişim yerini simgeleyen kubbeli bir gökyüzü oluşturur. Zira eski göçebelerin inancına göre, Tengri daimî bir haraket içindedir. Dikey (yükselir ve alçalır) ve dairesel (kendi ekseni etrafında döner). İskelet, (kerege) dünya dairesini sınırlar ve Dünya-Umay'ı çevreleyen Altay dağlarını simgeler. Ortasında ise Eski Türklerin ekümesi yerleşir, üzeri de kubbeli Tengri ile kaplıdır. Çadırın etrafındaki uıkların sonsuz sayısı, Şanırakla sembolik olarak betimlenen sabit Kuzey Yıldızı etrafındaki yıldız gökyüzünün dairesel dönüşü illüzyonunu oluşturur. (Kairjanov, çeviri: Aşlar, & Temirkanova, 2013).

Ayrıca eskiden çadıra giren herkes Şanırak'a dönerek "kut"a yönelik görkemli selam sözleri söylediği (Kairjanov, çeviri: Aşlar, & Temirkanova, 2013) ve Şanıraka bakarak insanların yemin edildiği bir ant (yemin) ritüeli olduğu ile ilgili bilgiler bulunmaktadır (Yegizbayeva, 2016).

Şanırak Motifinin Kazak Çağdaş Resim Sanatında Yansımaları

Bu çalışmada Ajibekov, Akanayev A., Akanayev T., Akanayeva, Askarov, Begalin, Gvozdyov, Jakipbek, Jumanov, Kamitkanov, Katsyuba, Kalmahanov, Mekebayev, Muratbayev, Taynov, Rozakov, Ristan ve Smagulova adlı çağdaş Kazak ressamların 64 adet eserde kullanılmış olan Şanırak motifi üzerinde durulmuştur.

Şanırak motifini direkt olarak ve resim kompozisyonlarında merkezi olarak ele alan sanatçılardan biri Begalin. "Şiirsel tartışma / atış (aytıs)" (Şekil 1. ve Şekil 2.), "Şanırak"(Şekil 3 – 9.), adlı eserlerinde Şanırak motifi tabloların tümünü kaplamakta ve şanırakın merkezi tablonun merkezine denk gelmektedir. Şanırakın yapısı üzerine doğru bir mandala olduğu ile ilgili fikrini süren Zira Naurzbayeva'nın sözlerini hatırlamaktayız. Sanatçı bir mandala üzerine odaklanıp meditasyon yaparmışçasına şanırakın hakikatine ulaşmaya çalışmakta gibidir. Neredeyse aynı kompozisyon farklı eserlerde çeşitli versiyonlarda tekrarlanmaktadır. "Şiirsel tartışma / atış (aytış)" resimlerinde kadın ve erkek başlangıcının birliğini simgeleyen şanırak motifi karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 1. *Begalin Aybek "Şiirsel Tartışma/Atış" 2011 (Айбек Бегалин, 2022)*



Şekil 2. *Begalin Aybek "Şiirsel Tartışma/Atış" 2014 (Айбек Бегалин, 2022)*



Şekil 3. *Begalin Aybek «Şanırak» 2004 (Айбек Бегалин, 2022)*



Şekil 4. *Begalin Aybek «Şanırak» 2010 (Айбек Бегалин, 2022)*



Şekil 5. *Begalin Aybek «Şanırak» 2011 (Айбек Бегалин, 2022)*



Şekil 6. Begalin Aybek «Şanırak» 2009 (Айбек Бегалин, 2022)



Şekil 7. Begalin Aybek «Şanırak» 2014 (Айбек Бегалин, 2022)



Şekil 8. Begalin Aybek "Şanırak"2014 (Айбек Бегалин, 2022)



Şekil 9. Begalin Aybek "Şanırak" 2015 (Айбек Бегалин, 2022)

Sanatçı Gvozdyov, neredeyse birebir aynı iki eser olan "Erkek ve Kadın Semboller" (Şekil 10. Gvozdyov Vladimir «Erkek ve Kadın Sembolleri» 2005), «Şanırak» (Şekil 11.) ve "Şanırak" (Şekil 12.) ve eserlerinde de şanırak motifini merkezi olarak ele almaktadır. Şanırak eril ve dişil başlangıcın brliğini simgeleyen işaretlerlerden oluşturulmuş, aileyi ve birliği simgeleyen bir motif olarak şeklinde ele alınmıştır.



Şekil 10. *Gvozdyov Vladimir «Erkek ve Kadın Sembolleri» 2005 (Şalabayeva G. , 2008, s. 99)*



Şekil 11. *Gvozdyov Vladimir / Şege "Şanırak" 2006 ((Şalabayeva G. , 2008, s. 101)*



Şekil 12. *Gvozdyov Vladimir / Şege "Şanırak" 2011 (Vladimir Gvozdev Şege web sitesi, 2017)*

Yeni kurulmakta olan yurt çadırın mavi gök fonunda yakın planda resmedilmiş şanırak motifi görüntüsü şeklinde Katsyuba'nın "Şanırak" (Şekil 13.) adlı eserinde görmek mümkündür. Muratbayev'in "Dolunay" (Şekil 14.) adlı eserinde şanırak motifi dekoratif bir şekilde tasvir edilmiş olup, çalışması çadırın içinden gökyüzüne bakış açısını sunmaktadır.



Şekil 13. *Katsyuba Olga "Şanırak" 2007 (Şalabayeva G. , 2008, s. 138)*



Şekil 14. Muratbayev Abduahat "Dolunay" 2011 (Абдуахат Муратбаев, 2022)

Göçebe halkların hayatın bir parçası olan göç sırasında deve üzerine yüklenen toplanmış yurt çadırının parçalarının en üstünde her zaman şanırak vardı. Burada da onun kutsallığı ve işlevi ortadadır. Bu tarz görüntüleri birçok eserde rastlanmaktadır. Örneğin Askarov'un «Hayat Ağacı» (Şekil 15.), "Bozkır İkarı" (Şekil 16.), "Dolunay" (Şekil 17.), "Kanatlarını Açan" (Şekil 18.), "Altın Beşik" (Şekil 19.), "Çevher Taş" (Şekil 20.), Ajibekov'un "Adıraspan" (Şekil 21.), "Elçiler" (Şekil 22.), "Ata Yurdu" (Şekil 23.), A. Akanayev'in "Bozkır İnsanları" (Şekil 24.), "Şanırak" (Şekil 25.), T. Akanayev'in "Bahar Nefesi" (Şekil 26.), B. Akanayeva'nın "Bahar" (Şekil 27.), Kalmahanov'un (Şekil 28.), Rozakov'un "Şanırak" (Şekil 29.), "Şanırak"

(Şekil 30.), A. Akanayev'in "Deve ile Kompozisyon" (Şekil 31.), Rıstan'ın "Göç" (Şekil 32.), Yesdaulet'in "Başlangıç" (Şekil 33.), Jakıpbek'in "Düğün Geleneği" (Şekil 34.), "Gelin" (Şekil 35.), Muratbayev'in "Gelin Kervanı" (Şekil 36.), "Yeni Eve Yerleşme» (Şekil 37.) adlı eserlerinde söz konusu manzarayı görebiliriz.



Şekil 15. *Askarov Kuat «Hayat Ağacı» 2014 (K.C.MilliMüzesi, 2016)*



Şekil 16. *Askarov Kuat «Boskır İkar'ı» 2008 (K.C.MilliMüzesi, 2016)*



Şekil 17. *Askarov Kuat «Dolunay» 2013 (K.C.MilliMüzesi, 2016)*



Şekil 18. Askarov "Kanatlarını Açan" 2013 (K.C.MilliMüzesi, 2016)



Şekil 19. Askarov "Altın Beşik"2013 (K.C.MilliMüzesi, 2016)



Şekil 20. Askarov "Cevher taş"2015 (K.C.MilliMüzesi, 2016)



***Şekil 21.** Ajibekov Kazıbek "Adıraspan" 2012 (KasteyevMüzesi, 2016)*



***Şekil* 22.** *Ajibekov Kazıbek "Elçiler" (Muhametalina, 2012)*



***Şekil* 23.** *Ajibekov Kazıbek "Ata Yurdu" 1998 (Şalabayeva G. , Asırların Geçişinde Kazakistan Resim Sanatı. Katalog, 2000)*



Şekil 24. *Akanayev Amandos "Bozkır İnsanları" 1999 (Şalabayeva G. , Asırların Geçişinde Kazakistan Resim Sanatı. Katalog, 2000)*



Şekil 25. *Akanayev «Şanırak» 1992-1996 (Nurpeisova & Urazbekova, 2005, s. 39)*

,



Şekil 26. *Akanayev Timur "Bahar Nefesi" 2010 (Arvest Art Gallery, 2017)*



Şekil 27. *Akanayeva Botagöz "Bahar" 2006 (Şalabayeva G. , 2008)*



Şekil 28. *Kalmahanov Madihan "Göç" 2010 (KasteyevMüzesi, 2016)*



Şekil 29. *Rozakov Aybek "Şanırak" 2007 (Arvest Art Gallery, 2017)*



Şekil 30. *Rozakov "Şanırak" 2007 (Arvest Art Gallery, 2017)*



Şekil 31. *Akanayev Amandos "Deve İle Kompozisyon" (KasteyevMüzesi, 2016)*



Şekil 32. *Rıstan Omırzak "Göç" 2015 (KasteyevMüzesi, 2016)*



Şekil 33. *Yesdaulet Askar "Başlangıç" 1999 (Arvest Art Gallery, 2017)*



Şekil 34. *Jakıpbek Aset "Düğün Geleneği" 2009 (KasteyevMüzesi, 2016)*



Şekil 35. *Jakıpbek Aset «Gelin» (KasteyevMüzesi, 2016)*



Şekil 36. *Muratbayev Abduahat «Gelin Kervanı» 2012 (Arvest Art Gallery, 2017)*



Şekil 37. *Muratbayev Abduahat «Yeni Eve Yerleşme» 2015 (Arvest Art Gallery, 2017)*

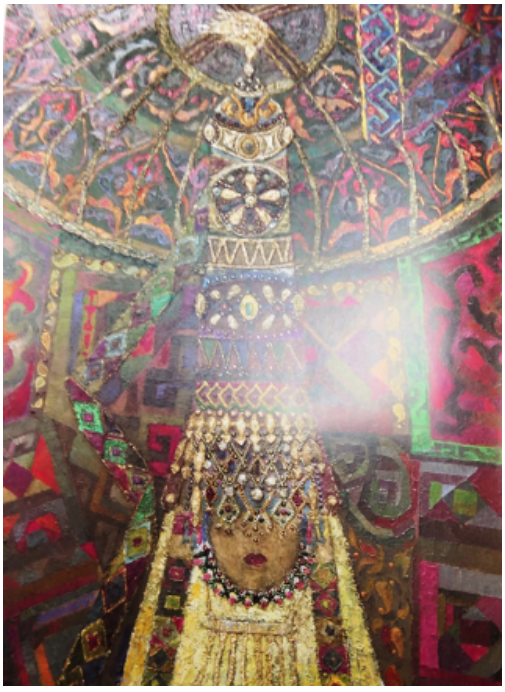
Şanırak motifin doğurganlık, kadın ve üreme, çocuk doğurma fikriyle ilişkili olduğunun yansımasını Askarov'un «Sütle Beslenip Büyüyenler» (Şekil 38.), A. Akanayev'in "Saukele" (Şekil 39.), "Saukele" (Şekil 40.), Mekebayev'in "Kör İhtiyar Kadın" (Şekil 41.) eserlerinde görmek mümkündür. ''Yurt kenarları (şanırak), üreme sembolü olan Kazak ulusal konutunun en saygın detaylarından biridir." (Yegizbayeva, 2016).



Şekil 38. *Askarov Kuat «Sütle Beslenip Büyüyenler» 2013 (K.C.MilliMüzesi, 2016)*



Şekil 39. *Akanayev Amandos "Saukele" 2003 (Nurpeisova & Urazbekova, 2005, s. 126)*



Şekil 40. *Akanayev Amandos "Saukele" 1992 (KasteyevMüzesi, 2016)*



Şekil 41. *Mekebayev "Kör İhtiyar Kadın" 2007 (Şalabayeva G. , Eurasionism Through The Prism Of The Fine Art Of Kazakhstan, 2010)*

Bunun yanı sıra «Şanırak köteru» yani Şanırak kaldırma, Şanırak ve Bakan (yurt direği) bir araya gelme olayı dişil ve eril başlangıcın birleşimi, yeni ev kurma motifi de Askarov'un «Şanırak» (Şekil 42.), "Kartalla Dans Eden" (Şekil 43.), "Hayat İş Milli" (Şekil 44.), "Ayın Doğuşu" (Şekil 45.), "Bozkır Madonnası" (Şekil 46.), "Pelin Otu Kokusu – Üç Jüz" (Şekil 47.), Smagulova'nın "Yurt Çadırı" (Şekil 48.) adlı eserlerde görülmektedir. "Şanırak'ı kaldırırken kimse konuşmamalıdır, çünkü kaldırılması büyük (kutsal, önemli) bir süreçtir ve bu sırada kesinlikle sessizliğin sağlanması gerekir. "Jeti uık şanşılganşa jetesiz gana söyleydi"- "yedi uık kuruluncaya kadar, sadece cahil konuşur" – bu deyim yukarıdakilerin kanıtıdır." (Hamçiyev, K.M.; Bukanova, J.K.; Karimova, J.K.; İlyasova, G.T.; Kirilinskaya, L.V.;, 2013).



Şekil 42. *Askarov Kuat «Şanırak» 2016 (K.C.MilliMüzesi, 2016)*



Şekil 43. *Askarov Kuat «Kartalla Dans Eden» 2013 (K.C.MilliMüzesi, 2016)*



Şekil 44. *Askarov Kuat Poliptik «Hayat İş Milli» 2015 (K.C.MilliMüzesi, 2016)*



Şekil 45. *Askarov Kuat Triptik «Ayın Doğuşu» 2016 (K.C.MilliMüzesi, 2016)*



Şekil 46. *Askarov Kuat «Bozkır Madonnası» 2013 (K.C.MilliMüzesi, 2016)*



Şekil 47. *Askarov Kuat «Pelin Otu Kokusu – Üç Jüz» 2016 (K.C.MilliMüzesi, 2016)*



Şekil 48. *Smagulova Aktotı "Yurt Çadırı" 1999 (K.C.MilliMüzesi, 2016)*

Şanırak motifi, hem Kazak Türk kültürünün, hem ana vatan, ana yurdu, baba ocağı, aile birliği, halkı birleştiren, Ulu Göğün, Güneşin, Tengri'nin koruyan kutsal gücünün simgesi olarak Askarov'un «Tulpara Övgü» (Şekil 49.), Askarov'un "Hayat Ağacı – 2" (Şekil 50.), "Ustalar Şehri" (Şekil 51.), "Yüzyılların Altın Telleri" (Şekil 52.), "Bata – Hayır Duası" (Şekil 53.), "Hayat Ağacı" (Şekil 54.), "Tatlı Uyku" (Şekil 55.), Begalin'in "İpek Yolu" (Şekil 56.), "Oberon Kulesi" (Şekil 57.),

Muratbayev'in "Yedi Hazine" (Şekil 58.), "Tuğ Tutanlar" (Şekil 59.), Taynov'un "Avrasya Göçebeleri" (Şekil 60.), "Tengri Göğün Altında" (Şekil 61.), Jumanov'un "Ulu Göçebeler" (Şekil 62.), Kamıtkanov'un (Şekil 63.), Kalmahanov'un "Bozkır Beşiği" (Şekil 64.) gibi eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. "Kazaklar arasında birçok kültürel ve tarihi motif, kavram, sembol, kutsal gelenek ve ritüel şanırak ile ilişkilendirilir. Şanırak'ın kutsallaştırılması, en önemli eski Türk kültleri olan Tengri kültü ve atalar kültü ile ilgilidir" (Yegizbayeva, 2016).



Şekil 49. *Askarov Kuat «Tulpara Övgü» 2009 (K.C.MilliMüzesi, 2016)*



Şekil 50. *Askarov Kuat «Hayat Ağacı – 2» 2013 (K.C.MilliMüzesi, 2016)*



Şekil 51. *Askarov "Ustalar şehri"2014 (K.C.MilliMüzesi, 2016)*



Şekil 52. *Askarov "Yüzyılların Altın Telleri"2014 (K.C.MilliMüzesi, 2016)*



Şekil 53. *Askarov "Bata – Hayır Duası" 2013 (K.C.MilliMüzesi, 2016)*



Şekil 54. *Askarov "Hayat Ağacı" 2014 (K.C.MilliMüzesi, 2016)*



***Şekil 55**. Askarov Kuat «Tatlı Uyku» 2010 (K.C.MilliMüzesi, 2016)*



***Şekil 56.** Begalin Aybek «İpek Yolu» 2014 (Айбек Бегалин, 2022)*



***Şekil 57.** Aybek Begalin "Oberon Kulesi" 2003-2012 (Айбек Бегалин, 2022)*



Şekil 58. *Muratbayev Abduahat* ***"Yedi Hazine"*** *2016 (Arvest Art Gallery, 2017)*



Şekil 59. *Muratbayev Abduahat "Tuğ Tutanlar" (Arvest Art Gallery, 2017)*



Şekil 60. *Taynov "Avrasya Göçebeleri" 2010 (Şalabayeva G. , "Çok Yüzlü Avrasya" sergi katalogu, 2010)*



Şekil 61. *Taynov "Tengri Göğün Altında" 2016 (KasteyevMüzesi, 2016)*



Şekil 62. *Jumanov Esimgali "Ulu Göçebeler" (Muhametalina, 2012)*



Şekil 63. *Kamıtkanov Nurdan "Baksı/Şaman" 2006 (Şalabayeva G. , 2008)*



Şekil 64*. Kalmahanov Madihan "Bozkir Beşiği" 2012 (Sağınğali & Aktayeva, 2010)*

Sonuç

"Göçebe dünya düzeninde gereksiz, özgürce, boşuna edinilmiş, tayin edilmemiş, bir işaretin hayati gerekliliğini göstermeyen tek bir gereksiz işaret (sembol) yoktu. Göçebelerin dünyasında, pratik bir uygulaması olmayan gereksiz her şey atılır, içinde boş, bağımsız sembollere yer yoktu." (Seydembek, 2011).

Ressamlar tarafından Şanırakın, aileyi, birliği, huzuru, kutu, bereketi, mutluluğu simgeleyen bir motif olarak birçok eserde farklı açılardan işlenmiş olup ele alındığı görülmüştür. Çalışmamızda incelediğimiz eserler konulara göre birkaç kategoriye ayırılmıştır. Sanatçıların işlediği bazı konuları sıralayacak olursak, şanırakın kendisi, dişil ve erilin birleşimi olarak, yeni aile yeni ev, Şanırak kaldırma, göç sırasında deve üzerindeki Şanırak (mevsimsel göç, acil göç, savaş, açlık, düğün geleneğiyle ilgili göçler), dişil başlangıç, doğurganlık, üreme, göçebe kültürü, Türk kültürü, Gök Tengri inancı, atalar kültü gibi konulardır. Çağdaş Kazak sanatçılar, Şanırak motifinin, Kazak Türkleri için, yukarıda görüldüğü gibi, kültürel, maddi manevi değer ve mitolojik sembol olarak en önemli motiflerden biri olduğunu eserlerinde yansıtmaktadırlar.

Şanırak motifi, Kazak kültüründe temel eşyası olarak, çok önemli, hayati değer ve anlam olarak yüklü bir motif, çeşitli formlarda çağdaş Kazak sanatında karşımıza çıkmakta, göçebelik yaşam tarzı olarak geçmişte kalmasına rağmen gittikçe milli kimlik arayışı güçlendikçe sanatlarda kendini göstermeye devam edeceğinden ve birçok derin anlamların ortaya çıkacağından eminiz (Yıldız, 2022).

KAYNAKÇA

Arvest Art Gallery. (2017). www.arvest.kz : https://www.arvest.kz/ adresinden alındı

Ayazbekova, S. (1999). *Kartina Mira Etnosa: Korkut-Ata i Filosofiya Muzıki Kazahov (Kazak Etnosun Dünya Resmi: Dede Korkut ve Kazak Müziğin Felsefesi).* Almatı: K.C. Felsefe ve Sİyaset Bilimi Enstitüsü Bilgisayar-Yayın Merkezi.

Aydıngün, A. (2007). Kazakistan'da Tarihi Canlandıran ve Milli Kimliği İnşa Eden Müzeler. *Bilig*(41), 89-108.

Bilyalova, G. (2007). Sotsiokulturnıye i Mirovozzrençeskiye Tsennosti v Kazahskoy Duhovnoy Kulture (Kazak Ruhani Kültüründe Sosyo-Kültürel ve 'Dünya Görüşsel' Değerler). *Almanah Sovremennoy Nauki (Çağdaş Bilim Almanakı)*(2 (2)), 111-115. 2022 tarihinde https://www.gramota.net/articles/issn_1993-5552_2007_2_48.pdf adresinden alındı

Deveci, A. (2017). Türkmen Kültüründe Çadır. *Uluslararası Sosyal Araitırmalar Dergisi/The Journal of İnternational Social Research, 10*(54), 433-452. https://osmanliyorukcadiri.com/wp-content/uploads/2020/09/Turkmen-Kulturunde-Cadir.pdf adresinden alındı

Hamçiyev, K.M.; Bukanova, J.K.; Karimova, J.K.; İlyasova, G.T.; Kirilinskaya, L.V.;. (2013). *Yurta - Pamyatnik Kulturı Kazahov (Yurt - Kazak Kültürün Anıtıdır).* Astana, Kazakistan: TOO "Şikula i K".

K.C.MilliMüzesi. (2016). Askarov Kuat'ın "Sonsuzluk" adında kişisel sergi. Astana,

Kazakistan.
Kairjanov, A., çeviri: Aşlar, H., & Temirkanova, T. (2013, Aralık). Türk Süper Etnosunun Ritüelleri. *Berceste*(138), 53-56. https://www.enu.kz/downloads/kairzhnov_ak.pdf adresinden alındı
KasteyevMüzesi. (2016). Sergi. Almatı, Kazakistan.
Malibekov, J. (2021, 07 31). *"Şanırak'ımız yüksek olsun": Devlet Armasının Oluşturulması.* Veçernyaya Astana (Akşam Astana'sı) : https://vechastana.kz/pust-budet-vysokim-nash-shanyrak-sozdanie-gosudarstvennogo-gerba/ adresinden alındı
Muhametalina, R. (2012). *Kazakistan Ressamları* (Cilt 1). Astana, Kazakistan: "Kazakhstan export import".
Naurzbayeva, Z. (2020). *Veçnoye Nebo Kazahov (Kazakların Sonsuz Göğü).* Almatı: "KazHeritage".
Nurpeisova, L., & Urazbekova, L. (2005). "*Shahar-Kultura*".
Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar)* (Cilt II). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
Sağınğali, A., & Aktayeva, K. (2010). *Alğa Umtılğan Qazaqstan. Aymaqaralık (Atırau jane Qızılorda) körmeler katalogı.* Almatı: "Taymas".
Seydembek, A. (2011). *Mir Kazakhov (Kazakların Dünyası).* Astana: Foliant.
Şalabayeva, G. (2000). *Asırların Geçişinde Kazakistan Resim Sanatı. Katalog.* Almatı: "Oyu Art Gallery".
Şalabayeva, G. (2008). *Kazak Süslemelerin Kozmosu.* Almatı: "Oyu Art Gallery".
Şalabayeva, G. (2010). "*Çok Yüzlü Avrasya" sergi katalogu.* Almatı: "Oyu Art Gallery".
Şalabayeva, G. (2010). *Eurasionism Through The Prism Of The Fine Art Of Kazakhstan.* Almatı: "Oyu Art Gallery".
Vladimir Gvozdev Şege web sitesi. (2017). http://gvozdev-shege.kz/ adresinden alındı
Yegizbayeva, M. (2016). *Yurta i Osobennosti Mirovospriyatiya Kazahov (Yurta ve Kazakların Dünya Algısının Özellikleri).* 2022 tarihinde edu.e-history.kz: https://edu.e-history.kz/kz/publications/view/379 adresinden alındı
Yıldız, A. (2022, Haziran). 1990 Sonrası Kazak Resim Sanatında Türk Mitolojisi Motifleri. Antalya, Türkiye: T.C. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı.
Абдуахат Муратбаев. (2022). Arthive: https://artchive.ru/artists/66495~Abduakhat_Muratbaev adresinden alındı
Аӥбек Бегалин. (2022). Facebook: https://www.facebook.com/begleon/ adresinden alındı

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

ANNELİĞİN İTİBAR KAYBININ TEMELLERİ: APOLLON VE BABALIĞIN YÜCELTİLMESİ

The Foundation of Discrediting Motherhood: Apollon and Glorification of Fatherhood

Betül ÖZEL ÇİÇEK[•]

ÖZET

Bu çalışmada antik Yunan toplumunda kadınların annelikleri üzerinden sahip oldukları bazı hakları, hukuki ve sosyal olarak kaybetmeleri ile babalığın yüceltilmesi arasında bir sebep-sonuç ilişkisi olup olmadığı sorusu, Aiskhülos'un *Oresteia* tragedyası üzerinden, Apollon'un bu oyunda Orestes'i korumak ve savunmak için öne sürdüğü savlar dikkate alınarak araştırılacak ve Yunan mitolojisinde Apollon'un babalığın yüceltilmesinde ve bu yüceltmenin inşasında oynadığı rol incelenecektir. Aiskhülos'un *Oresteia* üçlemesi, babalığın üstünlüğünün nasıl tesis edildiğini gösteren önemli metinler arasındadır. Bu tragedya üçlemesinde analık ile babalık arasındaki mücadele tanrısal düzeydeki müdahalelerle ele alınmıştır. Güneş tanrısı Apollon, söz konusu oyunlarda babalık hakkının şiddetli bir koruyucusu olarak kendisini gösterir. Bu koruyuculuk devrim niteliğindedir çünkü bir önceki devrin kan hakkını da ortadan kaldırmayı hedefler. *Oresteia*'da Apollon, babalığın üstünlüğünü vurgulayan söylemlerinin yanı sıra anneliği de yeren savları ile dikkat çeker. Orestes'i annesinden babasının intikamını alması için kışkırtır, daha sonra Orestes'in peşine düşen Erinysler'in intikam almasını engellemek için uğraşır. Nihayetinde Athena'nın da müdahalesi ile Orestes'in kışkırtıcısı, koruyucusu ve savunucusu Apollon isteğine ulaşacak ve oluşturulan mahkeme babalık hakkının üstünlüğünü kabul eden bir karar alacaktır. Apollon anneliği yeren ve babalığı yücelten sözleri ile babalığın annelikten üstünlüğünü anlatırken bir yandan da erkekliğin de kadınlıktan üstün olduğunu ifade eder. Apollon'un bu tutumu Apollon'u ve onun takipçisi erkekleri, hiçbir ilişkileri kalmayacak şekilde kadınlardan uzaklaştırır. Kadınlardan ve onların sembolize ettiği tüm değerlerden uzaklaşan Apollon'un üstün olduğunu öne sürdüğü babalık, oyunda ona yardım eden Athena örneğinde olduğu gibi annesiz ve ruhanidir. Bu aşamadan sonra iyi, güçlü, kuvvetli olan her kavram ve oluşun erkek, bunların karşısında ve aşağısında olduğu düşünülen her kavramın da kadın ile özdeşleştirildiği görülür.

Anahtar Kelimeler: Eumenides, Apollon, Athena, Erinysler, Orestes, Aiskhülos

ABSTRACT

In this study, the question of whether there is a cause-effect relationship between women's legal and social loss of status and the glorification of fatherhood in ancient Greek society, through the tragedy of *Oresteia* by Aeschylus, and Apollon's attempt to protect and defend Orestes in this play will be examined. By taking into account the arguments Apollon put forward and the role played by Apollon in the glorification of fatherhood in Greek mythology and the construction of this glorification will be examined. Aeschylus' *Oresteia* trilogy can be counted among the important texts showing how the superiority of paternity is established. In this tragedy trilogy, the struggle between motherhood and fatherhood is handled with divine interventions. The sun god Apollon shows himself as a fierce protector of paternal rights. This protection is revolutionary because it aims to abolish the right to the blood of the previous era. In *Oresteia*, Apollon draws attention to his arguments that criticize motherhood as well as his discourses emphasizing the superiority of fatherhood. He provokes Orestes to avenge his father, then tries to prevent the Erinyss, who are after Orestes, from taking revenge. Eventually, with the intervention of Athena, Apollon, the instigator, protector, and defender of Orestes, will reach his will and the court will take a decision accepting the supremacy of the paternity right. While describing the superiority of fatherhood over motherhood, Apollon also expresses that masculinity is superior to femininity with his words that criticize and glorify paternity. This attitude of Apollo drives Apollo and his followers away from women so that they have no relationship. Away from women and all the values they symbolize, the fatherhood that Apollon claims to be superior is motherless and spiritual, as in the example of Athena who helps him in the game. After this stage, it is seen that every concept and being that is good, strong, and strong is identified with a man, and every concept that is thought to be opposite or inferior to them is identified with a woman.

Keywords: Aeschylus, Eumenides, Apollon, Athena, Erinys, Orestes

[•] Dr., betulozel@gmail.com, 0000-0002-0121-9077.

Özel Çiçek, B. (2023). "Anneliğin İtibar Kaybının Temelleri: Apollon ve Babalığın Yüceltilmesi", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 353-360.

Giriş

Kadınların annelikleri üzerinden sahip oldukları bazı hakları, annelik ile babalığı kıyaslayıp babalığı daha üstün bir kurum olarak ortaya koymak için toplumsal itibarsızlaşma ile ele alan, bunun yanı sıra annelik ile babalık arasındaki bağı, anneliği babalığa bağlı bir parça olarak göstererek babalık lehine yeniden düzenleyen ilk eserler arasına Aiskhülos'un *Oresteia* tragedyasını koymak mümkündür. Bu tragedya üçlemesi, milattan önce 458 yılında, yazar altmışlı yaşlarının sonundayken kaleme alınmıştır. Tragedyanın yazılış zamanı özellikle dikkat çekicidir. Bu dönem Yunanlıların Persleri yenmesi ile başlayan, galibiyetlerinin sebebinin Yunan değerlerinin üstünlüğü olduğunu düşünen Yunanlılar'ın, yeni bir umut ile geçmişin kavgalarının yeni toplumsal işleyişler ve kurumlarla aşılabileceğine inandıkları bir dönemdir (Fagles ve Stanford, 1979, s. 13). Bu sebeple Aiskhülos'un, *Oresteia* üçlemesinde sembolik bir çalışma yaptığı düşünülebilir. Oyunlarda savaştan sonra hemen bir refah ortamı oluşmaz, savaşın ve barbarlığın sebep olduğu karanlıktan sonra gelmesi umut edilen aydınlığa giden yolda atılan adımlar ve süreç anlatılır. Bu bağlamda tragedyaların Atinalıların toplumlarını mercek altına almak için kullandıkları bir araç olduğu ifade edilebilir (Griffith, 1999, s. 22). Aiskhülos'un kendi zamanında yaşanan değişimlerle Troya Savaşı'nın sonrasında yaşananlar arasında bir paralellik kurduğunu düşünülebilir. *Oresteia* yıkım ve cinayetle başlar, bununla birlikte son oyuna gelindiğinde Atina şehrinin Athena eliyle kurumsallaşan hukuk sistemi sayesinde ulaştığı ilerleme anlatılır, bu girilen yeni dönem ile eskinin kötü işleyişinden kurtulunacağı düşünülmektedir. Böylelikle Atina, Orestes gibi eski işleyişin etkilerinden kaçan herkes için bir sığınak haline de gelir.

Üç oyundan oluşan *Oresteia*, lanetli Atreus soyundan gelen Miken kralı Agamemnon ve ailesinin Troya Savaşı'ndan nasıl etkilendiklerini anlatmaktadır. İlk oyun olan *Agamemnon*'da, Agamemnon'un Troya Savaşı'na giden donanmasının Troya'ya varabilmesi için kızı Iphigeneia'yı Artemis'e kurban etmesi ve bu davranışı yüzünden karısı Clytaemnestra'nın öfkesini kazanması ile başlayan olaylar aktarılır. Agamemnon Troya Savaşı'ndan muzaffer olarak döndüğünde karısı ve karısının sevgilisi Aegisthus[1] tarafından dramatik bir şekilde öldürülür. Clytaemnestra söz ve davranışları ile bu oyunda kilit bir rol oynar. İkinci oyun *Adak Sunucular*'da (*Choephoroi*) Agamemnon'un ölümünden sonra kızı Electra ve oğlu Orestes'in babalarının öcünü almaları anlatılır. Electra ve Orestes intikam planları için Agamemnon'un hayaletine de başvururlar.[2] En sonunda Orestes, annesinin sevgilisi ve babasının katili olan Aegisthus'u öldürür. Fakat sıra annesi Clytemnestra'yı öldürmeye gelince tereddüt eder. Annesini öldürmesi ancak tanrı Apollon'un teşviki ve Orestes'in süren gönülsüzlüğü karşısında şiddeti artan tehdidi ile mümkün olur. Orestes her ne kadar Apollon'un teşvik ve tehdidine boyun eğse de suçluluk ve pişmanlık hisseder. İntikam

[1] Aegisthus ile Agamemnon arasında hem bir kan bağı hem kan davası bulunması dikkat çekicidir. Agamemnon da Aegisthus da Tantalus'un soyundan gelmektedir. Başta tanrılarla dost olan Tantalus, onların güçlerini ölçmek için başvurduğu bir hile ile tanrılara çok büyük bir hakaret etmiş ve öfkelerini üzerine çekmiştir. Kurduğu bir ziyafet sofrasında oğlu Pelops'un etini tanrılara yedirmeye çalışmış, bunun farkına varan tanrılarca Hades'e gönderilerek parmaklarının ucunda gibi gözükseler bile hiçbir yiyeceğe ve içeceğe ulaşamamakla, yani sonsuz açlıkve susuzlukla cezalandırılmıştır. Oğlu Pelops'a ise hayatı yeniden bahşedilmiştir. Agamemnon ve Aegisthus, Pelops'un iki oğlunun Atreus ve Thyestes'in çocuklarıdır. Atreus ve Thyestes taht sebebiyle anlaşmazlığa düşerler. Zeus, Atreus'u desteklese de Thyestes, kardeşi Atreus'un tahta çıkmasına razı olmaz ve karısını baştan çıkartmak ister. Önce Thyestes'i sürgün eden Atreus sonra kardeşini affetmiş gözükerek geri çağırır ve ona kendi çocuklarının etini yedirir. Kendisine yapılanın farkına varınca Atreus soyunu lanetleyen Thyestes, hayatta kalan tek oğlu Aegisthus ile Argos'u terk eder. Aegisthus daha sonra Atreus'u öldürecektir. Atreus'un iki oğlu Agamemnon ve Menelaus, iki kız kardeş ile evlenirler: Clytaemnestra ve Helen (Frye ve Macpherson, 2004, ss. 369-370). Helen'in Paris'e beraber Troya'ya kaçmasının ardından Agamemnon'un ordusuyla peşlerine düşmesinin sebebi budur. Agammemnon'un ölümü ile sadece Iphigeneia'nın değil, Aegisthus'un babasının ve kardeşlerinin de intikamı alınmıştır (Miller, 1977, s. 361-263).

[2] Orestesia ve Hamlet oyunları arasında dikkat çekici benzerlikler bulunmaktadır. Kral babanın anne ve annenin sevgilisi tarafından öldürülmesi, oğulun babasının intikamı için babasının hayaleti ile görüşmesi ve benzeri temalar için bkz. (Murray, 1914).

tanrıçaları Erinysler, Clytemnestra'nın hayaletinin oğlunu lanetlemesi üzerine Orestes'in peşine düşerler. Orestes, çıldırmış bir şekilde onlardan kaçmaya çalışır. Üçüncü ve son oyun *Eumenidler*'de (*Eumenides*) Orestes Apollon'un yönlendirmesi ile Erinysler'den Athena'ya sığınır ve Atina'ya kaçar. Athena, Atinalıların jüri olarak görev aldığı bir mahkeme kurar. Bu jüri, Erinysler ve Apollon'un iddialarını dinler ve Orestes'in cezalandırılması konusunda lehte ve aleyhte oylar eşit çıkar. Bu duruma müdahale eden Athena, babalığın hakkının anneliğin hakkından üstün olduğunu ifade ederek, Orestes'in babasının intikamını alması sebebiyle -öldürdüğü annesi bile olsa- cezalandırılmaması doğrultusunda karar verir. Oyunun son aşamasında, Athena, Erinysler'i alınan karara ikna eder. Athena eski düzenin sürdürücüleri olan Erinysler'e saygıyla yaklaşsa ve yeni düzenin başlayabilmesi için onların iş birliğini istese bile Zeus'un bu kararın arkasında olduğunu ve eğer verilen hükme tabii olmazlarsa cezalandırılacakları yolunda tehdidini de ifade eder. Oyunlar böylelikle eski sistemin uygulayıcılarının yeni sistem içine karışmaya razı olmaları ve annelik ile ilgili hakların babalığa devredilmesi ile son bulur.

Bu sebeple, *Oresteia*'da, eskinin barbarca nitelendirilen uygulamaları arasında bulunan kan hakkının ortadan kaldırılması, barışı ve adaleti tesis eden bir karar olarak yansıtılır. Bu kararın alınmasında ise annelik ile babalığın kıyaslanması ve eskinin annelik lehine görülen haklarının babaya devredilmesi önemli bir rol oynar (Rose, 1926, ss. 229-230). Bu devir teslim işleminin görece bir şekilde olaysız tamamlanabilmesi ve tarafların ikna edilebilmesi için ise anneliğe yönelik bir itibarsızlaştırma yapılması gerekmektedir. Bu itibarsızlaştırma, Apollon tarafından *Oresteia* boyunca yapılır ve nihai noktasına, Athena'nın kurduğu halk mahkemesinde ulaşır. Böylece, babalığın üstünlüğü kamunun gözleri önünde, hukuksal zeminde ortaya konulur. Annenin evlatları üzerindeki hakkı ise önemsiz hale getirilerek, bu hakkın tamamı kurumsal olarak şehir-devlet içinde kendisine yer verilen babalığa devredilir. Bu devredilişte babalık dolayısıyla erkeklik ile özdeşleştirilen tüm özellikler üstün görülürken, annelik dolayısıyla kadınlık ile özdeşleştirilen tüm özellikler ise babalığın karşısına konularak yerilir. Babalığa ait özellikler Yunanlılar'ın kendilerinde de benimsedikleri özelliklerdir (Griffith, 1999, sS. 65-66).

Oresteia, Yunan-Atina medeniyetinin merkezine *polis*'i koyduğunu açıkça ifade eder. Bu medeniyetin oluşumunda ise tek bir güç yoktur, insanlar ve tanrıların iş birliği bulunmaktadır. Öte yandan, Yunan düşüncesinin etkili düşünce ayrımlarından biri olan zihin ve beden ayrılığını (Stent, 1998, ss. 578-579) Aiskhülos'un *Oresteia*'da ilerlemenin ve medeniyetin kaçınılmaz, "nihai ürünü" olarak görmekle kalmadığını, bir "değerler hiyerarşisi" halinde değerlendirdiğini ifade etmek mümkündür (Zeitlin, 1978, s. 149). Buna göre, Olimpos, Yunan ve erkek; dünyevi olandan, Yunan olmayandan ve kadından üstündür. Aiskhülos, Yunan medeniyetinin oluşturduğu yeni düzende makbul kadının nasıl olacağını da böylece ortaya koyar: Kadın babasına, eşine ve oğluna tâbi olmalı, böylece kontrol altına alınmalıdır. Kadının kontrol altına alınması önemlidir, Clytaemnestra kontrol altına alınamadığı için Zeus'un desteklediği Agamemnon öldürülmüş, Erinysler kontrol altına alınamadığı için Orestes'in peşine düşerek onu delirmenin eşiğine getirmişlerdir. Öte yandan babasının kızı ve düzen koruyucu Athena, Apollon ve babasının işaretine uygun şekilde hareket ederek Atina şehrinin, Yunanlılar'ın iftihar duyduğu medeniyet seviyesine gelmesini sağlamıştır.

Dişil Gücün Ele Geçirilişinde Apollon'un İşlevi

Apollon *Oresteia*'da birçok açıdan anahtar işlevi görür. Apollon, Zeus'un emri ile Atreus soyundan gelenlerin başına gelenlere bir son vermek için olaylara müdahale etmekle kalmaz (Frye ve Macpherson, 2004, s. 162, 370), böylece yeni düzeni de eski düzen aleyhine meşru bir zemine oturtur. Apollon, Agamemnon'un öldürülmesinin intikamını alması için Orestes'e yardım eder, onun anne katli sebebiyle cezalandırılmasının önüne geçmek için eski kanunların ve anlayışın değişmesine önayak olur. Apollon sadece Orestes'in savunucusu değil, yeni

sistemin de sözcüsü gibidir. Anasoylu sistemde bir çocuğun en yakını annesi iken Zeus'un emri ile Apollon'un Orestes'i kullanarak getirdiği ve sonrasında polis içinde Athena'ya tasdiklettiği yeni sistemde çocuğun en yakını artık kurumsal olarak onun üzerinde hak iddia edebilecek ebeveyni olan babasıdır. Erinysler'in Orestes'in peşine düşmelerini ve ondan intikam almak istemelerinin sebebi de evlat ile ebeveyni arasındaki ilksel yakınlığı anne ile kurmuş olmalarıdır (Frye ve Macpherson, 2004, s. 427).

Aiskhülos'ün, bu anahtar rol için Apollon'u seçmesi, Apollon'un bir düzen getiren tanrı-kahraman olarak milattan önce yedinci yüzyıl dolaylarında ortaya çıkması ile bağlantılı olabilir (Llyod-Jones, 1976, s. 61). *Oresteia*'nın üçüncü oyunu *Eumenidler* Apollon'un yeni düzeni sağlamaktaki rolünü anlamakta özellikle önemlidir. Oyunun ilk sahnesi, Delphi'deki Apollon tapınağında açılır. Apollon'un rahibesi Pythia[3], Delphi ritüellerindeki niyazına önce Toprak Ana'yı (Gaia) anarak başlar: "Duamda onurlandıracağım tanrıların ilki, tanrılar arasında ilk kehanette bulunan, Toprak Ana'dır." (Aiskhülos, s. 231). Phytia daha sonra kehanet gücünün Apollon'a nasıl geçtiğini anlatır. Bu güç devir teslimi, Phytia'nın anlatısına göre oldukça barışçıl olmuştur: Gaia, kehanet gücünü Themis'e vermiş, Themis de Phoebe'ye devretmiştir. Apollon'un anne tarafından büyük annesi olan Phoebe ise bu gücü Apollon'a doğum günü hediyesi olarak vermiştir. Phytia, duasında Apollon'dan Phoebus olarak bahseder; bu, büyük annesinin isminin eril versiyonudur.

Aiskhülos'un Apollon'un kehaneti almasını böyle barışçıl bir silsileye bağlaması, kendisine ait bir anlatıdır. Örneğin Euripides'in anlatısında Apollon, kehanet hediyesini/ilmini Gaia'dan ve/veya Themis'ten barışçıl olmayan yöntemlerle almaktan imtina etmemiştir. Bu yöntemlerin başında da Apollon'un büyük bir yılanı/ejderhayı öldürmesi gelir. Homerik Apollon İlahisi'nde geçtiği şekliyle Apollon, Enuma Eliş Destanı'nda Marduk'un Tiamat'ı öldürmesini andıran bir şekilde Delphi'deki büyük canavarı öldürür.

> Derhal iri gözlü kraliçe Hera onu [Typhaon (Typhoeus)] aldı ve bir kötü şeyi diğerine getirerek onu Drakaina'ya (Dracaena) [Python] verdi ve Drakaina da onu kabul etti. Ve bu Typhaon, insanların meşhur kabileleri arasında büyük sıkıntılara yol açtı. Drakaina'yla kim karşılaşırsa karşılaşsın, kıyametine uğrardı. Ta ki uzaktan ölüm saçan tanrı Apollon ona güçlü bir ok atana kadar. O zaman Drakaina'nın kendisi korkunç, tarif edilemez bir ses çıkararak, ormanın ortasında sürekli bir oraya bir buraya atarak nefes nefese kıvrandı. Ve böylece hayatını terk etti, kanını soluyarak. Sonra Phoibos (Phoebus) Apollon yaptığıyla övündü: "Şimdi burada, insanı besleyen toprakta çürü! En azından, her şeyi besleyen toprağın meyvesini yiyen ve buraya mükemmel kurbanlar getirecek olan insanların başına bela olmak için daha fazla yaşamayacaksın. Acımasız ölüme karşı ne Typhoios (Typhoios)) [eşin] ne de kötü şöhretli Khimaira'nın (Chimera) [çocuğun] seni kurtaracak ama burada, Toprak ve parlayan Hyperion [Güneş Helios] seni çürütecek.' Böyle dedi Phoibos, onun üzerinde yükselerek ve karanlık Drakaina'nın gözlerini kapladı. Ve Helios'un (Güneş) kutsal gücü onu orada çürüttü; bu nedenle yerin adı artık Pytho'dur ve insanlar tanrı Apollon'a başka bir adla sesleniyor, Pythian diyorlar; çünkü tam o noktada Helios'un delici gücü canavarı çürütüp yok etti" (Hesiod, 1914, ss. 349-351).

Bu ilahide dişil bir canavar olan yılan, Euripides'in *Iphigenia Among the Taurians* isimli trajikomedisinde erilleşir ve Phyton ismini alır. Phyton'un Gaia'nın çocuğu olduğu ve Apollon'un onu öldürmek sureti ile kehanet gücünü ele geçirdiği de söylenir (Chappell, 2006, ss. 339-341).

Muhtemelen, oyunların sonunda bağlanacağı harmoni vurgusu ve oyun boyunca Apollon'un şiddeti bariz bir şekilde göze çarpacak kadınlara karşı eleştirilerine meşru ve barbarlıktan uzak bir dayanak noktası olması için, Aiskhülos bu kudretli tanrıçaların güçlerini Apollon'a gönüllü bir şekilde verdiklerini ifade etmek ihtiyacı duymuştur. Aiskhülos'ün oyun boyunca karşıt

[3] Phythia, ismini Apollon'un öldürdüğü erkek ejderha Pyhton'dan almıştır.

hale getirdiği güçler ve taraflar arasında bir uyum dengesi kurmaya çalışması sebebiyle Apollon'un Erinysler'e karşı acımasız tavrının, yeryüzünün güçleri ve hatta kadınlar ile alakalı olmadığı, aksine kendisinin de bu gücün bir temsilcisi olduğu hususunun altı çizilmiştir (Davies, 1990, ss. 127-128). Öte yandan, yeryüzü tanrıçalarının güçlerinin bir devamcısı olarak Delphi'deki tapınakta bulunsa da Apollon ilk ve aslî olarak babası Zeus'un sözcüsüdür ve konuştuğunda onun ağzından, onun elçisi olarak konuşur.

Delphi'de Apollon'un kız kardeşi Artemis'in veya annesi Leto'nun bulunmaması da dikkat çekicidir. Llyod-Jones, Yunanlılar'ın Apollon'un Delphi'ye sonradan geldiğini bildiklerini ifade eder, nitekim Delos'taki kazılar da Artemis ve Leto'nun buradaki varlığının Apollon'dan öncesine dayandığını göstermektedir (Llyod-Jones, 1976, ss. 60-61). Harrison da Homeros'tan itibaren Delphi'de Apollon'dan bahsedilirken Artemis'ten bahsedilmemesini ilginç bulur:

> Ne olduğu barizdir. Anne olarak Artemis'in yanında ona tâbi olan erkek tanrı veya oğul bir eşi vardı, Afrodit'in yanında Adonis'in olması gibi. Ataerkillik anaerkilliğin yerini aldığında ikili arasındaki ilişki Artemis ve Hippolytus'taki gibi spiritüalize edilmiş, sonra bu çift kız kardeş – erkek kardeş arasındaki çorak, kısır ilişkiyle sınırlandırılmıştır. Nihayetinde dişil figür tamamen erimiş ve erkek-konsort sadece babasının oğlu olarak veya babasının iradesinin sözcüsü olarak ortaya çıkmıştır (Harrison, 1955, s. 502).

Apollon, böylece büyük annelerinden aldığı hakkı babası adına kullanır. Babalığın tanrısı (Patroos) da olan Apollon (Cromey, 2006), babasının da elçisidir. Zeus gibi Apollon da aynı zamanda genç delikanlıların tanrısıdır ve kendisi de genç ve zinde bir delikanlı olarak tasvir edilir. Bununla birlikte Apollon'un Yunan mitolojisinde babasının elçisi olması, bir paradigma değişimine de işaret eder. Zeus ve babası Kronos, anneleri ile iş birliği yapmak suretiyle babalarının iktidarlarını ellerinden alırken, Zeus ile Zeus'un çocuklarının bağlılığı baba tanrının kendisine olmaya başlar, annelerin çoğu ölümlülerden ve/veya yarı tanrılardan seçilir. Tanrıçalar ile olan eşleşmelerde de (Athena'nın annesi Metis gibi) anne babada içselleşir ve çocuk annesiz bir şekilde babadan doğar, ebeveynlik bağı da annesiyle değil babasıyla olur. Daha sonra, bu çocuk, Athena, babalığın insanlar arasındaki medeni hukukun temeli olarak poliste tesis edilmesinde büyük rol oynarken gerek Athena'yı gerek Orestes'i gerek Erinysler'i bu değişime itecek muharrik güç, Apollon olmuştur.

Oresteia'da Apollon'un Rolü ve Annenin Yargılanması

Oresteia'da Apollon'un rolü hakkında konuşmak için onun Orestes ile ilişkisini incelemek gerekir. Apollon, oyunda Zeus'un sözcüsüdür, Zeus'un emirlerini uyguladığını ifade eder. Orestes ise bu emirlerin uygulanma zeminidir ve Apollon'un aracıdır. Apollon Orestes aracılığı ile eski düzen ile yeni düzen arasındaki bağı yeni düzen lehine kopartır. Patroos yani babaların tanrısı olarak babasoyluluğu öne çıkartmak vazifesidir. Bu sebeple Orestes'i annesinin canını almaya zorlar, Erinysler ile hakaretamiz tartışmalara girer ve kurulan mahkemede babalığın annelikten üstünlüğünü kamu vicdanına kabul ettirmek için argümanlarını ortaya koyar. Tüm bu olaylar, Apollon'un, Atinalılar'ın kurulan ilk mahkemesinde babalığın annelikten üstün olduğunu, anneliğin önemsiz olduğunu ifade etmesi ve eski düzene ait Erinysler gibi unsurların geri çekilme vaktinin geldiğini söylemesi için düzenlenmiş gibidir.

Öte yandan Apollon'da da Orestes'de de özelde anne ile genelde dişil unsur ile bağların sorunlu olduğunu söylemek mümkündür. Bu sebeple Apollon kendisine uygun bir araç seçmiş denilebilir. Apollon, kendisini devamlı babası üzerinden tanımlamak suretiyle, Orestes de annesinin babasına ihanetini ve onu öldürmesini kendisine de yönelik bir saldırı olarak şahsileştirmesi ile annelik ile aralarına mesafe koyarlar. Clytemnestra, sadece eşini öldürmemiş, aynı zamanda kralını da öldürmüştür. Kralını ve eşini öldürmekle kalmamış, oğlunun da birebir kan bağıyla bağlı olduğu babasını öldürmüş, ilaveten kocasını ve kralını öldürerek geçtiği tahta, tahtın diğer varisi ile oturarak oğlunun kral olma şansını da ortadan kaldırmıştır. Böylece hem Zeus'un onadığı bir kralı öldürerek babaların babası

Zeus'a; bir babayı öldürerek babaların tanrısı Apollon'a; babasını, kralını ve egemenlik imkanını öldürerek oğluna ihanet etmiştir. Babalığın kutsallığı ve babasoyluluğun toplumsal hiyerarşideki üstünlüğü beraberinde getirmesi böylece Apollon'un gözünde Clytemnestra'nın suçlarını Agamemnon'un kızını öldürmesinden daha büyük hale getirmiştir. Clytemnestra'nın suçunun sadece Apollon'un değil, toplumun gözünde de daha büyük bir suç olarak değerlendirilebilmesi, düzenlenen mahkemede Orestes'e ölüm cezası verilmemesi ile sağlanmıştır. Orestes annesini öldürdüğü için suçsuz değildir, mahkeme onu suçsuz ilan etmez, sadece eyleminden dolayı Erinysler tarafından cezalandırılmasının önüne geçer. Orestes annesini öldürmesi ile babasının intikamını almıştır. Babasının intikamını alması, sosyal ve kurumsal hiyerarşinin de intikamını alması demek olduğundan Erinysler'in onu öldürmek istemeleri artık meşru görülmez.

Apollon'un engel olmak istediği ana unsur, kadının anneliği üzerinden egemenlik sağlamasıdır. Egemenliğin toplumsal düzeyde erkekte, babada, kocada ve oğulda olması, ilahi düzeyde de Zeus'ta olması gerekmektedir. Kadının, anneliği üzerinden bu egemenliği tehdit etme ihtimaline karşın, kadının konumunun alaşağı edilmesi, bunun için de itibar kaybına uğratılması gerekmektedir. Bunu yapabilmek için de Apollon dişil unsura açık bir düşmanlık gösterir.

Annenin, babanın ve oğulun egemenliğine yönelik tehdidini ortadan kaldırabilmek için Apollon, annenin gerçek ebeveyn olmadığını iddia eder. Erkek üstünlüğü, üremede de kendini ortaya koymalıdır. Böylece kadınların üremedeki rolleri sebebiyle kurumsal olarak bir hak/üstünlük talebinde bulunmalarının önüne geçilir. Apollon'un mahkemede anneliğe yönelik savları, anneliğin mutlak değil (Clytemnestra ve Orestes'in bakıcısı örneğinde olduğu gibi) değiştirilebilir bir olgu olarak algılanması ve evlatların asli bağının kiminle olduğunun ortaya çıkmasında (Athena ve Zeus örneğinde olduğu gibi) babalığın mutlaklığının altını çizmek için sarf edilir. Kadın, sadece erkeğin dölünü taşıyan bir kap, çocuk doğduktan sonra da topluma karışmaya hazır hale gelene dek ona bakım sağlayacak bir hizmetli olarak görülür.

Apollon babalığı yüceltip anneliğin itibarını kaybettirmeye yönelik savları dile getirmesine rağmen dişil unsurun göz ardı edilmesinin sonuçlarından aslında ne kendisi ne desteklediği ölümlü kaçamamıştır. Bu da dişil unsurun Apollon'un arzu ettiği kadar kolay bir şekilde baskı altına alınamayacağını göstermektedir. Apollon'un bazı kaynaklarda dişi olarak geçen canavar Typhon'u öldürmesi cezasız kalmamış, Admetus'a sekiz sene çoban olarak hizmet etmek zorunda kalmıştır. Orestes'i annesini öldürmesi için kışkırtırken ona her türlü koruma sağlayacağını söylemesine rağmen onu annesinin hayaletinin ve Erinysler'in gazabından, kendi tapınağındaki arındırmasına rağmen tamamen kurtaramamıştır. Dişil unsurun yok sayılması veya yok edilmeye çalışılmasının sonuçlarından kurtuluş Athena'nın müdahalesi ile gerçekleşebilecektir. Athena ise bu müdahaleyi Erinysler örneğinde olduğu gibi, dişil unsurlara saygı ve ihtimam ile yaklaşıp onları ikna etmek suretiyle yapabilecektir.

Apollon'un Hellenistik bütün değerlerin en büyük temsilcisi olan tanrı olarak görülmesine rağmen Erinysler'le ilişkisinde dengeli ve tutarlı olmayı başaramaması, Orestes ve Elektra'nın annelerinin ölümünden sonra intikamlarını almaları ile Apollon'un karakterine büründüklerini düşünmeleri de dişil unsurun inkarının ve bastırılmasının ilahi veya ölümlü tanrılarda açacağı dengesizliğe örnek olarak gösterilebilir.

Bu dengesizliğin öbür yanı ise annenin çocuğu ve eşi ile olan bağları arasında bir tutarlılık sürdürememesidir. Zeitlin bunu Oresteia'daki olayları "lineer bir sebep-sonuç zincirine" bağlamak sureti ile açıklar (Zeitlin, 1978, s. 158). Buna göre annenin çocuğuna veya eşine verdiği değer, diğerine verdiği değerin azalmasına sebep olur. Eğer anne, Clytemnestra'nın İphigenia'ya Agamemnon'dan daha fazla değer vermesi gibi, çocuğuna eşinden daha fazla değer verirse, evlilik bağı zayıflar. Bu bağdaki zayıflık ise Clytemnestra'nın Ageisthus ile evlilik dışı bir ilişki sürdürmesi örneğinde olduğu gibi kadının başka partnerler aramasına sebep

olur. Kadının başka partnerler araması ile gelen özgürlük, Clytemnestra'nın Agamemnon'u sadece eşi olarak değil kralı olarak da istememesi örneğinde olduğu gibi "politik olarak hükmetme arzusu şeklinde açığa çıkar" (Zeitlin, 1978, s. 158). Bu dengesizlik, çocukların da anne ile bağlarının zayıflamasına sebep olur ve çocuk, anne ile artık bağ kuramamasından dolayı babayı tercih ederek anneden uzaklaşır.

Apollon'un Clytemnestra'nın kocasını öldürmesini yasaya aykırı bulması kadar Erinysler'e de tepki göstermesinin altında yatan sebebin Erinysler'in "negatif dişil unsur"a dönüşmeleri olduğu söylenebilir (Zeitlin, 1978, s. 162). Erinysler'in, doğal yasaların uygulayıcısı olmakla üstlendikleri görev Apollon tarafından sorgulanmaktadır. Başta söylediğimiz düalistik ayrımda, hiyerarşinin makbul olmayan kısmına düşen kadınlık, annelik, beden ile, toprak ile, karanlık ile ve doğa ile eşleştirilir. Öyleyse ona ait her tür eski yasa doğaldır, tabiîdir. Öte yandan Apollon'un taraftarı ve savunucu olduğu babalık, bedenle ve doğa ile alakalı değildir, zihnî (Athena'nın Zeus'un kafatasından doğması gibi) ve ruhanidir (Apollon'un güneş ışınları gibi) ve sembolik olması hasebiyle anneliğin üzerindedir. Apollon'un ışıklarının dişi ejderhayı çürütüp yok etmesi gibi eril güneş tanrısının düzene sokucu ışınları da doğal, haliyle karanlık, eğer sınır altına alınmazsa korkutucu olan annelik ve kadınlık emellerini yok edecektir. Bu bağlamda Erinysler'in adalet anlayışı da sorgulanmalıdır, istedikleri adalet gerçek bir adalet midir yoksa eskinin adetlerinin bir tür devamını mı sağlamak istemektedirler?

Sonuç

Bir önceki düzenin kanunlarına isyan eden ve onları yok sayan bir kanun, meşru mudur? Erinysler'in bu sorusu, Apollon'un savunduğu ve koruduğu yeni düzenin oluşmasında ve devamında kadınlığa ait olguların katkısının kapsamını düşünmeye sebep olur. Polisteki hukuki düzenini babanın anneye üstünlüğü üzerinden kurgulamakla, Apollon, Atinalı erkek yurttaşların kendilerini "hukukun ve dilin sembolik düzenine" (Schroeder, 2000, s. 4-5) tabii olmalarını mı istemektedir? Hukukun ve dilin sembolik yeni düzenine tabii olmak demek, eski düzenden tamamen koparak kendini yeniden ve başka bir bağlamda kurgulamayı mı beraberinde getirir? Erillik ve dişillik arasında hiyerarşik bir sistem kurmak ve babalığı hukukun vazgeçilmez esası olarak inşa ederken anneliği itibarsızlaştırmak; erkek ile kadının toplumsal bir düzen içinde ancak birbirlerine zıt kutuplarda ve aralarında bir üstünlük çekişmesi ile, birbirlerine ihtiyaç duyarak ama birbirlerinin varlığını yok sayarak veya görmezden gelerek mi var olabileceklerini ima eder? Kutupların birbirine benzemesinin itki, farklı olmasının çekim gücünü yaratması gibi kadın ile erkek, bir yandan devamlı surette kendilerini tanımlamak için diğerine ihtiyaç duyarken diğer yandan gücü yettiği yerde diğerini baskılamaya mı çalışacaktır? Öte yandan *Oresteia*'da bile birçok örnekte görüldüğü gibi, baskı hiçbir zaman için baskıyı uygulayanın istediği sonucu vermemektedir. Baskılanan unsur farklı şekillerde de olsa muhakkak geri dönmektedir. Öte yandan ilişkileri hiyerarşik üstünlük üzerinden oluşturan sistemlerin baskı kurmaya ve baskı kuracağı bir unsura ihtiyaç duydukları görülmektedir.

Aiskhülos'un *Oresteia* tragedya üçlemesinde Apollon, kanun koyucu Zeus'un elçisi olarak kadınlar ve erkekleri yeni ve daha ileri olduğunu öne sürdüğü polis düzeninde, annelikleri ve babalıkları üzerinden yeniden konumlandırmıştır. Dahası, oluşturduğu hiyerarşik düzende erkeklerin egemenliği ancak kadınları ikincil bir konuma koyarlarsa elde edebileceklerini ve ellerinde tutabilceklerini ifade eden savları ile ortaya koymuştur. Aiskhülos, *Oresteia*'da yeni bir kanundan ve düzenin kurulmasından bahsederken hukukun temeline kadın-erkek farklılığını anne-babalık olgusu ekseninde koymaktadır. Anne-babalık, dolayısıyla bireylerin kurduğu ilk bağ ile tesis edilen hukuk Aiskhülos için önemlidir. Aynı derecede önemli soru ise çocuğun üzerinde egemenlik hakkının hangi ebeveyne ait olduğu sorusudur. Aiskhülos, ikisi de Zeus'un çocuğu olan, annesinden çok küçük yaşta ayrılmış Apollon'u ve annesiz doğmuş Athena'yı

babaları lehine konuşturarak Atina'da inşa edilen yeni düzende çocuk üzerinde, dolayısıyla toplum üzerinde hüküm hakkı olanın anne değil baba olduğunu ortaya koymuştur. Erinysler ise annenin eşindense çocuğuna daha yakın olduğunu öne sürerler. Erinysler'in itirazı evliliğin kurumsallığının karşısına anne-çocuk ilişkisinin doğallığını koyar. Evlilik bir tür toplumsal anlaşma iken anne-çocuk ilişkisi gerçek bir ilişkidir. Bu sebeple Erinysler, Orestes'in annesini öldürmesini, Clytemnestra'nın Agamemnon'u öldürmesinden daha büyük bir suç olarak görürler. Öte yandan, eski düzen sürdükçe anne ve çocuğu arasındaki ittifak Kronos'un annesi Gaia ile iş birliği yapıp Uronos'u Tartaros'a sürmesi veya Zeus'un annesi Rhea ile iş birliği yapıp Kronos'u hadım ederek iktidarını elinden alması örneklerinde de olduğu gibi, babayı öldürerek veya hadım ederek sistem dışı bırakacaktır. Yeni düzene geçmek ve Apollon'un yaptığı gibi anneliği önemsizleştirip babalığı ulvileştirerek çocuğun aslî bağının babası ile olduğunu öne sürmek babanın egemenliğinin anne-çocuk iş birliği ile yıkılmasının da önüne geçecektir.

KAYNAKÇA

Aeschylus (Aiskhülos). (1979). *The Oresteia: Agamemnon, The Libation Bearers, Eumenides.* (Robert Fagles, Çev.). W. B. Stanford (Ed.). Penguin Books.

Chappell, M. (2006). Delphi and the Homeric Hymn to Apollo. *The Classical Quarterly*, *56*(2), 331–348.

Cromey, R. D. (2006). Apollo Patroos and the Phratries. *L'Antiquité Classique*, 75, 41–69.

Davies, M. (1990). Aeschylus' Titans. *Hermes*, *118*(1), 125–127.

Fagles, R. ve Stanford, W. B. (1979). A Reading of 'The Oresteia': The Serpent and The Eagle. Aeschylus. *The Oresteia* içinde. Penguin Books.

Frye N. ve Macpherson, J. (1962, 2004). *Biblical and Classical Myths: The Mythological Framework of Western Culture*. University of Toronto Press.

Griffith, M. (1999). The King and Eye: The Rule of the Father in Greek Tragedy. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 44, 20-84.

Harrison, J. E. (1955). *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Meridian Books.

Hesiod (1914). *The Homeric Hymns and Homerica with an English Translation*. (H. G Evelyn-White, Çev. ve Haz.). Harvard University Press.

Lloyd-Jones, H. (1976). The Delphic Oracle. *Greece & Rome*, *23*(1), 60–73.

Miller, D. A. (1977). A Note on Aegisthud as "Hero". *Arethusa*, 10(2), 259-268.

Murray, G. (1914). *Hamlet and Orestes: A Study in Traditional Types*, Oxford University Press.

Rose, H. J. (1926). Prehistoric Greek and Mother-Right. *Folklore*, 37(3), 213-244.

Schroeder, Jeanne L. (2000). The Eumenides: The Foundation of Law in the Repression of the Feminine. *SSRN*: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=214829

Stent, G. S. (1998). Epistemic Dualism of Mind and Body. *Proceedings of the American Philosophical Society*, *142*(4), 578–588.

Zeitlin, F. I. (1978). The Dynamics Of Misogyny: Myth And Mythmaking In The Oresteia. *Arethusa*, *11*(1/2), 149–184.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

THEMIS'İN DENGE YASASINA TRİOLOJİK YAKLAŞIM: DIKE- EUNOMIA- EIRENE

Trilogical Approach to Themis' Law of Balance: Dike- Eunomia- Eirene

Emine KEF[•]

ÖZET

Yunan Mitolojisi, yer ile göğün birbirinden ayrılmasıyla canlı formunun vücut bulduğu boşluğun oluşumunu, Gaia'nın Uranüs'ü doğurmasıyla dişil ilkenin eril enerjiye kendinden ayrı varlık kazandırması olarak anlatır. Doğanın mizacında ne gördüyse onu bir arketipin karakterinde alegorik yaklaşımla kurgulayan mitsel anlatıya göre, evrenin denge halindeki düzenini sağlayan dişil ilke, Gaia ile Uranüs'ün ayrıldıktan sonra birlikte meydana getirdikleri boşluğun ruhu olan Themis'tir. Gaia'dan kehanet gücünü alan Themis'in bilgisi, zaman akışının üstünde olduğu için evvel de ahir de malumudur. Yer ile Gök arasındaki tüm hikâyenin bilgisini taşıyan tanrıçanın adil düzende kurduğu denge, Zeus'tan olan kızları Dike, Eunomia ve Eirene adındaki üç tanrıçanın çevrelediği sacayağında yükselir. Toplumsal yaşamda dengeyi gözetecek bu üç tanrıçadan Dike, hukukun temeli olan adaleti simgeler. Themis'i toplumsal yaşamda pasif ilke olarak tanımlayan anlatıya göre, Dike onun yeryüzündeki temsilcisidir. Ancak zamanın ruhu tanrıçanın karakterinde ve görünümünde değişikliğe neden olurken, iyi yasalarla kurulmuş *düzenin* simgesi olan Eunomia ile refah ve mutluluk sağlayan *barışın* simgesi Eirene bilinçte muğlaklaşmış, ilkeler maddeye indirgenerek üç tanrıça arasındaki bağ unutulmuştur. Toplumsal huzurun ve devletin bekasının kilittaşı olan adalet, ancak onu her yönden kuşatan *iyi* yasalarla arasında hiçbir sızıntının olmadığı düzende varlık gösterebilir. Yasada tutkuların olmadığı bir zekânın bulunması gerektiğini söyleyen Aristoteles'e atıfla, çalışma, toplumu muhtelif saiklerle kompartımanlara bölen yasaların/kararların/fikirlerin kendi ötekisini yarattığı ve böylesi bir iklimde, adaletin tanımını kendi lügatine indirgeyenlerin toplumda daha görünür olması durumunda, kolektif vicdanın da sözcülüğünü yaptıkları sanrısının kültürü dekadansa uğrattığı iddiası taşımaktadır. Doğal düzen içerisinde kurulan kültürel düzenin kaynağına Themis'in ilkeselliğinde Dike, Eirene ve Eunomia'yı koyan mitsel anlatıya yaklaşıp arketipler arasında yeniden bağ kurabilmek için hikâyeye dilin dönüşümü doğrultusunda holistik paradigmadan bakmak gerekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yunan Mitolojisi, Themis (Denge), Dike (Adalet), Eirene (Barış), Eunomia (Düzen)

ABSTRACT

In Greek Mythology, the formation of the void in which the living form is embodied by the separation of the earth and the sky is described as the feminine principle giving the masculine energy a separate existence after Gaia gave birth to Uranus. According to the mythical narrative, which fictionalizes what it sees in nature's temperament in an archetypal character with an allegorical approach, the feminine principle that provides the balance of the universe is Themis, the spirit of the void created together by Gaia and Uranus after their separation. Since the knowledge of Themis, who received the power of prophecy from Gaia, is above the flow of time, both the before and the end of time are known by her. The balance that the goddess, who carries the knowledge of the whole story between Earth and Sky, establishes in a fair order, rises on the trivet surrounded by three goddesses named Dike, Eunomia and Eirene, their daughters from Zeus. Dike, one of these three goddesses who will keep the balance in social life, symbolizes justice, which is the basis of law. According to the narrative that defines Themis as a passive principle in social life, Dike is her representative on earth. However, while the spirit of the time caused a change in the character and appearance of the goddess, Eunomia, the symbol of the order established by good laws, and Eirene, the symbol of peace, which provides fertility and happiness, became ambiguous in consciousness, the principles were reduced to matter and the bond between the three goddesses was forgotten. Justice, which is the keystone of social peace and the survival of the state, can only exist in an order where there is no leakage between it and good laws that surround it from all sides. With reference to Aristotle, who says that there should be a mind without passions in law, the study claims that the laws/decisions/ideas that divide the society into sections with various motives collapse the culture, which means that they create their own other. In such a climate, those who reduce the definition of justice to their own dictionary become more visible in the society and think that they are also the spokespersons of the common conscience. It is necessary to revise the story from a holistic paradigm in line with the transformation of language in order to reconnect between archetypes by approaching the mythical narrative that put Dike, Eirene and Eunomia in the principle of Themis to the source of the cultural order established in the natural order.

Keywords: Greek Mythology, Themis (Balance), Dike (Justice), Eirene (Peace), Eunomia (Order)

---

[*] Dr. Öğr. Üyesi, Amasya Üniversitesi, emine.kef@amasya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9938-4635.

Kef, E. (2023). "Themis'in Denge Yasasına Triolojik Yaklaşım: Dike- Eunomia- Eirene", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 361-370.

Giriş

Geçmişin simgeleri söz konusu olduğunda,
o zaman alakalı olan şimdi de alakalıdır (The Lost Symbol, 2021).

Yerleşik yaşama geçmek, aynı zamanda toprağın ve canlının ehlileştirilmesi anlamına gelmektedir. Göçebe halde doğanın sunduklarından sadece faydalanan iken artık üreten olarak bir başka faza geçen insan, bu kez karşısında bambaşka özelliklere sahip gizemli bir doğa görmüştür. Bugüne kadar çözülen her giz, başka bir perdeye açılmış ve yeni bir gizemle insanlığı baş başa bırakmıştır. Ve dile getirildikleri kavramlarla birlikte algı dünyamıza ışık tutan mitsel anlatılardaki her bir arketip, doğanın güçlerini -anladığı kadarıyla- kendi kavramlarıyla anlatan insanın hikâyelerindeki yardımcı karakterlerdir. Kavramların açıklamaları yetersiz kaldığında ya da farklı özellikler içeren yorumlar kabul görmeye başladığında, onları hikâyelere gömülmüş imgelerle tasvir ederek ortak bilinç oluşturmaya ve korumaya devam edilir. Doğanın işleyişinde kurallarla dengeye kavuşmuş adil bir düzenin görülmesi, söz konusu özellikleri barındıran arketipleri toplumda kurulması ve korunması istenen sistem için ilke kabul eden toplumlarda hukukun, adaletin, barışın, düzenin koruyuculuğu tek bir arketipte toplanmak yerine paylaşılmıştır. Geçmişten itibaren tarih-mekân kesitinde özellikleriyle birlikte görünümleri de değişen arketipler, toplumların söz konusu kavramlara yaklaşımlarının bilgisini verir. Bu açıdan düşünüldüğünde, hangi dönemde, toplumda ve coğrafyada olursa olsun her arketip tanrısallaşacak kadar kutsal bir ilke olarak kabul edilmiştir. Söz gelimi, Mezopotamya'da Sümer, Akad, Asur ve Babil mitolojilerinde Enki/Ea, Enlil/Bel, İanna/İştar, Nanna/Sin, Ninhursag/Ki, Utu/Şamaş; Mısır'da Osiris, İsis, Horus, Amon/Amunet, Atum/Ra, Shu, Thoth, Ma'at ve daha pek çok arketip evrenin oluşumunu, gezegenlerin dönüşüyle doğum-ölüm geriliminde şekillenen doğanın yasalarını, aslında mizacını kolektif bir şekilde temsil eder.

Kozmosun tükenmez enerjilerinin insanın kültürel görünümlerine dönüştüğü gizli bir kapı (Campbell, 2004, s. 3) olarak görülen mitler, aynı zamanda kentlerin (devletler) kurulmasında da temel ilke olurlar. Toprakların mülkleşmesi, belki etrafı çitlerle çevrelenerek belki savaşlarla oldu ama kentlerin varlığını sürdürmesi barışı, güveni ve adil bir düzeni şart koşar. Bu saikten hareketle, çalışmada, ilk mitten itibaren farklı isimlerle adlandırılsa da mutlaka var olan, Yunan mitinde Themis adını alan ve zamanın bilgisine de sahip olduğu için olan ve olacak olana vakıf dengenin kilit noktası tanrıçanın insanların hayatında kurduğu sistem ele alınacaktır. Tanrıça bu sistemi adaletin, barışın ve düzenin temsilcisi olan kızları Dike, Eirene ve Eunomia aracılığıyla koruyup sürdürmektedir. Yunan arketiplerini günümüze kadar egemenlik simgesi olarak kullanan toplumlarda Dike, görünümünde dramatik değişimlerle birlikte varlığını sürdürmekteyse de Eirene ve Eunomia'nin adı hiç anılmamış Themis ise Dike'nin varlığında muğlaklaşmıştır. Evrensel gerçeklikten kopuk, barış ve düzen ile ilişki kuramayan adalet, toplumda sadece egemenliği elinde tutan bir kesimin isteklerinin aracı haline gelir. İşte bu nedenle, unutulmuş ilkelerin tanrıçaların hikâyeleriyle birlikte yeniden çağrılması gerekmektedir.

Evrensel Dengenin İlkesi Themis

Mitolojinin temel işlevi, bilincin uyanmasıyla evrenin ürpertici ve bağlayıcı giz olan yanının kabul edilmesi ve kabul edilebilir imgelerle onun yorumlanmasıdır. Söz gelimi, *mitoloji uyanan bilinci kendini besleyen kaynakların gücüne inandırmaktır*. Mitolojinin ahlaki düzeni savunan özelliği ise doğadan koparak kayda geçen tarihsel coğrafyada toplumun devamlılığının kurallarını belirler. *Eğer uygarlığın önemli sayıda bireyi aynı durumdaysa, geri dönülmez bir eşik aşılmış demektir* (Campbell, 1994, s. 15) ve kültür, kaçınılmaz bir biçimde buna göre şekillenmiştir. Kültürel anlayışa göre şeklini kazanmış arketipler münferit olarak ele alınıp incelendiğinde sahip oldukları nitelikler bir anlam ifade etmez. Ancak aralarındaki ilişki gerek oluşum gerekse devam eden süreçte farklı kombinasyonlarla repertuarı meydana getirir (Lévi-Strauss, 2014, s. 68).

Aralarındaki bağın dizilimi anlaşıldığında, mitin temelsiz batıllardan oluşmayıp bilakis insanın kendi içsel ve de evrene yönelik dışsal bilgisinin hikâyesini sunmaktadır. Toplumsal düzenin nirengi noktası olan adalet de insanın hem içsel olarak sahip olduğu hem de doğaya öykünerek kurduğu yasanın uygulanmasıdır.

Etimolojik olarak Arapça adl kökünden türeyen adalet, bir cemiyette kanun ve nizam yoluyla hakların karşılıklı olarak korunması ve dengeli tutulması; doğruluktan ayrılmama; bir devlette hak ve hukuku uygulayan teşkilat anlamlarına gelmektedir (Ayverdi, 2010, s. 10). Özellikle alışverişte tartanla tartılan arasında sağlanan eşitlikle dengeyi kurma anlamına gelen sözcük, başlangıçta somut bir anlama sahipken süreç içerisinde soyut bir özellik kazanmıştır (Eyuboğlu, 1991, s. 9). Yarı-dini, yarı-politik bir ikon olarak görülen kavram (Curtis & Resnik, 1987, s. 1729), günümüzde de popüler bir imaj olarak varlığını sürdüren, alegorik tasvirlerde yaygın olarak kullanılan erdem ve kötülük arasındaki ilişkiyi vurgulayan birkaç imgeden yalnızca biridir. Bu imgenin kısmen de olsa halen varlığını devam ettirmesinin nedeni, hükümetlerin kendilerini imajlarda örtük olan adalet kavramıyla ilişkilendirerek güç uygulamalarını meşrulaştırma çabasıdır. Adalet tasvirinin örnekleri, kendinden çok daha fazlasını içerdiği ve halka açık yerlerde sergilendiği için de (Curtis & Resnik, 1987, s. 1743) toplum mühendisliği meşruluğunu korur. Aristoteles düşüncesine göre, "yasada, tutkuları olmayan zekâyı bulursunuz" (Aristoteles, 1975, s. 103). Ancak ilkeden uzaklaşınca zaaflar baş gösterir ve irade zayıfladığında, her şeyi meşrulaştıracak yolları mutlaka bulur. Yargıya gitmenin, adalete gitmek anlamına geldiği ve hâkimlerin adaletin insan suretindeki görünümleri olduğu bir devlet düzeninde zaafların ortaya çıkması bu yüzden o devleti kökten sarsmaya yetmektedir. Devletin kendi üstünde tuttuğu ilkeler çerçevesinde hareket eden hâkim, vakalar karşısında tutumuyla denge noktasını koruduğu için *ortacı* olarak da isimlendirilmiştir. Zira kararın orta noktaya isabet etmesi, hak olana ulaşması anlamına gelir (Aristoteles, 2007, s. 97).

Göçebe toplumlarda topluluğun selameti için ihtiyaç duyulan tüm özellikler liderde toplanırken şehirleşmeyle birlikte ortaya çıkan toplumsal düzen ihtiyacı, pek çok ilkeyi birbirleriyle girift bir ilişki içinde tasarlayarak şehrin temelinde konumlandırır (Küçüktaşdemir, 2017, s. 96). Ancak temel ilkeler her yaşam biçiminde esastır. Örneğin, Türk destanlarında, Nevruz'un ilk günü -22 Mart- gece ile gündüzün eşit olduğu ekinoks doğanın en adil günüdür. Tanrı dünyayı tam da bugün yaratmıştır ve dünyanın yıllık döngüsü, içinde hem ölümü hem de yeniden doğumu barındırmaktadır. Gece gündüz eşitliğinde insanların atası Âdem'in yaratıldığı bugün (Beydili, 2004, s. 433), insanın toprağının harcında dahi adaletin var olduğunu anlatır. İnsanda iyiyi kötüden ayırt eden, davranışlarında onu adil yargıya yönelten demek olan vicdan kelimesinin aynı zamanda bulmak (Ayverdi, 2010, s. 1318) anlamına gelmesinin altında insanın yaratılışındaki bu inancı bulabiliriz. Türk düşüncesinde merkezi olma sabit bir toprakta bağlılığı değil sabit ve de hareket eden her şeyin birleştirici gücü olan esası temsil eder (Baştürk, 2018, s. 107). Muhtelif sembollerle işaret edilse de o esas olma yetkinliği tanrısal hakikatlere içkin barışın sağlandığı adil düzenin koruyucularına verilmiştir. Böylesi bir düzen, toplumsal yaşamın rotasını belirleyen ve o toplumu kaybolmaktan koruyan denge noktasını işaret eder. Destanlara ve de mitlere konu olması ise toplumun varlığını koruma ve devam ettirme kaygısından ileri geldiği söylenebilir.

Yunan mitine göre, yer ile göğün, Gaia ile Uranüs'ün ayrılmasından ve birleşiminden doğan Themis, evrensel dengeyi temsil eder. Yaratıcı evrensel ilke olarak titanlar, oluşta ardıl olan tanrılar için de belirleyici/bağlayıcı güce sahiptir. Bu nedenle, tanrıların Olympos'ta toplanması Themis'in çağrısıyla gerçekleşir. Pasif olarak yorumlanır ancak kararlı bir halde hareketsiz olan, onu itecek güce sahip bir ilke olmadığından öylece kalabilen tanrısal bir güç olduğu söylenebilir. Kabartmalarda veya resimlerde bilhassa diğer arketiplerle bir arada iken genelde oturarak resmediliyor olması, bu kararlı sabitliğinden kaynaklanıyor olabilir. Dilin kullanımına da dikkat edildiğinde, dengeye kavuşmak şeklinde ifade edilir,

dengeye gitmek diye bir söyleme rastlanmaz. Öyleyse adil bir düzende önce denge vardı!

Themis, soyut hak olarak veya zorla tasdik edilmiş kanun olarak tasvir edilmemiş ama anne olarak, en yüksek toplumsal olgu ve odak olarak yorumlanmıştır. O, her bir tanrının temelidir, her tanrının bir anlamda üstünde ve altındadır, ancak kendisi asla tam anlamıyla bir tanrı değildir (Harrison, 1912, s. 485-6). Gaia ve Uranus'un birleşiminden doğan Themis, yine onlardan neşet eden Kronos ile Rhea'nın oğlu Zeus'la evlenerek evrenin yapısını meydana getiren ilkelerin oluşumunu devam ettirmiştir. Doğada mevsimlerin, yılların ve sanatların düzenini sağlayan bir tanrıça üçlüsüyle (Horalar) canlı varlıkların arasında hayatla ölüm dengesini kurup, kader ipliklerini ellerinde tutan ikinci bir tanrıça (Moira) üçlüsünü doğuran Themis kanunu, kuralı, düzeni kuran anayasal bir ilkedir (Hesiodos, 2016, s. 39):

> Sonra Themis'le evlendi Zeus, / Işık saçan Yasalar tanrıçasıyla.
> Bu tanrıçadan doğdu Horalar: Eunomia, en iyi yasaların tanrıçası,
> Dike, en haklı yargılar veren tanrıça, / Eirene, o bereketli Barış tanrıçası
> Ki korur insanların ekip biçtiklerini.

Ancak insanların kurduğu düzende olduğu gibi değişen/değiştirilebilen bir yasa değil; Olympos'ta tanrılar katında da insanlar dünyasında da değişmez, evreni kapsayan doğanın yasasıdır. Adı koymak, yerleştirmek, oturtmak anlamına gelen bir kökten türemiş olan Themis, tanrılarla arasındaki ilişki ve onlar üzerindeki etkisinden ötürü ehramın üstünde oturuyor gibidir (Erhat, 1996, s. 515). Adaletin her daim gerekli olduğunu bilenler, Themis'in Jüpiter'le aynı düzende olduğunu, yani adaletin Plüton'da oturduğunu ve hukukun şehirlerde kurulduğunu ileri sürmüşler; öyle ki, toplumdaki makamının gerektirdiği şeylerde adaletli davranmayanın adaletsizliği aynı zamanda bütün dünya tarafından görünebilsin (Taylor, 1818, s. 22). Aslında zaman ve uzamla ortak kökene sahip olduğu için zamanda ve uzamda değil onlara içkindir. Olympos'ta tanrılarla yaşar ve toplantılarına başkanlık eder ve düzeninin koruyuculuğunu yapar. Her zaman ve her yerdedir ancak herhangi bir hikâye içerisinde yer almaz; bunun yerine kendinden doğan tüm tanrısal varlıklarda etkisini gösterir (Hesiodos, 2016, s. 267-70). Tanrılar Olimpos'ta Zeus'un başkanlığında toplansa da meclisin toplanmasından ve dağıtılmasından ve alınacak kararlar için öğüt vermeye yetkili olan Themis'tir (Capers, 2006, s. 207). Homeros, İlyada'da Themis çağırdığı anda koruda, çayırda, ormanda oturan tanrılardan perilere, ırmaklara hiçbirinin gelmemezlik etmediğinden bahseder (Homeros, 2021, s. 433).

Filolojinin bize söylediğine göre Yunanca Themis ile İngilizce Doom kelimeleri bir ve aynıdır ve gelişimlerinin tam olarak paralel çizgiler üzerinde ilerlediğini belirtmek ilginçtir. Themis gibi Doom yeryüzünde başlar ve cennette biter. Themis, insanları bir araya getiren ve birbirine bağlayan güçtür, kolektif vicdandır, toplumsal yaptırımdır. O, tanrıların belirli şekillerinden önceydi; o din değil, dinin yapıldığı maddedir. Dini oluşturan, sürü içgüdüsünün, kolektif vicdanın vurgusu ve temsilidir. Themis adının Gaia'nın bir başka özelliğinden dolayı çağırıldığı ismi olduğu da söylenir. Zira Themis, Dünya'nın kehanet gücü olarak tasavvur edilir (Harrison, 1912, s. 480). Onun kahin olarak tanımlamak zamanın içinde varlık kazanmış insanın kavramsallaştırma ihtiyacı için geçerli olabilir ancak zamanın (Khronos) kardeşi olarak bir nevi onun dışına/onunla birlik varlık kazanan tanrıça için geleceği bilme diye bir şey söz konusu değildir. Çünkü her şey anda gerçekleşmiş ve görünür olmaları zamana bırakılmıştır. Geçmiş ve gelecek çoktan gerçekleşmiştir ve yasalarla birlikte sabitlenmiştir. Kaçınılmaz olana doğru ilerlerken sadece nerede durulacağına ve ne yapılacağına karar verilebilir. İşte zamanın bilgisine sahip Themis yazgıyla uyumlu hareket edilebilmesi için danışmanlık eder tavsiyelerde bulunur. Aslında Themis'in hem Zeus'a hem de insanlara tavsiyelerde bulunması, birine yaratım gücünün nasıl kullanabileceğini diğerineyse kaderine nasıl boyun eğeceğini göstermesi onun tek işlevinin iki ayrı görüntüsüdür. O, zamanın bir başka boyutunu yaşar ve gelecek ona göre çoktan

yaşanmıştır. Anlaşılmalıdır ki, zaman yönetilemez, doğaya aykırı hareket edilemez. Sadece şimdi ve burada olanı değil, aynı zamanda gelecekte olacak olanı bilen gören gözleri kapatacak bir bağdan da söz edilemez.

MS birinci yüzyılda seyyah Pausanias, ataerkil yönetimin tam merkezi olan Atina akropolisine giderken Themis adına yapılmış bir tapınak bulduğundan söz edilir. Themis'in enerjisi hala bireylerin ve toplumların psikolojik mirasının bir parçasıdır. Daha da önemlisi, onun ilahi ve doğal yasası, ataerkil örgütlenmenin tüm yüzyılları boyunca işlemeye devam etmiş ve eril ve dişil olarak bilinen niteliklerin yeni bir ilişkisine doğru ilerlemek için mücadele etmeye de devam etmektedir. Themis, evet o da pek çok tanrıça gibi Zeus ile evlidir ancak eşinin diğer evliliklerinde olduğu gibi kandırılıp baştan çıkarılmamış, tecavüze uğrayıp hamile bırakılmamış; kısacası ataerkil düzene boyun eğdiğine dair bir durum görülmemiştir. Themis'in düzendeki yeri oldukça farklıdır (Donleavy & Shearer, 2008, s. 36). Zaman tekerine bağlı olarak yeryüzünde görülen hiçbir kültürel yaşantı ona tesir etmemiştir.

Egemenliğin Adalet Nosyonu: Dike'nin Yargılayıcı Adaleti

MÖ sekizinci yüzyılda, insan bilincinin ilerlemesiyle kehanet sesi artık Gaia'dan veya Themis'ten değil, her şeyden önce soyut düşünce kapasitesini temsil eden tanrının göz kamaştırıcı rasyonelliğinden gelmeye başlamıştı. Delphi, Zeus ve Leto'nun oğlu Apollon'un en büyük kült merkezi olmuştur. Bazıları Apollon'un Themis'ten kehaneti almasının tamamen barışçıl olduğunu söylüyor (Donleavy & Shearer, 2008, s. 73). Cenneti ve dünyayı ana tanrıçadan baba tanrıya radikal bir değişime giden anlayışla, yaratıcı ile yaratılış arasındaki temel özdeşlik kırılmış, doğa ve ruh arasındaki düalist anlayış doğmuş ve dişil ile ilişkilendirilen her şey aşağılanmaya başlamıştır. Bir zamanlar derin dişil ilkelerden geldiği bilinen enerji, geri alınamaz bir şekilde eril tanrıların krallığına geçmiştir (Donleavy & Shearer, 2008, s. 75-6). Dike adalettir, somut olarak görülen Themis'tir ve tanrılar katında ondan aldığı gücü insanların dünyasında uygular. Toplumun yaşam tarzı ve normlarının koruyuculuğunu yapar. Tüm evren zamanı da kapsayan halde Themis tarafından sarılmıştır; onu tek bir parçada görmek ya da anlamak mümkün değildir. Doğanın tüm unsurları tek tek Dike'yi bünyesinde barındırabilir ama Themis'e ancak bütünsel anlayışla yaklaşılabilir (Harrison, s. 517). Tanrıçalar, yasalara bağlı adil düzende sağlanan barış ortamının garantörü, düzeni bozacak hukuksuzluğun ise caydırıcısı konumundadır. İlahi düzeni temsil eden Themis, insanlar arasındaki davalara Dike ile tecelli eder. Bu özelliklerinden hareketle, Themis Platon'un idealar dünyasına, Dike ise Aristoteles'in fenomenler dünyasına karşılık geldiği söylenebilir.

Felsefi bir bağlamda Dike'nin ilk kullanımı, doğal olarak karşıt kuvvetler olan elementlerin, genesis-phthora (oluş-yokoluş) sürecinde karşılıklı ihlalleri için birbirlerini telafi etmelerinin gerekli olduğu, Anaksimandros'un günümüze ulaşan tek fragmanında ortaya çıkar. Burada ihlal edilen sınırlar toplumların sınırları değil, bir kozmos olarak görülen dünyada örtük olan düzendir. Bu, fiziksel dünyanın işleyişinin insan yaşamınınkiyle kesintili hale getirilmesinden önceki bir çağdadır. Elementler arasındaki çekişme, Anaksimandros'un iddia ettiği gibi, tazminat talep eden bir tür adaletsizlik değil, şeylerin normal düzeni, varoluşun gerçekliği olan karşıtların gerilimidir. Dike nomos ile physis arasındaki tartışmaya çekilmiş ve adaleti yalnızca devletin keyfi yasalarına göre toplumdaki güçlü konumlarını korumaya çalışmıştır (Peters, 1967, s. 39). Evrensel oluşum yasasına (termodinamik) göre, bir kez varlığa gelmiş olan bir daha yok olmaz, yasalara bağlı olarak biçim değiştirir. Öyle ki, doğum-ölüm ikiliği dahi bu devinimsel değişimin birer fenomenleridir. Zaman o an hangi forma hâkimiyet vermişse, diğeri görünene mündemiç bir halde vakti gelene kadar görünmez. Varlıklar arasındaki bu geçiş, aynı yazgıyı paylaşanlar için hâkimiyet ilişkisi olarak yorumlanırken doğa yasası, bunun canlı sisteminin kurallı bir devinimi olduğunu söyler.

Hukuk sosyal realiteyi etik değerler üzerinden düzenleyen normlar sistemidir. Anayasa ise devletlerin erk görevlerinin dağılımı, egemenliğin ve her topluluğun gerçekleştirmeyi amaçladığı hedefin belirlenmesi için benimsedikleri

düzenleniş, yani *yaşama biçimidir* (Aristoteles, 1975, s. 127). Yasalar zamanla hukuksuzluğa neden olabilir. Bu nedenle, zamanın ruhuyla uyumlu bir şekilde dönüşüme açık olmalıdır. Çünkü genelin refahının sağlanması yasaların iyiliğine bağlıdır. Platon, kentlerin (ülke) seçili bir zümre için değil herkesin mutluluğunun tesis edilmesi için kurulduğundan bahseder ve ekler: Kentin iyi ya da kötü yönetildiğini anlamak için adalet anlayışına bakmak gerekmektedir. Söz gelimi, çok önemli olmasına rağmen çiftçilerin toprağı iyi işlememesi, tek başına kenti çöküşe götürmez; ancak yasaların ve kentin koruyuculuğunu üstlenen kişiler, görevlerini yerine getirmediklerinde kent yok olur (Platon, 2010, s. 137). Toplumsal yapı donmuş bir zaman mekânda var olup öylece kalan bir madde değil, devinim halindeki bir organizmadır. Dün iyi olan bugün kötü ve yarın tekrar iyi olarak kabul edilebilir. Thomas Jefferson'un Yeni Kuşaklar Teorisi'ne göre, önceki kuşakların kararları yeni kuşaklar için bağlayıcı olmamalıdır. Dünya yaşayanlar için dönmeye devam eder ve gerekli olduğunda yeni kuşakların yasaları değiştirmesi gerekir (Gözler, 2021, s. 27).

Yönetenle yönetilenin bir araya gelmesindeki amaç, ortak güvenliğin korunmasıdır. Doğada bir arada var olmak, ortak amaç geliştirmeyi zorunlu tutar ve zihinsel idrak ve yönlendirme gücüne daha yoğun bir şekilde sahip olanlarla bu yetilerden yana zayıf olup bedensel açıdan daha yoğun güce sahip olanlar arasında yöneten-yönetilen ilişkisini kurar (Aristoteles, 1975, s. 8). Kentlerde kurulan bu ikili ilişki biçiminin salahiyetini koruyan adalet mekanizmasının karakteri zamanla suç ve ceza ikiliği olarak algılanmaya başlamış ve Dike özelinde arketiplerin simgeselliği mahkeme salonlarına çekilmiştir. Bu, aynı zamanda tanrısal adaletin insanlar arasında unutulduğunun ve hukuksuzluğun topluma yayıldığının itirafıdır. Zira Dike'nin adaletini insanlar arasında uygulamak, yitirilen mutluluğa yeniden kavuşulacağı inancını taşımaktadır (Erhat, 1996, s. 92). Adaletin uygulandığı mahkeme için kullanılan Dike, aynı zamanda mahkemede verilen hüküm ve ceza görmek (diken didonai) anlamına gelmektedir. O, yasa yapmaz, sadece uygular. Yani adaletin kefaret ödeten yüzünü temsil eder. Bir bakıma yasaya karşı suç işlendiğinde devreye girer, görünür olur. Adalet söyleminin en acımasız yanı, insanı acının tazminine inandırmaya çalışmasıdır. Bu çabanın başarısız olduğu dönemler kristalize olduğunda, adaletin kılıcını herkes eline alır. Bu yüzden cezalara hafifletici sebepler aranır. Toplumsal düzenin koruyuculuğu Dike'ye bırakıldığında, sadece cezalar infaz edildiğinde adaletin yerini bulacağı anlayışı geçerlilik kazanır. Ceza teorisi, suçlu kişinin fiilen işlediği bir suçtan dolayı cezalandırılmasından bahseder. Cezalandırılan kişi sosyal mühendislik, nüfus kontrolü, iş görmezlik, terör gibi herhangi bir içsel değer açısından değerlendirilmez, sadece bir amaca yönelik bir araç olarak ele alınır (Gurnham, 2009, s. 68). O halde adil bir düzen, tanımlı suçlara karşı yaptırım uygulandığı müddetçe sağlanmış mı olacaktır?

Semboller ve Paradoks

Roma mitolojisine aktarılan Dike, hem haklı hem de kanun anlamına gelen Justitia adını alır ve adaleti kendinde mühürler. Egemen olanın yetkisinde olan adaletin simgesi ise her şeyi görürken zamanla gözleri bağlı olduğu halde kör olarak tanımlanmak -Justice is blind- gibi bir paradoksa giderek sınırlı bir özellikle tasvir edilmeye başlamış ve elinde dümdüz bir asa tutmaktan kılıç tutan bir şekle bürünmüştür. İronik olansa, görünen karşısında alınacak yanlış kararın önüne geçmek için adalet tanrıçasının gözüne bağlanan bağ, öncesinde kurbanların ya da infaz öncesi yargılananların korkusunu azaltmak için kullanılırdı. Capers, körlükle ilgili rahatsız edici, korkutucu bir şey olduğunu söyler. Her görüntü aynasaldır, geriye bakar, bize kendimiz hakkında bir şeyler söyler. Aynayı kıramıyorsanız bakıp görme zorunluluğundan, yüzleşme zorunluluğundan korunabilirsiniz. O kadar mükemmel bir sistem ki, katılımcılardan hiçbirinin aynaya bakıp bir katil görmesi gerekmiyor. Cellatsız bir infaz! İşte, modern çağda pek çok toplumsal yapı ve anlayış için lokomotif görevi gören Roma'nın teoriyle değil pratikle ilgilenen bir yapıya sahip olduğu düşünülürse, Justitia'nın neden Themis'in değil Dike'nin ardılı olacağı anlaşılır (Capers, 2006, s. 213).

Hâkim ve egemen arasındaki karmaşık ilişkinin adalet tasvirindeki tek göstergesi göz bağı değildir. Terazi, herhangi bir yöneticinin ve de hâkimin kişisel kanaatinden bağımsız, nesnel bir tasavvurun sembolü olduğu söylenir. Egemen olanın başparmağı teraziyi devirmeye hazır olsa da adaletin sıkı tutuşu güvenlik sağlamaya devam eder. Benzer şekilde kılıç, adalete bağımsız bir güç temeli, egemen işvereni tarafından kendisine verilenin ötesinde bir güç vermek olarak yorumlanır. Ancak sembollerin geçmişi her ne kadar geriye gitse de onlara dair yorumlar zorunlu olarak bugünün anlayışını barındırır (Curtis & Resnik, 1987, s. 1765). Barışı düstur edinmeyen ve adil düzenin olmadığı yerde yapılan yargılamalar, sadece zulmü resmeder. Lévi-Strauss, toplumların binlerce hatta belki de milyonlarca yıl mitlere başvurmasının sebebini bizi çepeçevre saran dünyanın en başından itibaren kendine has düzen içinde işleyen bir sisteme sahip olduğunu açıklamak ve içerisindeki tüm unsurlarıyla birlikte aynı kalacağını bildirme gayesiyle açıklar. Ve ekler; toplumsal düzen sorgulandığında, onu açıklamak, meşru kılmak ya da suçlamak için tarihe -nasıl anlatılmış olursa olsun- başvurulur (2014, s. 69).

Eski kültürlerde hukuk genellikle dini tapınaklarda ilan edilmiştir. Dolayısıyla mitolojik zihne göre, Din Tapınağı ile Hukuk Tapınağı arasında güçlü bir uyum vardır. Buna göre, rahipler gibi yargıçlar da ritüellerini yerine getirirken cüppe giyerler. Yargı gücünün ritüelleştirilmesi ve mitolojik bir nitelik kazanması, iktidarın gücünü salt zorlamanın ötesinde iman edilmiş bir kutsallığa yükseltir ve otorite yapısını meşrulaştırır. Dolayısıyla, hüküm süren mitlerin erozyonu da aynı şekilde gayrimeşruiyeti beraberinde getirir ve özellikle de çok sayıda mitsel geleneğin rekabet ettiği ve çatıştığı kendi toplumumuzda, yönetim ve yönetim için olağanüstü zor sorunlar ortaya çıkarır (Robert, 1991, s. 285). Ortaçağ Hıristiyan ikonografisinde, hem ruhların tartısı hem de kötülüğün ejderhanın-yılanının başka bir katili olan Başmelek Mikail ile terazi-kılıç kombinasyonunun içini önceden boşaltılmıştır. Ancak günümüzün psikolojik merceğinden bakıldığında, bu nitelikler hala Themis'in enerjisinden bir şeyler taşıyor. Terazi, karşıtları dengede tutma kapasitesinin bir görüntüsünü verir. Kılıç, bir zamanlar antik Üçlü Tanrıça'ya ait olan yaratılış ve yıkımın, yaşam ve ölümün birleştirici gücünü simgelemek için iki ucu keskin olan, doğru düzeni ayırt eden ve koruyan ayrımcılığı temsil eder. Adaletin ellerinde birleşen terazi ve kılıç, doğanın kendisini koruyan iki büyük eylemi hem bir arada tutan hem de birbirinden ayıran bir görüntü verir. Pek çok zaman ve yerde, bu hareketler, her biri yaşamın sürdürülmesinde önemli bir rol oynayan dişil ve eril özellikler olarak tanımlanmıştır. Yani eril ve dişil *eşit onurda* tutulduğunda, denilebilir ki, o zaman adalet vardır (Donleavy & Shearer, 2008, s. 92).

Aristoteles Retorik'te, tıbbın işlevinin yalnızca insanı sağlıklı kılmak değil, aynı zamanda onu sağlığa giden yolda olabildiğince iyi biri durumuna getirmek olduğunu, hiçbir zaman tam sağlıklı olamayanları bile iyi bir şekilde tedavi etmenin olanaklı olduğundan söz eder (Aristoteles, 1995, s. 37). Adalet anlayışı da işte bu anlayış kalıbına bire bir oturur, daha doğrusu öyle olması gerekir. Özgürlük alanının daraltılıp hatta insanların elinden alınmaya çalışıldığı, farklı düşünmenin suç sayılıp bu fikirlerinin yargılandığı yerde, adaletin yargılayıcı yüzü, yargılananları intikam duygusuna iter. Cezalar, adalete değil keyfiliğe bağlı olduğunda; sadakat, inanç ve iyi alışkanlıklar ortadan kalkar, suç işleyenlerse yüreklendirilir. Çünkü egemenliği kullanma biçimleri farklı amaçlara hizmet eder olmuş ve siyasi bütünü ellerinde tutanlar, kararlarından şüphe etmezken söz konusu amaçların müridine dönüşmüşlerdir. Egemenliği nasıl elde edilmiş olursa olsunlar, Tanrı tarafından seçilmiş olduklarını ve kendi kararlarının tanrısal olduğunu iddia ederler. Bu yüzden, onların tanrısal kararlara, yani kendi kararlarına boyun eğilmesini isterler. Zira modern yaşamda adı zikredilmese de dün olduğu gibi 'birilerinin özgür olabilmesi ötekilerin köleliğine bağlıdır' anlayışı geçerliliğini korumaktadır. Bunun devletin esenliğiyle tam bir karşıtlık içinde olduğu inkâr edilebilir (Spinoza, 2016, s. 291-2) ama tarih kalemi tutan hangi eller tarafından yazılırsa yazılsın, zamanın akışı, hakikatin ispatını ruhunda taşımaktadır.

Kentlerin kurtarıcısı ve koruyucusu Barış içinde sürdürülen Adil Düzen'dir. Kentte kurulan düzen ölçülülükle varlığını sürdürür ve doğa gibi boşluk bırakmadan kentin her tarafını kapsar. Birin içindeki çokluğun tüm değişimleri bir ölçüyle belirlenmiş yasaya göre gerçekleşir. Herakleitos'un logos adını verdiği bu ölçü, bütünü oluşturan söz, düşünce, anlam, oran, akıldır. Evrende hiçbir şey, güneş dahi bu ölçünün dışına çıkamaz (Arslan, 2006, s. 196). Evrendeki her şeyde olması gerektiği şekilde olan devamını sağlayan yasal düzen, bütünün parçaları arasındaki ölçülülük, yani bir toplumda fertlerin kendi aralarında ve toplumla aralarındaki ilişkileri düzenleyen yasa ve zamanın gereğine göre konan esas anlamlarına gelmektedir (Ayverdi, 2010, s. 937). Toplumun öz ile olan bağı zayıfladığında, yozlaşma düşüş hikâyesini başlatır; doğruya dayalı düzen ve doğal hukuk ile bağlantı koptuğunda, doğru politik bir kimlik kazandığı için düzen doğruya yönelmez. Ölçünün kaçırıldığı bir ortamda düzeni korumak veya sürdürmekten söz edilemez. Yalnızca düzen tutturmaktan bahsedilebilir ki, erdemin nihai noktasına ulaştığı adalet, böylesi bir toplumsal yapıya dönüşmez (Platon, 2010, s. 152).

İnsanlar arasında var olan adalet, diğer bütün erdemlerin temelidir. Çünkü bu olmadan bir insan ne ölçülü ne de sağduyulu olabilir. Aklın hareketiyle harekete geçtikten ve ilerledikten sonra yolun sonuna gelindiğinde, son başlangıçla birleşmiş olacak ve adaletle gerçekleştirilen her şeyde Tanrı'nın evrenin ilkesi, yani başı, ortası ve sonu olduğu bilinecektir (Taylor, 1818, s. 182, 185). İşte bu, kâhin olarak nitelendirilen Themis'in başlangıç ve sona dair sahip olduğu bilgidir. Zaman tüm göreceliliğine rağmen durmaksızın devam ederken adları bir yerlerde unutulmuş olan Eirene ve Eunomia, başka bir yerlerde Dike ile birlikte Themis'in dengesini korumaya devam etmektedirler. Herhangi bir toplum açısından iyi yasaların olmadığı bir düzensizlikte, mutluluk ve refahı sağlayan barış ortamının yokluğunda adaletin temsilci Dike sadece güçlünün işine geleni yapıp cezalandırıcı bir işlev görmeye devam edecektir. Görsellerde Themis'in elinde bir resmedilen terazide esas olan denge noktasıdır. Teraziyi yere sabitleyen ve taşıyan ayakları vardır. Bu ayaklar terazinin omurgasıdır. Toplum terazinin bütününde sağlanan dengeden ziyade kendi kefesiyle ilgilenir. Barışçıl adil düzen ise toplumsal vicdanda korunur ve toplumu burada kaldığı müddetçe korur.

Sonuç Yerine

Anlam, mitin onu işgal edemeyecek kadar dolduğunda, mit onun etrafında döner ve onu bedensel olarak alıp götürür. Mit kullandığı dil ile her şeye ulaşabilir, her şeyi açıklayabilir, yozlaştırabilir ve hatta toplumları, kendilerini reddetmeye kadar götürebilir. Öyle ki, dil nesnesi ilk başta ne kadar direnirse, Barthes'in ifadesiyle, *son fahişeliği de o kadar büyük olur* (1991, s. 132). Burada ne kadar direnilirse bir o kadar boyun eğilmektedir. Matematiksel dil, mükemmelliğini ölümün kabulünden alan tamamlanmış bir dildir. Mit ise tam tersine ölmek istemeyen bir dildir. Adından söz edilen toplumların algı düzeyi ile doğru orantılı bir halde özellikleri yeniden düzenlense de tamamen ortadan kalkmaz, arketipleri onlara bir beka veren anlamlardan koparır, onlarda rahat bir şekilde yerleşeceği suni bir dinlenme ortamı yaratır, onları konuşan cesetlere dönüştürür.

Ve tanrılar ile yaratılışları arasında bir zamanlar var olan uyumu yeniden kuracak, yaşadığımızdan daha fazlasını keşfetme özlemi, insan doğasına yazılmış arketipsel bir kalıp gibi görünür. Bütün dinleri formatlar ve siyasi adalet arayışının cevaplarını ruhunda taşır. Yüzyıllar boyunca ana akım değerlere meydan okumak için ortaya çıkan sayısız ütopyacı topluluğun arkasındadır. Tüm bunların ve daha fazlasının arkasında bir yerde, zamanı çepeçevre saran Themis'in kalıcı enerji hala hissedilmektedir. Bir zamanlar insanlar, insanların yollarının tanrılarınkiyle nasıl uyumlu hale getirilebileceğini öğrenmek için hafızanın taşıyıcılığını yapan mekânlar tarihin bilgisine sahip kalıntıları hala muhafaza etmektedir. Modern yüzyılda, dünyada bir toplum içinde ya da toplumlararasında adalet sömürü ilişkisinin etrafını saran bir maske söyleme indirgense de, barış savunma adı altında üretilen savaş silahları üzerinden yapılan tehditlerle korunsa da, refah anlayışı küçük grupların büyük çıkarlarına indirgense de, yer ile gök son kez

birleşmeden önce evrensel çağrıya cevap verecek ruhlar bir yerlerde çağırılmayı beklemektedir. Yüzyıllar boyunca bu bekleyişlerin arkasındaki psikolojik dürtü aynı olmuştur. Görünüşe göre insanın içine yerleştirilmiş, aynı zamanda geleceğe bir çağrı olan geçmişin görüntüsüne sahip olan hafıza, başlangıçta da söylendiği gibi insanın yaratılışının harcında adaletin olduğunu söylemektedir.

Mahkeme salonlarında mülke temel olan adalet, tanrısal katından egemen olan ellerine indiğinden beri, irade benliğe hapsolmuştur. Sözde alakasız bireysel özellikleri göz ardı etmesi için gözleri bağlanarak edilgen bir özellikle donatılan adalet, karar vericiler için ilkesel konumda kalabilmesi söz konu olamaz. Sağlama yapmak için her biri bir tanrıçanın özelliğinde toplanan dişil ilkeleri bir araya getirmek gerekmektedir. Kâhinlerin henüz dünya saatinde gerçekleşmemiş olanı dahi görürken, gözleri bağlanmadan adil olunamayacağına inanılan tanrıçanın tarihsel süreçte dallarından budanarak anlamını kaybetmiştir. Aksine bütün duyular açılmalı ve hiç uyuyup yorulmayacak, dikkati dağılmayacak, manipüle edilmeyecek bir güçle donatılmalıdır. Gözbağı yerine kehanet, tarih bilgisi ve de bilinci; kılıç yerine vicdan/ortak rızanın devreye girmesi şarttır. Tek başına cezalandırıcı yargı ne adaleti ne barışı ne de düzeni sağlayacaktır. Dolayısıyla, Themis, geleneği değil değişmez ilkeyi temsil eder. Gelenekte kopmalar olduğunda ve hafıza bulanıklaştığında düzeni yeniden sağlayıp koruyacak adaletin bulunacağı ilke yine Themis'tir.

KAYNAKÇA

Aristoteles. (1975). *Politika.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aristoteles. (1995). *Retorik.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aristoteles. (2007). *Nikomakhos'a Etik.* Ankara: Ayraç Yayınevi.

Arslan, A. (2006). *İlkçağ Felsefe Tarihi/Socrates Öncesi Yunan Felsefesi.* İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Ayverdi, İ. (2010). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük.* İstanbul: Kubbealtı Lugatı.

Barthes, R. (1991). *Mythologies.* New york: The Noondays.

Baştürk, E. (2018). Türk Mitolojisine Ait 'Kutsal Ana' İmgesinin Siyasal Antropoloji Bağlamında Değerlendirilmesi. *Milel ve Nihal*, 99-119.

Beydili, C. (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük.* Ankara: Yurt Kitap.

Bodur, H. (2019). *Adalet Tanrı(ça)ları: Themis ve Diğerleri.* 03 26, 2022 tarihinde Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi, HFSA: https://hfsa-sempozyum.com/wp-content/uploads/2019/02/HFSA25-Bodur.pdf adresinden alındı

Campbell, J. (1994). *Yaratıcı Mitoloji - Tanrının Maskeleri.* Ankara: İmge.

Campbell, J. (2004). *The Hero with a Thousand Faces.* New Jersey: Princeton University Press.

Capers, I. B. (2006). On Justitia, Race, Gender, and Blindness. *Michigan Journal of Race and Law*, 203-33.

Cömert, B. (1999). *Mitoloji ve İkonografi.* Ankara: Ayraç.

Curtis, D. E., & Resnik, J. (1987). Images of Justice. *The Yale Law Journal*(96), 1727-72.

Donleavy, P., & Shearer, A. (2008). *From Ancient Myth to Modern Healing/Themis: Goddess of Heart-Soul, Justice and Reconciliation.* New York: Routledge.

Dworkin, D. (Yöneten). (2021). *Kayıp Sembol* [Sinema Filmi].

Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü.* İstanbul: Remzi.

Eyuboğlu, İ. Z. (1991). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü.* İstanbul: Sosyal.

Gözler, K. (2021). *Anayasa Hukukuna Giriş - Genel Esaslar ve Türk Anayasa Hukuku.* Bursa: Ekin Yayınevi.

Gurnham, D. (2009). *Memory, Imagination, Justice - Intersections of Law and Literature.* Bodmin: MPG Books Ltd.

Harrison, J. E. (1903). *Prolegomena to the Study of Greek Religion.* Cambridge at the University Press.

Harrison, J. E. (1912). *Themis a Study of the Social Origins.* Cambridge: University.

Harrison, J. E. (tarih yok). *Themis, a Study of the Social Origins of Greek Religion .*

Havelock, E. A. (1978). *The Greek Concept of Justice - From Its Shadow in Homer to Its Substence in Plato.* Cambridge: Harvard University Press.

Hesiodos. (2016). *Theogonia & İşler ve Günler.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Homeros. (2021). *İlyada.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Karenga, M. (2004). *Maat - the Moral Ideal in Ancient Egypt - a Study in Classical African Ethics.* New York: Routledge.

Küçüktaşdemir, Ö. (2017, 5 24). Mitolojide Adalet İmgeleri. *ViraVerita*(5), 87-132.

Lévi-Strauss, C. (2014). *Modern Dünyanın Sorunları Karşısında Antropoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.
Platon. (2010). *Devlet*. İstanbul: Athena Yayınları.
Ritchie, L. D. (2013). *Metaphor*. New York: Cambridge University Press.
Robert, D. T. (1991). Reclaiming Our Roots: Law and Mythology. *Duquesne Law Review, 2*(29), 271-89.
Spinoza, B. (2016). *Teolojik - Politik İnceleme*. Ankara: Dost.
Taylor, T. (1818). *Iamlichus' Life of Pythagoras or Pythagoric Life*. London: J. M. Watkins.
Wilkinson, R. H. (1994). *Symbol & Magic in Egyptian Art*. London: Thames and Hudson Ltd.
Wilkinson, R. H. (2003). *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. New York: Thames & Hudson Inc.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

BELGÜ
Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi
Yıl: 2023, Özel Sayı, ISSN: 2149-5491, e-ISSN: 2822-2504

DUCHAMP VE MİTSEL SÖYLEM
Duchamp and Mythical Discourse

Zeynep GÖKGÖZ*

ÖZET

Çağdaş Sanat, kendinden önceki sanatın mitsel söylemini-büyük S ile yazılan 'S'anat anlatısını kırma amacıyla yola çıkar. Akademinin kuralları biçim ve içerik odaklı işlerken gün gelir, bir pisuvar sanat olarak sergilenir. Sanatın tüm kurallarını çiğneyen bir yaklaşımla üretilen (!) eser, hemen değil ama bir otuz yıl sonra sergi salonlarında kendisine yer bulur. *Ready-made*'ler -gündelik hayatın hazır nesneleri- kavramsal sanat adı altında kendi sembolik evrenlerini oluştururlar. Duchamp'ın 1917 tarihli *Fountain*'i bugün için yıkıcı misyonunun ötesinde mitleşir ve hatta bir otorite olarak sanat tarihinde kendisine yer edinir. Ondan sonra 'sanat asla eskisi gibi olmayacaktır', Duchamp öncesi ve Duchamp sonrası ayrımlarına rastlanır. Mit kırıcı bir söylemin mit kurucu bir söyleme nasıl evrildiği Duchamp'ın bahsi geçen eseri üzerinden ele alınmaya çalışılacaktır. Peki Duchamp üzerinden oluşturulan bu yeni mit nasıl kırılacaktır, kırılmalı mıdır? Bağlamın sanatı belirlediği bir sanat evreninde sanatın aslında ne olduğunu sormanın yeni yolları ne olabilir, bağlam-duyarlı bir sanatın ötesi var mıdır? İtalyan sanatçı Maurizio Cattelan, çeşmeden mülhem ürettiği *America* adlı eseri ve devamında *Comedian* (Duvara Bantlanmış Muz) adlı işi ile aynı çizgiyi sürdürmekte mi yoksa başka bir sıçrama gerçekleştirmeyi başarmakta mıdır? Sanatçıyı Duchamp mitini kıran kişi olarak okumak mümkün müdür? Muzu satın alan çiftin 'çağın ikonik nesnesi', 'tek boynuzlu at' ifadeleri, bu eserler için de mitik bir söylem evreni kurma girişimleri midir ve neden buna ihtiyaç duyulmaktadır? Çağdaş sanatın mit-kırıcı ve mit-kurucu söylemleri üstlenmesini nasıl yorumlamalıdır?

Anahtar Kelimeler: Duchamp, Cattelan, Fountain, Mit-Kırıcılık, Mit-Kuruculuk

ABSTRACT

Contemporary Art sets out to break the mythical discourse of the previous art - the "A"rt narrative written with a capital S. As the rules of the academy are focused on form and content, there comes a day when a urinal is exhibited as art. Produced (!) with an approach that violates all the rules of art, the work finds a place for itself in exhibition halls, not immediately, but thirty years later. *Ready-mades* objects of everyday life create their own symbolic universe under the name of conceptual art. Duchamp's 1917 *Fountain* has become a myth beyond its destructive mission today and even has a place in art history as an authority. 'Art will never be the same', after him with distinctions emerging as pre-Duchamp and post-Duchamp. How a myth-breaking discourse evolves into a myth-building discourse will be discussed through Duchamp's aforementioned work. So how will this new myth created through Duchamp be broken or should it be broken? What could be new ways of asking what art really is, in an art universe where context determines art, is there beyond context-sensitive art? Does the Italian artist Maurizio Cattelan continue in line with his fountain-inspired work *America* and his continuation *Comedian* (Banana Taped to the Wall) or does he succeed in making another leap? Is it possible to read the artist as the person who broke the Duchamp myth? Are the expressions of 'the iconic object of the age' and 'unicorn' of the couple who bought the banana, an attempt to establish a mythical discourse universe for these works, and why is this needed? How should one interpret contemporary art's assumption of myth-breaking and myth-building discourses?

Keywords: Duchamp, Cattelan, Fountain, Myth-breaking, Myth-building

* Doktora Öğrencisi, 29 Mayıs Üniversitesi, gokgozz19@29mayis.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8682-2341.

Gökgöz, Z. (2023). "Duchamp ve Mitsel Söylem", *BELGÜ*, Özel Sayı, ss. 371-382.

Giriş

Marcel Duchamp, 1917 gibi sanat tarihinin seyri düşünüldüğünde çok erken sayılabilecek bir tarihte nalburdan satın aldığı bir pisuvarı ters çevirir, ismini *Fountain* koyar, sahte bir isimle R. Mutt şeklinde imzalar ve New York'ta gerçekleştirilen kendisinin de yirmi kurucusundan biri olduğu *The Society of Independent Artists, Inc.*'in ilk sergisi *Independents' Show*'a gönderir. Proje sahiplerinin amacı, sanatçıların gönderdiği her şeyi kabul etmek olduğu halde kabul edilmez. *Fountain* ne halkın karşısına çıkartılır ne de katalogda listelenir. Ertesi gün yönetim kurulu bir açıklama yapar: "Çeşme, yerinde çok faydalı bir obje olabilir ama yeri bir sanat sergisi değil ve hiçbir şekilde bir sanat eseri de değildir" (de Duve, 1996, s. 99). Belli ki sanat dünyasının bünyesi böyle bir esere henüz hazır değildir. Sanatın o güne kadarki tüm kurallarını çiğneyen bir yaklaşımla üretilen (!) eser, reddedilmesinin üzerinden otuz yıl geçtikten sonra sergi salonlarında kendisine yer bulur.

Akabinde sanatçının etrafında, kendi yaşam süreci içerisinde ve hiç de şikayetçi olmadığını gördüğümüz bir şekilde mitsel bir söylem örülmeye başlanır. Çağdaşları ve ardılları tarafından yaratılan ebedi anlatılar dizisine dahil olur. "İşte bu efsaneler sanatçı imgesini tanımlar" (Kris & Kruz, 2013, s. 10). Büyük harfle yazılan 'S'anatın tarihi anlatısına yerleşen sanatçılar için kullanılmış böyle bir ifadenin efsaneler yumağına gömülü Duchamp için de gayet rahat kullanılabilir olduğu görülür. Duchamp miti, gizemi, efsanesi, bilmecesi, kültü, büyüsü, vaftizi gibi tanımlamalar ve adlandırmalarla karşılaşılır. Milad olarak görülür, akla Duchamp'ın *Fountain*'i olmasa sanat tarihi nasıl bir seyir izlerdi sorusu gelir. Bir milad olduğu doğrudur: "Bu gelecekte olacakların nasıl bir yön izleyeceğini kalın çizgileriyle gösteren bir eylemdi; Sanat asla eskisi gibi olmayacaktı" (Gablik, 2000, s. 202).

Sanatçının öncülüğünü zamanın ruhu ile ele almak gerekir. Toplumsal değer ve inançların sarsıldığı, iki dünya savaşı aralığına rast gelen bu dönem, sanat tarihinde pek çok akımın peş peşe ve yan yana görüldüğü çalkantılı bir dönemdir. Sanat tarihçisi refleksi ile bir akımın altına yerleştirilmek istendiğinde, sanatçının ilk dönem resimleri Kübizm, hazır-nesnelerle ilgili başlattığı süreç ise Dadaizm başlığı altında ele alınır. Dönemin kübistleri, dadaistleri, sürrealistleri, fütüristleri ile adı geçse de kendisi bir akım altına girmeyi reddeder. Sanatçılarla ortak sergiler yapmasına, birlikte aksiyon almasına, ortaklıklar kurmasına rağmen herhangi bir hareketle birlikte anılmak istemez. Octavia Paz *Marcel Duchamp* kitabında sorar; "Duchamp'ın 20. yüzyıl sanatı içindeki yeri nedir?" diye:

> Avangard olduğu düşünülür. Öyle de olmuştur. Ancak yapıtı modern sanata, özellikle kendi dönemindeki sanata karşı bir tepkidir. Birkaç sene içinde fovizmi, fütürizmi ve kübizmi geride bırakmıştır. Daha sonra bunlara karşı durmuştur. Soyutçuluk ile arasına mesafe koymuştur… Dada'yla olan yakınlığı Dada'nın karşı çıktıkları konusunda olmuştur, ileri sürdükleri konusunda değil- eğer bir şeyler ileri sürmüşse elbette. Gerçeküstücülükle daha derinlikli bir ilişki içinde bulunmuştur ama akım içindeki rolü sabit olsa da hep teğet geçmiştir (Paz, 2017, s. 165).

O, 1913'ten itibaren hazır-nesne temelli eserler üretmesiyle öncü olmuştur. Düşünceyi öne çıkarır, yapma edimi, sanat nesnesi, beğeni geriye çekilir. Bu yüzden kendisini zamanın herhangi bir akımı altına yerleştirmek yerine kavramsal sanatın öncüsü olarak değerlendirmek, bu çatı altında ele almak daha doğru olacaktır.

Olumlu ve olumsuz taşıdığı pek çok şapkası ile her defasında yeni bir kılıkla sanat dünyasının karşısına çıkan sanatçının mitsel bir anlatıya nasıl imkân verdiği önemli bir meseledir. Bir anlatı dizisinde yazarların katkısı, sanatçının verdiği malzemeyle ilgili olunca Duchamp'ın bu konuda ne kadar eli açık davrandığı malumdur. Bu anlatılar ekseninde sanatçının çağdaş sanat kulvarında nasıl bir iddiayı üstlendiği, bu iddianın nasıl bir değişim ve dönüşüme yol açtığı, yol açtıklarıyla neyi görünmez kıldığı, neyin üzerini örttüğü, el çabukluğunun sağladığı kestirmelerden dolayı kendisine dönebilecek eleştirilerden kurtulmak için mitsel anlatıların oluşması/oluşturulmasına nasıl sığındığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Böyle bir sığınma hareketi sadece ironi, mizah, deha, oyun, avangardlık veya devrimcilikle izah olunamaz. Sığınma bir kaçma eylemini içinde barındırır ve neden kaçtığı, çağdaş sanatın şu anda içinden çıkamadığı pek çok tartışmanın geldiği son noktayı göstermesi açısından önemlidir. Bugün duvara bantlı bir muz, çağdaş sanatın ve belki kendi geleneğinin parodisini yapmaya kalkışmışken hakkında yapılan 'tek boynuzlu at' benzetmesi ile yine başa dönüldüğü görülür.

Bu makale ile çağdaş sanatın ikircikliği, bu dönemin başından ve sonundan bahsi geçen iki örnekle ele almaya çalışılarak, nasıl ve neden mitsel bir söyleme yerleşildiği, buna ihtiyaç duyulduğu gösterilmeye çalışılacaktır. İlk olarak avangard bir örneğin neyi, nasıl dönüştürdüğü tespitine yer verilecektir. İkinci olarak Duchamp ardılı günümüzden bir figüre-Cattelan'a gelindiğinde bugünün sanatçı imgesi için garp cephesinde yeni bir şey var mı, yok mu sorusu sorulacaktır. Sonuç olarak ise yapılan tespitlerin yorumuna yer verilecektir.

Duchamp ve Devrimci Pisuvar

Sanat tarihi bir efsaneler manzumesi midir? Bir anlamda evet. *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü* kitabının yazarları, sanatçı muammasına iki şekilde yaklaşılabileceğini savunurlar. 'Sanatçı muamması' yani onun çevresini saran esrar ve ondan çevresine yayılan büyü, iki perspektiften görülebilir: Hayranlık duyduğumuz sanat eserlerini yaratabilen insanın doğasını sorgulayabiliriz- bu psikolojik yaklaşımdır. Ya da eserlerine hemen belli bir değer atfedilen bir insanın, çağdaşları tarafından ne kadar değerlendirilebileceğini sorabiliriz- bu da sosyolojik yaklaşımdır (Kris & Kruz, 2013, s.9). Sanatçıların biyografilerde nasıl kahramanlaştırıldıkları, mitolojik bir motif olarak yeteneğin keşfedilip öne çıkarıldığı, onlar için *deux artifects-divino artisto* şeklinde tanrısallık ve ilahilik vurgularının yapıldığı, büyücü olarak sanatçı- gerçekliğin bir kopyası olarak sanat eseri- büyü olarak tasvir yaklaşımlarına ve sanatçının virtüözlüğü şeklinde farklı yüceltme stratejilerine rastlanır (Kris & Kruz, 2013, s.21, 34, 45, 69, 99).

Klasik sanat dönemine dair anlatıların deşifre edilişinde getirilen sınıflandırma önerilerinde yer verilen 'muamma' merkezî bir kavramdır. "Klasik sanat, temel özelliklerinin sabit kaldığı düşünülen bir doğayı, aslına olabildiğince sadık yansıtmak için mimetik doğa temsillerine başvurur ya da belli kanonlara itaat eder. Keza düşünceden de mitsel bir geleneğe ya da mantığın sabit kurallarına riayet etmesi beklenir" (Groys, 2020, s. 27). Bu örneklerdeki muamma yetenekle ve dehayla ilişkilendirilir. Gizem unsurunun varlığı ele alınacak çağdaş örnekler için de kullanışlıdır. Fakat bu sefer hiç karşılaşılmamışın getirdiği şaşkınlıkla ilişkili bir muamma söz konusudur. Bilinemezlik, gizem unsuru merakı canlı tutar ve bu şekilde sanatçılara mitsel nitelikler atfedilir. Yeni anlatılar kurulmasında ve dolaşımda kalınmasında etkin bir yöntemdir. Stratejilerin üstlendiği yüceltme maksadı, virtüözlük haricinde Duchamp için de geçerlidir. Sanat tarihi anlatısına dahil olması yeni anlatı stratejilerinin geliştirilmiş olmasıyla ne kadar ilgiliyse geçmiş ve gelecek arasında bir halka olabilmeyi başarabilmesi ile de ilgilidir. Mimetik doğa temsillerine ve belli kanonlara başkaldırısında gizli özne olarak geleneğin varlığı bu halkaya girmesini sağlar. Onun getirdiği radikal yenilik hazır-nesneleri sanat dünyasına kazandırmış olmasıdır.

"Duchamp'ın çağdaşları ilk başta hazır-nesnelerin 'sanatın sonunu' ilan ettiğini düşünmüştü… Ancak zaman içinde Duchamp'ın hazır-nesneleri ve genel olarak hazır-nesne estetiği, sanat tarihinde onurlu bir yer edinmeye başladı, hazır-nesnelerle ilgili yorumlar sanatın değersizleştirilmesinden ziyade dünyevinin değerlendirilmesini vurgular oldu" (Groys, 2020, ss. 81-82). Hazır-nesneler, sanat eserlerinin dünyadan kopukluğuna karşılık bir anlamda onları yeniden bu dünyalı yapar. Duchamp, bir gündelik kullanım nesnesini sanat eseri olarak takdim ederek gerçekleştirdiği tersine çevirme hareketiyle ontolojik, epistemolojik, geleneksel olarak bilinen şu soruları sorar: "1. Sanat nedir? 2. Bir şeyin sanat olduğunu nasıl anlarız? 3. Bir şeyin sanat olduğuna kim karar veriyor?" (Barret, 2015, s. 27).

Duchamp, 'bir şeyin sanat olmasına kim karar veriyor' sorusunu sorduğunda, kimin iktidarı sorusunu da gündeme taşımasıyla, bir pisuvarı 'Çeşme'

olarak önererek neyi vurgular?[1] Büyük anlatıların dışına çıkma niyetiyle "kavramsal ve kurumsal bir analiz olarak sanatı sanat yapan şeyi sorgulamıştı. Bu tuhaf tarzla üzerine ışık tutmaya çalıştığı şey tam da Kantçı sorunsallardan biri, yani şeylere gündelik çıkarları paranteze alarak bakmaktı" (Karatani, 2008, s. 150). Kojin Karatani Kant'ın Kopernik devrimi üzerinden üstlendiği tavır değişikliği ile Duchamp arasında paralellik kurar. Peki Duchamp'ın tavır değişikliği gerçekten nesneye yüklenen çıkarlara yönelik midir -yani bir pisuvarın gerçek işlevinin paranteze alınması mıdır-; yoksa paranteze alınan bizi bu şekilde bakmaya zorlayan alışkanlıklar mıdır -o zaman gündelik ve rutin bakış açısının paranteze alınması mıdır-; öte yandan sanat eseri haline getirilen bir gündelik nesnenin sanat oluşuna ya da sanatçı kimliğine yüklenen -ve tabii sanata yüklenen- ne varsa onların paranteze alınması mıdır? Nesnenin tüketilemezliğinin görünür kılınması mıdır? Mesela gündelik bir nesne olan ve anlamı tam ve sabit olarak belirlenen bir pisuvara yeni bir şans verilmesi midir? (Gökgöz, 2018, s. 184) "Bir pisuvar, kesinlikle faydacı anlamları ortaya koyar, ama aynı zamanda sürekli genişleyen anlamları da ortaya koyar: derin estetik düşünceler, işkence politikaları ile ilgili bir geçmiş, temizlik için kültürel bir tercih, cinsiyet ve sonsuzluk…" (Johnson, 2015, s. 58) şeklinde sıralanan yeni anlamlarının ortaya çıkarılması mıdır? Tüm bu tersine çevirmelerdeki maksat iktidar mekanizmalarını bozmak mıdır? Sorular çoğaltılabildiği gibi verilen cevaplar birbirlerini değillemezler de.

Yaptığı eylem şuydu; sıradan bir nesneyi alıp ona sanat nesnesi muamelesi yapmak, olacakları gözlemlemek. Maksadını kendisi şu şekilde anlatır: "Bay Mutt'un çeşmeyi kendi eliyle yapıp yapmamasının bir önemi yok. O onu SEÇTİ. Sıradan bir gündelik malzemeyi aldı, onu, kullanım anlamının, yeni adı ve bakış açısı altında kaybolmasını sağlayacak şekilde yerleştirdi - o nesne için yeni bir düşünce yarattı" (Duchamp, 2011, s. 283). Duchamp bu doğrultuda sanatın ne olduğunu ve tek tek bileşenlerini sorgulamak ister. "Son yüz yıllık sanat tarihine dayanarak, yirmi birinci yüzyıl sanatının büyük bir kısmının estetik potansiyelini estetik olmayan nesnelerde ortaya çıkarması net bir şeydir. Duchamp'ın yaptığı gibi, estetik deneyimler bize, nesneler hakkında belirleyici bilişin nesnelerle bağlantı kurma potansiyelini tüketmediğini gösteriyor" (Johnson, 2015, s. 58). Nesneyi dönüştürdüğü, ona 'Sen busun. Sen artık bir sanat eserisin!' diyerek ona yeni bir ontolojik varlık atfettiği gibi; aynı zamanda 'Bu değilsin. Zaten aslında sanat eseri dediğin nedir ki?' diye sorar, sanat eserini sanat eseri yapan şeyi de nesnenin ne'liğini de sorgular. İzleyeni için de geçerli bir sorgulamadır bu. Onu tam yakalamışken uzağa fırlatarak bu çifte salınımdan kafası karışan bir seyirci profiline de imza atar.

"Kavramsal sanat öyle görünüyor ki ya sevdiğimiz ya da nefret ettiğimiz bir şey" (Schellekens, 2022). Çünkü içinde bir gerilim barındırır. İzleyicinin hem kendini bulduğu hem de kışkırtıldığı bir sanattır. Farkındalık oluşturmayı hayal kırıklığı yaratma ve sarsma üzerinden gerçekleştirir (Gökgöz, 2018, s. 186). *Philosophy and Conceptual Art* kitabının önsözünü kaleme alan Peter Goldie ve Elisabeth Schellekens'in kavramsal sanat için sıraladığı beş karakteristik özellik şu şekildedir; birincisi geleneksel duyu zevki ve güzellik vurgusunun yerine gayri maddileşme ile fikir vurgusunun geçirilmesi, ikincisi sanat yapıtlarının kimliğinin ve tanımının sınırlarına meydan okumak, üçüncüsü modernizme tepkisi minvalinde sanatın ve eleştirmenlerin rolünü revize etmek amacıyla sanat yapımının da bir tür sanat eleştirisi haline gelmesi, dördüncüsü bir önceki maddenin devamı niteliğinde geleneksel sanatsal medyayı yeni üretim araçları lehine reddetmek, sonuncusu ise ilüstratif temsili, semantik temsil ile değiştirmek (Goldie & Schellekens, 2007, s. XII-XIII.). Tepki, eleştirellik, meydan okuma, reddetme, değiştirme pratikleri- hepsi de gerilim potansiyeli taşır.

Suzi Gablik, "Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları" başlıklı makalesinde başlıktaki ifadeyi literatüre kazandıran eleştirmen Harold Rosenberg'i

[1] "Duchamp ve Devrimci Pisuvar" başlıklı bu bölümde, "Kant Estetiği Bağlamında Sanat ve Ahlak Bağıntısı ve Kavramsal Sanatın Zemini-2018" isimli yayımlanmamış yüksek lisans tezimin "Kant ve Kavramsal Sanat" başlıklı dördüncü bölümü referans alınmıştır.

anarak bir tanım verir, tanımı işlev üzerindendir: "Kaygı nesneleri, bir gerilim ve belirsizlik durumu yaratarak algıladığımız şeyi nasıl bildiğimize ilişkin sorular ortaya atar. Bu nesneler bizi alışageldiğimiz tepkileri aşıp daha ince ve daha ayrıştırıcı tepkiler vermeye zorlar" (Gablik, 2000, s. 201). Her şey konformist zihnin alışkanlıklarını kırmak, muhatabı bilinçlendirmek içindir. Duchamp'ın niyeti de bu yönde gözükmektedir. O, 'sanat eseri buna denir', demek yerine, sanat eseri olma iddiası yüklemediği bir nesneye dair geliştirilen tutumlara yönelmiş, bunun eleştirisini yapmak istemiştir. Hatta sanat eseri yaratma arzusundan kurtulmak istediğini söyler (Bourdieu, 2011, s. 1075). Duchamp'ın isteği, neye sanat dendiğini sorgulamaktır. "Ready-made'leri keşfettiğimde, estetiği yıldırmayı düşündüm […] Şişe askılığı ve pisuvarı meydan okumak için suratlarına fırlattım; ama şimdi de bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar" (Danto, 2010, ss. 113-114).

Sanatçının 'niyet'i, yaptığı 'jest' ve muhatabın beklenmedik 'tutum'u şaşırtıcı bir sonuç verir. "Duchamp'ın gösterdiği, sanatın herhangi bir şeyle yapılabileceğiydi [...] Herhangi bir şeyi sanat kılan, bizim ona yönelik tutumumuz, onu sanat olarak kabul etme isteğimizdir" (Gablik, 2000, s. 202). Bir pisuvarı -herhangi bir şeyi- sanat olarak kabul etme süreci tam otuz yıl sürmüştür. Gablik, sanatın herhangi bir şeyle yapılabileceği fikrini dâhilik ile saçmalığın bıçak sırtı dengesi olarak görür. Bu dengeyi iyi kurabilmek için sanatçı ve muhatap dengesini kuracak bir bağlam belirleyici de lazımdır. Çünkü "Duchamp izleyicilerine gündelik dertleri paranteze almayı pisuvarı çeşme olarak görmeyi emretmiyor, bağlam bunu emrediyor" (Karatani, 2008, s. 150). Karatani burada, literatüre Arthur Danto'nun armağan ettiği 'sanat dünyası' evrenini işaret eder. Bu evren ölçünün, kuralın kalmadığı bir düzlemde sanatın sanat olarak kalabilmesinin teminatıdır.

Sanat dünyası, eleştirel düzeneklerin patlayıcı etkilerinden kurtulmak için sistemine inanılmaz bir çabuklukla dâhil ettiği eserlerle doludur. Böylelikle eleştirellik de anlamını yitirir, daha doğrusu eleştirinin kurallarını da kendi belirler. Değerini eleştirelliğinden kazanacakken, eserler, "eleştirel olmaktan çok asalak niteliği kazanan ürünlere" (Gablik, 2000, s. 203) dönüşürler. Kavramsal sanatın bir gayesi, tüketim nesnesine dönüşmemek için nesnelliğinden arınmak ve fikir olarak dolaşımda olmak, zihinlere yerleşmekti. Ama bu da bir moda haline gelmekte gecikmez. Bu yüzden sanat ortamında aktif iki tutum iç içe dolaşımdadır: "Bir yanda, egemen ideolojiye karşı çıkmak amacıyla çarpıcı toplum karşıtı yapıtlar üreten sanatçının yaratı etkinlikleri söz konusudur, öte yanda o ideolojiye muhalefet etmemesi, toplumla kişisel etkileşim içinde bulunması" (Gablik, 2000, s. 205). Birbirine karşıt gözüken tutumların ikisi de beklenir. Sanat eleştirellikten beslenir ama varlığı onaya bağlıdır. Varlığının onaya bağlı olması, hali hazırda kriterlerin kalmamasıyla ilgilidir. Düşünülmesi gereken, kalmayan bu değerlerin yerine geçen ikame değerleri kimin belirlediğidir.

Nathalie Heinich değer analizinde modern paradigma- çağdaş paradigma ayrımından hareketle cevap arayışına girişir. İlkinde sanatsal değerin kaynağı sanattır ve onun dışında her şey yapıtın içsel değerine eklenir. Diğerinde sanatsal değer, yalnızca bir vesile, bir mazeret ya da bir geçiş noktası konumundaki bir nesneden yola çıkarak belirlenen bağlantılar -söylemler, eylemler, ağlar, durumlar ve duyu izlenimleri- bütününde yatar (Perniola, 2015, s. 79). Duchamp bu iki paradigmanın arasında yer aldığı için bir geçiş figürü olarak öneme sahiptir. Hem sanat nedir hem de sanat nesnesinin aurasına (!) yerleşenler nelerdir, kimlerdir, ikisine de yönelir, ama ikisinin de altını oyacak şekilde. Onunla birlikte 'Sanat eseri nedir?' yerine 'Sanatı sanat yapan nedir, yapmayan nedir?' diye sorulması sanatın değerini nereden aldığı ile ilgili hale gelir. Çünkü güzellik ve onun çevresinde oluşturulmuş estetik kriterler artık işlemez.

Hazır-nesne temelli yapıtlarda, nesne tüm mahiyetinden soyunarak bir vesile haline gelir, sanatçısının ona yüklediği fikrin taşıyıcılığını üstlenir. Hem nesne hem de sanat nesnesi olmanın mahiyeti ne içeriyorsa hepsinden soyunma. Aslında atanan anlam da çoklukla bir anlamın yokluğu olur. Aynı zamanda bu nesnelerin birbirleri ile bazen de mekânlarıyla kurdukları ilişkiler de hep yeniden ve yeniden kurgulanır. Sabit bir anlamın eseri tutması riskine karşılık bir önlem midir? Bir anlamın yakalanması, örtüşme sağlanması istenmez. Ancak izleyicinin elden kaçıp

gitmesi de arzulanmaz. Zamanında provokatif bir saldırı niteliği taşıyan eserlerin sanat çevrelerince ve tabii muhataplarınca kabulü sonrası, eylem güçleri yiten bir gösteriye dönüşmeleri söz konusudur. Sanatçının niyeti ve ortaya koyduğu jesti ile muhatabın tutumu arasında denge iyi kurulmalıdır. Öncelikle muhatabın, bağlamın bakışına adaptasyonu gerekir (Gökgöz, 2018, s. 190).

Bağlamın gerektirdiklerini anlamak için Heinich'in, Duchamp'ın yaptığı altı işlemi sıralamasından yararlanabiliriz: 1. Sanatsal bir bağlam içine kaydırılması; 2. İşlevsizleştirilmesi; 3. İmzalanması; 4. Tarihlendirilmesi; 5. İsimlendirilmesi; 6. İsteğe bağlı ama son derece yararlı olacak olan tanıtım ve kurumlar gerekir. Yani: nesne, imge, sözcük, değer ve kurum olguları bir arada işleyecek, yeni bir sanat düzeni bağlamı karşımızdadır (Heinich, 2000, s. 193). "Duchamp'tan sonraki sanatçıların 'değeri' sanatın doğasını ne kadar sorguladıklarına göre tartılabilir; bu da 'Sanat kavramına ne eklediler?' ya da 'Onlar başlamadan önce ne eksikti?' sorusunu sormanın başka bir biçimidir. Sanatçılar sanatın doğasını sanatın doğasına ilişkin yeni önermeler getirerek sorgularlar" (Kosuth, 2011, s. 902). Sanat kavramının genişletilmesi için ne kadar çok eklemede bulunulmuşsa o kadar değerli bir sanata imza atılır.

Duchamp'ın sanat kavramını genişletmeye yönelik eleştirel eylemi iki yönlüdür: "Hazır-yapıt, beğeninin eleştirisidir. İkincisi sanat yapıtı kavramına karşı düzenlenen bir saldırıdır" (Paz, 2000, s. 143). Duchamp ardılları, sanatçının yapıtlarının şeyler değil, eylemler oluşu fikrini devralırlar. Bu anlamda şeyler fikirleri yayan vasıtalara dönüşürler, asıl bağlamlarından kaydırılırlar. Ama böyle bir durumda iki tehlike bekler onları: "Sanat yapıtına dönüşürse, kutsallık-kırıcılığını yitirir; yansızlığını koruduğundaysa jest'i yapıta dönüştürür. Duchamp'ın mirasçılarının çoğu bu tuzağa düşmüştür" (Paz, 2000, s. 143). Bu yüzden bir seçim sonucu ortaya çıktığını en az duyumsatacak şekilde gerçekleştirilmelidirler. Öylelikleri ile orada olmak, o kadar.

Gerçekten böyle mi peki? Böyle bir yorum ikna edici gözükse de aslında hazır-nesneler öylelikleri ile orada olamazlar. Sanat her zaman bir maksatlılık içerir, öyle olmadığının altı çizili olduğu örneklere rağmen; "[S]anatçı (filozof gibi), kişisel araçlar (kendi benzersizliğini koruma ve geliştirme) aracılığıyla kişisel olmayan amaçlara (bir evrensellik iddiası özelliği taşıyan deneyim ufukları açma) ulaşmayı hedefler" (Perniola, 2015, s. 84). "Sanatçıların sesinin toplumu şekillendirmek için sanatın elverişliliğinden yararlanması" denilebilecek bir durum söz konusudur (Emmelhainz, 2013, s. 171). En azından maksadı bir muhatap karşısına çıkmak, ona seslenmek ve onda bir etki yaratmaktır. Fakat kendi belirlediği bir muhatabın karşısına çıkmak ister. "Burada, yalnızca onları anlayacak bilgi ve donanıma sahip bulunan, bundan ötürü, belirli ilgi alanlarını paylaşan özerk bir toplumsal grup şeklinde örgütlenme eğilimi gösterecek olanların anlayabileceği seçim ve stratejiler söz konusudur" (Perniola, 2015, s. 84). Fakat bu seçim ve stratejilerin üzeri biraz olsun kazındığında altından çıkabilecek tehlikeye işaret edenlerden biri de Ranciére olacaktır:

> Sanatın bize başkaldırtıcı şeyler göstererek bizi isyan ettirdiğini; kendini atölyenin veya müzenin dışına atmakla bizi de harekete geçirdiğini; kendini bu sistemin bir öğesi olarak görmeyi reddederek bizi de egemen sistemin muhalifine dönüştürdüğünü farz ediyoruz. Sanatçının beceriksiz, karşısındakinin de uslanmaz biri olabileceğini aklımıza bile getirmeden, nedenden sonuca, niyetten neticeye giden yolu hep apaçıkmış gibi gösteriyoruz. "Sanat politikası" işte böyle garip bir şizofreninin damgasını taşımaktadır (Ranciére, 2010, s. 49).

Duchamp'ın yaptığı, literal anlamıyla da paralel şekilde bir ters çevirme hareketidir ve bu hareketi domino etkisi yaratır. Sanatçı, eser, muhatap ve çevre, hepsi bundan etkilenir. Yapmak istediği kadar yapmak istemedikleriyle, kendisine atfedilenlerle tüketilemeyecek bir figüre dönüşür, mitsel bir söyleme yerleşir. 'Çeşme'nin otuz yıl sergilenmemesi, ortada olmasa da bilinirliliği, bu zaman aralığında sadece fotoğraflarının dolaşımda olması, sanatçının çok erken bir tarihte sanatı bıraktığını ilanı, ardından vaktinin çoğunu satranca vermesi, yaptıklarına dair çok az beyanda

bulunması, etrafında oluşan/oluşturulan gizemin, tüm bunların sonucu herkesin kendi anlatısına yol bulduğu bir imkânlar alanı açar, hakkında büyük bir külliyat oluşur. Bu seyir, sanatın sınırlı imkân alanlarını genişletmek arzusunda olan çağdaş sanatın gayesiyle paralellik gösterir. "Sanat eseri, *maddi bir şeyden* ziyade bir *süreçtir* ve bu haliyle artık sadece bu sürecin son ürününü görerek, duyarak veya dokunarak kavranabilecek bir şey değildir" (Schellekens, 2022). Sanatçı bundan böyle bu süreci yöneten bir düşünür olarak vardır. Bu şekilde bilişsel değerlerin öne çıkması bir düzlem değişimi ile ilgilidir.

Cattelan ve Tek Boynuzlu Muz

Sanat eserinin ne'liği üzerine düşünmek, sadece bilişsel bir sürece yatırım yapmak bizi hâlâ sanat alanında tutar mı, yoksa bu artık başka bir şey mi olur? Sanatın Duchamp sonrası bu şekilde kabulü sonuç olarak sanatçının kendisinin bile istemediği bir şeydi. 'Suratlarına attım' ifadesiyle bunu açıkça izah etmişti. Kendisi bir anlamda entelektüel faaliyetlerini sanat alanına taşımış, yapmadan da vazgeçerek geriye kalanın ne olduğunu sorgulamış, bu minvalde çevrenin tutumunu da sorgulama alanına dahil etmişken, sorgulama bir müddet sonra bir oyuna dönüşür. Çünkü sanat çevresi resti görür ve oyunun dışında kalmak yerine oyun kurucu bir pozisyona yerleşir. Duchamp'ın getirdiği radikal değişiklik ile sanat artık eskisi gibi değildir. Sadece sanat yapma biçimine dair değil çevrenin oyuna dahil olmasıyla gerçekleşen alımlama biçimlerindeki değişimin radikalliği de düşünülmelidir.

Her defasında sınırların biraz daha esnetildiği bir oyundur bu. "Kavramsal sanat'ın sınırlarının nereye kadar çizileceği, hangi sanatçıların ve hangi eserlerin dahil edileceği hiç belli değil. Bir açıdan bakıldığında, kavramsal sanat, Lewis Carroll'ın Cheshire kedisi gibi olur, geriye bir sırıtıştan başka bir şey kalmayana kadar dağılır" (Wood, 2002, s. 6). Paul Wood'un sırıtma ifadesi ile çağdaş sanatın kavramsal boyutunun bir oyuna dönüştüğü gerçeği örtüşür. Hınzırca bir gülümsemenin etki boyutu devam eder. Sınırları esnetme hareketi ve genişleyen bir sırıtışın günümüzde nerelere kadar uzandığına dair *Comedian* örneğinden devam edelim.

Muhatapların yüzlerine atılı nesne bu sefer de bir muz mudur? Maurizio Cattelan, amacının ziyaretçileri yönlendirmek yerine onların yapıtları karşısındaki doğal tepkilerini görmek olduğunu söyler. Pisuvardan bu yana bir yüzyılı geçkin bir sürenin sonunda Cattelan'ın beklentisi hiçbir şeyin değişmediği izlenimi verir. Şok, şaşırtma taktikleri ile muhatapları etki altına alma isteğinin devam ettiği görülür.

İtalyan sanatçı Cattelan'ın *Comedian* adını verdiği -duvara bantlanmış muz- çalışması, ABD'de bir sanat galerisinde 120 bin dolara alıcı bulur. Eserin üç versiyonundan birini 120 bin dolara satın alan, Miami'de yaşayan Billy ve Beatrice Cox çifti, *Page Six*'e yaptıkları açıklamada kararlarını savunur. Billy Cox, "Eserin sanat ve toplumumuz hakkında yarattığı tartışma sonrası onu almaya karar verdik. Risk aldığımızı biliyorduk ama nihayetinde Cattelan'ın muzunun ikonik bir tarihi nesne olacağını hissediyoruz" ve "Parçayı sanat dünyasının tek boynuzlu atı olarak gördük ve onun sonsuza kadar kamuya açık olmasını sağlamak, tartışmaları devam ettirmek ve kamusal alanda sonsuza kadar düşünceleri ve duyguları kışkırtmak için onu satın aldık" ifadelerini kullandı. Eseri yakında bir müzeye bağışlamayı düşündüklerini de belirten çift, muzun çürüme nedeniyle iki günde bir değiştirileceğini de söyledi (Siegler & Coleman, 2019).

Galeri sahibi Emmanuel Perrotin "Maurizio'nun çalışması sadece nesneler hakkında değil, nesnelerin dünya üzerinde nasıl hareket ettiği hakkında. Bir sanat fuarı standının duvarına yapıştırılmış veya New York Post'un kapağında sergilenmiş olsun, Maurizio bizi değerin maddi mallara nasıl yerleştirildiğini sormaya zorlar. Çok güzel bir şekilde düzenlenmiş gösteri, muz kadar çalışmanın bir parçası" (O'Neil, 2019) açıklamasında bulunur.

Düzenlenmiş bir gösterinin eser kadar önemli olması muhatabın ve de sanat çevresinin ne kadar önemsendiğinin kanıtıdır. Cattelan'ın eserleri hakkında herhangi bir yorumda bulunmayı reddetmesi, "görmezden gelinmektense kendime

saldırtmayı yeğlerim" (Saehrendt & Kittl, 2014, s. 31) deyişi, odağının -görünürlük, bilinirlik, tanınırlık- olduğunu gösterir. Günümüzde sanat deyince bir muzun akla geliyor olması sosyal medyanın bugünkü gücü ile de ilgilidir. Duchamp ortada olmayan bir işi üzerinden popülerliği yakalamışken Cattelan en fazla bilinirliğe sahip bir iş ortaya koymasıyla ondan farklılaşır. İkisi de ironiyi temel alırken, ilki ironiye içsel olan gizeme yaslanır ve hakkında üretilen mitsel anlatılarla ismini büyütürken diğeri ironinin diğer boyutu olan mizahı öne çıkartarak ulaşılırlık üzerinden ismini parlatır ve tek boynuzlu at benzetmesi kendisine yakıştırılır. Duchamp zıtlaşan tabiatı, anarşist tavrı ile Cattelan ise bu tavırlara ek olarak hem gelenekle (çağdaş sanat geleneği (!) ile) hem de sanat çevresiyle uzlaşısı yönünden öne çıkar. Bu uzlaşı bir yandan piyasa ile uzlaşıdır da. Bir anlamda denge kurucudur; anarşist tavrını ve piyasayla uyumunu dengeler.

Duchamp'ın mit-kırıcılığını kendinden önce üretilen eserler ve onlara ait anlatılar üzerine kullandığını gördük. Cattelan ise Duchamp geleneğini temellük etmesiyle anlamını bulur. Temellük eder ama onunla oynayarak. Yeni kavramsalcılık diye adlandırılan bu dönem sanatçıları, "… toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır. Amerikalı sanat eleştirmeni Hal Foster'a göre postmodern sanatçı, işte bu nedenlerle, bir tür 'gösterge manipülatörü'dür" (Antmen, 2008, s. 277). 'Gösterge manipülatörü' tabiri Cattelan'la gayet iyi örtüşür.

Bir müddet o da öncülü gibi sanatı bırakır, geri döndüğünde ise Duchamp'a selam duran bir eserle sanat dünyasının karşısına çıkar. Cattelan, *America* ismini verdiği eseri için bir tuvaleti, 18 ayar altından dökülmüş olarak tamamen işlevsel bir kopyası ile değiştirerek, görünüşte küçük bir yüzdelik dilim için tasarlanmış abartılı bir lüks ürününü halkın kullanımına sunar:

> İzleyicilerin bireysel ve özel olarak armatürden yararlanmaya davet edildiği katılımcı doğası, bir sanat eseriyle eşi görülmemiş bir yakınlık deneyimine izin verdi. Cattelan'ın tuvaleti, sanat piyasasının aşırılıklarına göz kırpıyor ama aynı zamanda herkes için bir fırsat olan Amerikan rüyasını çağrıştırıyor. Onun faydası, nihayetinde bize ortak insanlığımızın kaçınılmaz fiziksel gerçekliklerini hatırlatıyor (Guggenheim Exhibition, 2016).

Sergi tanıtım metninde yer alan katılımcılık, eşi görülmemiş bir deneyim, fayda, ortak insanlık gerçeklikleri gibi ifadeler muhatabı öyle bir düzleme çeker ki 'neyle karşı karşıyayız' şaşkınlığı yaşatır. İkna olmak ya da olmamak muhataba kalmıştır. Günümüz sanatını değerlendirirken sıklıkla kullanılan 'ne anlama gelmesini istiyorsan o anlama geliyor' ya da 'senin için hangi duygu durumunu uyandırıyorsa o duyguya sahip çık' gibi ifadelerin seç-beğen-al tabiatı 'bu bir sanat mı, değil mi?' tartışmasına girilmesini engeller. Sanat olduğuna dair konsensüs de artık gerekli değildir. Şu üç tanımdan birini tercih yeterlidir: Sanatçısı ona sanat eseri diyorsa; dolaşıma girdiğinde sanat olarak kabul ediliyorsa, tek bir sanatsever onu sanat olarak görmüşse 'bu sanattır'. Bir anlamda her bir eser bir önerme olarak piyasaya girer, seçen ve beğenenler tarafından 'alınır'.

Anti-art, anti-estetik ve anti-retinal şeklinde tanımlanan bir sanat, duyusal sanat gibi derinden etkilemek, gözü doyurmak, göz kamaştırmak, olumlu veya olumsuz duygular uyandırmak istemez. Doğrudan akla hitap ettiği için görmek entelektüel bir performans gerektirir. Rahatsız etmek, şaşırtmak hatta şok etmek suretiyle zihinlerde kalıcı bir yer edinmek ister. "Tarihsel avangard hareketlerinde alımlayıcının şoka uğratılması sanatsal niyetin hâkim unsuru haline gelir" (Bürger, 2017, 55). Neo ve hatta post-avangard örnekler için de hala geçerlidir bu hâkim unsur. Bu niyeti taşıyan fikir ya da kavram, yapıtın maddi olarak gerçekleştirilmesinin önüne geçer. Sanatı bir form içerisinde kayıt altına alma olgusu kabul edilemez. Bu iddialar sanatın özerkliği ve özgürlüğü meseleleriyle ilişkilendirilir. Ai Wei Wei'in işareti de bu yöndedir: "Duchamp aklın özgürlüğünün ifade biçiminden daha önemli olduğunu gösterdi" (Doorly, 2013, s. 492). O, her tür kayıt altına almanın/alınmanın önüne geçmeye çalışır. Eleştirel bir düzenek olarak işlemek, özgürlüğünü ve özerkliğini bu suretle kazanmak ister. Bu düzeneğin

işlerliği ise muhatabın karşısına her defasında -yeni-yi çıkarmayı gerektirir. Çünkü muhatabın ilgisi ortak bir beğeni üzerinden işlemediğinden dağılmaya müsaittir.

Farkındalığın devamı, artçı şok etkileri için 'yeni' stratejiler de gerekir. Bu ilgi, 'yeni' kadar, bahsi geçtiği şekliyle klişe bir mitler üretimiyle de sağlanmaya çalışılır. 'Tek boynuzlu at' benzetmesi bu anlamda yerini bulur. Yeni ve alışılmamış olan için kullanılan ifadenin kendisi bir klişeye dönüşmemiş midir? Boris Groys'un *Yeni Üzerine* kitabındaki tespiti önemlidir: "Sanat deneyimimiz bize şunu gösterir: Her yeni kültürel hareket çok kısa sürede yeniliğini kaybeder ve ayrıntılardaki tüm farklılıklara rağmen kısa sürede monotonlaşıp önemsizleşir; hakiki anlamda sonsuz olan bir farklılıklar hareketi sıkıcı ve sonuçsuzdur" (Groys, 2020, s. 64). Bir anlamda -yeni- yeniliğini kaybetmiştir. Hazır-nesneler sanatın sonunu getirdi derken sanat tarihinde bir milat başlatmışlar ve yeni sanat tarihi anlatılarına kapı aralamışlardı. Yalnız yine Groys'un deyimiyle yenilikçi görünmeyeli uzun süre olmuş, bir kapıyı açtıysa da o kapıyı aynı zamanda yok da etmiştir (Groys, 2020, s. 83).

Duchamp'ın ve de Cattelan'ın mitsel söylemler içine yerleşmesi, kriterlerin belirsizliği ve konsensüsün kalmadığı bir ortamla ilişkili olduğu kadar en yenilikçi olmanın artık mümkün olamadığı bir zaman dilimiyle de alakalıdır. Bunun için varlıklarını bir tarihsel zincire dayandırmaya, kalıcılıkları için eleştirdikleri büyük anlatılara ihtiyaç duyarlar. Bu yazının girişinde yer verilen "İşte bu efsaneler sanatçı imgesini tanımlar" (Kris&Kruz, 2013, s. 10) anlayışına geri dönüldüğü görülür. Bu tanımlama herhangi bir form içerisine ya da kayıt altına alma/alınmaya karşı tutumlarına zıttır; arzu ettikleri sarsma ve dönüştürmeyi sağlayacakları bir otorite için ise gereklidir. Bir anlamda insanlık için sarfedilen ve aslında çöken ve en başta karşı çıktıkları ilerleme miti çağdaş sanat ile devam ettirilmeye çalışılır. Değişim ve dönüşüm muhataptan başlayacak ve dünyaya doğru genişleyecektir. Sanatçılar bu misyonu üstlenir. İlerleme için bir devamlılık gerekirse de "Modern sanatçılar mücadele alanı bireyselleştiğinden ebedi olanın akışına bağlanmayı başaramamaktadır" (Rothko, 2020, s. 175). Rothko'nun modern sanatçılar için sarfettiği bu sözler, bireyselleşen ama toplumsal bir dava güden sanatçılar için başka bir gerilim alanıdır.

Sanatın ve sanatçının değiştirme ve dönüştürme pratiği sanat nesnesinden nesneye ve devamında geri kalan her şeye doğru genişlemeyi başarmış mıdır? Tüm değerlerin yeniden değerlenmesi veya eşitlenmesi, dünyayı bir başka gözle görme, bütün hiyerarşileri yıkma gibi mottoların arkasında geçmişten ve hali hazırdan, hatta ütopyalardan memnuniyetsizliğe dair bir şikâyet yok mudur? Sanatçının üzerine düşen veya üzerine aldığı görev, tüm bunları yeni baştan düşündürecek aksiyonlar almak mıdır? Peki bu durum yeni hiyerarşiler yaratmaz mı? Estetik düzlemde beğeni yargılarının getirdiği 'ayrım'ların yerine bilişsel bir düzlemde bilinçlenmesi gerekenler ile bilinç sahipleri şeklinde bir dikotomi geçmez mi? Elinden tutulması gerekenler ve elinden tutanlar ayrımı, genel anlamıyla çağdaş sanatın bugün gözlemlenen handikabı değil midir? Üretilen sanat mıdır, başka bir şey midir? Sanat adına genişletilmeye çalışılan ağlar ve bağlar düşüncenin genişlemesinin garantörü olabilir mi?

> Nicolas Bourriaud'un ilişki estetiği tezi şudur: Yeni formlarıyla sanat çalışması görülecek nesneler üretmek diye tanımlanabilecek eski çalışmayı aşmıştır. Artık bu çalışma doğrudan doğruya "dünyayla kurulacak /kurulmuş bağlar" yani etkin topluluk biçimleri üretmektedir […] Fakat sanat yapıtlarının toplumsal ilişkiler çeşitliliği içinde erimesi görülmeye değerdir. Ya görülecek hiçbir şeyi olmayan ilişkinin olağanlığı normalde yapıtların teşhiri için hazırlanan mekâna garip bir şekilde yerleştirilir. Ya da tersine kamusal alandaki toplumsal bağların üretimi, görülmeye değer sanatsal bir form imiş gibi algılanır (Ranciére, 2010, s. 66).

Nesne ile kurulacak bağların genişletilmesi etkin topluluk biçimleri kurulması ile ilgilidir. Görüldüğü kadarıyla istenen, sanatın "günümüzde yalnızca salt özneler arasılıktan hareketle ortaya çıkabilmesidir" (Ferry, 2012, s. 24). Bunun için "Bizim çağımızda sanat, genellikle toplumsal iletişim şekli olarak anlaşılmaktadır." İletişim yoluyla paylaşılan ise "toplumun zaten kendisine yönelttiği veya ürettiği bir

eleştiriyi görselleştirmektir" (Groys, 2014, s. 115). Aslında yaratılan uzlaşımsal kurmacalardır. "Sanat pratikleri görülür, söylenilir ve yapılır olanın yeni bir peyzajını çizmeye katkıda bulunur. 'Sağduyunun' diğer biçimleri üzerindeki fikir birliğine karşı, polemik olan sağduyu biçimleri inşa ederler" (Ranciére, 2010, s. 71). Diğer yandan evrensellik iddiaları da sallantıdadır. "[S]anatın evrensel deneyimleri ifade edebileceği inancı, hiçbir evrensel deneyimin olmadığı, kültürün belirlediği çeşitli deneyimlerden ibaret bir dünyada saçma ve anlamsız gibi görünür. Böyle bir dünyada sanat, günlük yaşama devrimci bir meydan okuma değil, günlük yaşamın kültürel açıdan ayrıntılarına inilmesidir yalnızca" (Danto, 2010, s. 174).

Sonuç:

Duchamp'ın sanatı performatif ve provokatif bir eylem olarak görmesinden bu yana devrimcilik güdüsü, ilerlemecilik mitiyle birlikte çağdaş sanatçıların bazıları için hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Ranciére açıkça izah eder: "En genel tanımıyla eleştirel sanat tahakküm mekanizmalarına dair bilinç vererek izleyiciyi dünyanın dönüşümünün bilincinde olan eyleyiciye dönüştürmeyi amaçlar" (Ranciére, 2012, s. 48). Sanat artık bir eylem alanıdır ve muhatabını bu eylem alanına çekmek ister. Sanatın ve sanatçının devrimciliği de buradan gelir. Her tür otorite altüst edilmelidir. Sanatın nasıl'ı ve ne'liği bu noktada ikincildir.

Şimdiye kadar görüldüğü gibi gerek ön-kavramsal, gerekse yeni-kavramsal sanattan ele alınan iki örnekte de bir nesnenin bir sanat eserine dönüşümü 'sen artık bir sanat eserisin' buyruğu ile gerçekleşir. Sanatçının bu şekilde beyanı ve çevrenin kabulü ile eser meşruiyet kazanır. Yargı verenin otoritesi sayesinde bu gerçekleşir. Kriterleri sağlayıp sağlamadığı sorunu yerine otoritenin kim olduğu, yargı verenin bu hakkı nereden aldığı soruları haklı sorular olarak öne çıkar. Bu minvalde tüm bunların muhatap cephesinde nasıl karşılık kazandığı da önemli hale gelir.

Estetik kriterlerin kalmadığı, bilişsel kriterlerin belirsiz olduğu, sanatın sanat kuramına ve hatta toplumsal mücadele arenasına dönüştüğü bir sanat dünyasında değerlendirme yükü izleyicinin sırtına yüklenmiş gözükse de izleyici kendi haline bırakılmaz. Değişim ve dönüşüm beklentisinde gizli olan buyruk, muhatabın kendisine bırakılmayacak şekilde belirgindir. 'Sanatla Değiş, Dünyayı Dönüştür' sloganı[2] bunun yakın bir örneğidir. Sanatçı ve sanat dünyası bu konuda işbirliği halindedir. Sloganı ciddiye almayan, elinden tutma nezaketinde bulunan sanat çevresinin davetini görmezden gelen muhatap bilinçsizliğe (!) mahkumdur.

Gerek Duchamp gerekse Cattelan seyirci jestini önemserler. Anlaşılmaz ve bilinmez yapıtları anlaşılır ve bilinir kılacak onlardır. Sanatçılar sanatın ne'liği üzerine düşünümde bir nevi ortaklık çağrısı yaparlar. Fakat bu düşünümde ya muhatap bu yargıyı vermesine engel olmaya çalışan tüm kuşatıcı bağlama rağmen 'sanat değil bu' yargısında bulunursa? Çağdaş sanatın gerilim hattındayızdır: Hem bilinmezliğe yatırım yapmak hem de muhatabı elden kaçırmamak.

Modern dönemden -Manet'den- itibaren başlayan 'bu sanat değildir' isyanı hep var. "Duchamp'ın hazır-yapıtlarına kadar modern sanatın her şaheseri ilk olarak bir öfke çığlığıdır: 'bu sanat değil!' Tüm bu durumlarda, 'bu sanat değil' ifadesi, estetik olarak yargılamayı reddetmeyi ifade eder; 'Bu bir beğeni yargısını bile hak etmiyor' anlamına gelir"(de Duve, 1996, s. 303). Şimdi ise sanat, güzel olma vasfını taşımaktan kurtulduğu için, muhatabın değerlendirmesi, beğenilerin altüst olmasına değil otorite ve hiyerarşi bağlamına yönelmelidir. "Sanatçı bir nesne seçer, ona sanat adını verir ya da aynı anlama gelen bir şekilde onu öyle bir bağlama yerleştirir ki nesnenin kendisi sanat olarak adlandırılmayı talep eder. Seyirci sadece sanatçının yargısını tekrarlar"(de Duve, 1996, s. 312). Yapmanın yerine seçimin geçişi ile sonsuz olanaklılıklar dünyası kutsanıyor gözükse de seçim bir ayıklama işidir. Öfkelenen, bu otorite ve hiyerarşileri sorgulayacak muhatap değil de seçim yapan, yargı veren, hiyerarşide üst basamakta yer alan sanatçı ve sanat çevresidir. Bu hiyerarşide alt basamakta yer alan, değişim ve dönüşümü reddeden muhatap ise öfke sebebidir.

[2] 17. İstanbul Bienali afiş sloganı.

De Duve, sanatı, kamusal yaşamda kendi varlığıyla toplumsal bir pratik olarak görmesine, güzelden sanata kayma durumunun doğru anlaşılamaması gibi bir durumu tespitine rağmen Duchamp için şu soruları sormadan edemez: "Hepimiz onun oyununda piyon muyuz? Adama nasıl sempati duyabiliriz? Yine de onun büyüsüne kapılmaktan nasıl kaçınabiliriz?... Kim bu salon devrimcisi kim?" (de Duve, 1996, s. 455). Duchamp'ın eleştirellik adına spekülatif ve de provokatif eylemlerinden geriye kendi kendini tekrarlayan bir oyun kalmış görünüyor. 'Salon devrimciliği' oyunu bir şekilde devam ediyor. Kendisi tüm bu hiyerarşik düzenin getirdiği sonuçları öngörmemiş olsa da açılan yolda gelinen nokta itibariyle şüphe edildiği şekliyle bir piyon muyuz, sorusu hala geçerliliğini sürdürüyor.

Önceki mitleri kırmak için yola çıkan devrimci söylemler ile kuvvetli anlatılara yerleşme ihtiyacıyla -ya kendileri ya çevreleri tarafından- oluşturulan yeni mitleri kurma çabasında olanların 'yeni' söylemlerinden geriye tekrarın parodisi kalmış gözüküyor. Mitsel söylemlerden umulan medet artık yetmiyor. Mitleri kırarken, kurgulanan yeni mitlerin içine yerleşildi. Bu durum öncesinde bilinçsiz, sonrasında ise bilinçli bir taktik olarak kullanıldı. Ama artık bu çabada bir tıkanma gözlemleniyor. Çağdaş sanatın ikircikli doğası da buradan geliyor. 'Yeni', bir tüketim malzemesine dönüştüğünden tatmin etmiyor. Devralınan muamma balonu da çoktan söndü. Muhatap sıkılmış, geriye çekilmiş, harekete geçmekten vazgeçerek bu oyunu sürdüren sanatçıları ve sanat dünyasını sabırla seyrediyor, sırasını bekliyor.

Sanatsever, yeni mitlerle birlikte kendisine sunulan eserlerin alımlayıcısı ve yegâne muhatabı olduğu için öne çıkıyor. Onların tavrı günümüz sanatının nereye doğru evrileceği konusunda belirleyici olacak. Kavramsal sanat için Wood'un kullandığı Cheshire kedisinin sırıtışı benzetmesi bu sanatın muhataplarına daha çok yakışmaz mı? Sadece bir gülümsemeden ibaret kalmak. Sabredilen değil de sabreden olduğunun bilincinde bir gülümseme!

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel.

Barret, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri* (E. Ermert, Çev.). Hayalperest.

Bourdieu, P. (2011). Farklı Olmak, C. Harrison ve P. Wood (Ed.), *Sanat ve Kuram* içinde (S. Gürses, Çev.). Küre.

Burger, P. (2017). *Avangard Kuramı* (E. Özbek ve Ş. Öztürk, Çev.). İletişim.

Danto, A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra* (Z. Demirsü, Çev.). Ayrıntı.

De Duve, T. (1996). *Kant After Duchamp*. London: October Books, MIT Press.

Doorly, P. (2013). *Sanatta Hakikat-Niteliğin Dönüşü* (A. Çavdar, Çev.). Ayrıntı.

Duchamp, M. (2011). Richard Mutt Vakası, C. Harrison ve P. Wood (Ed.) *Sanat ve Kuram* içinde (S. Gürses, Çev.) Küre.

Emmelhainz, I. (2013). Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu mu? A. Artun (Der.), *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm-Kimlik ve Estetik* içinde (N. Örge, Çev.). İletişim.

Ferry, L. (2012). *Homo Esteticus* (D. Çetinkasap, Çev.). Pinhan.

Gablik, S. (Bahar 2000). Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları (K. Atakay, Çev.). *Sanat Dünyamız* 75.

Goldie, P. ve Schellekens E. (2007). Introduction, P. Goldie and E. Schellekens (Ed.), *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford University Press.

Gökgöz, Z. (2018). *Kant Estetiği Bağlamında Sanat Ahlak Bağıntısı ve Kavramsal Sanatın Zemini.* (Yüksek Lisans Tezi). 29 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü* (F. C. Erdoğan, Çev.). Hayalperest.

Groys, B. (2020). *Yeni Üzerine: Geçmişle Gelecek Arasında Kültürel Ekonomi* (Z. Baransel, Çev.). Koç.

Heinich, N. (Bahar 2000). Güncel Sanatın Üçlü Oyunu (C. İleri, Çev.). *Sanat Dünyamız* 75.

Johnson, R. (2015). Kantian Excentricities, *Evental Aesthetics 3*, no. 3: 54-77. Erişim adresi: http://eventalaesthetics.net/vital-materialism-vol-3-no-3-2015/ryan-johnsonkantian- excentricities

Karatani, K. (2008). *Transkritik* (E. Ünal Çev.). Metis.

Kosuth, J. (2011) Felsefeden Sonra Sanat, C. Harrison ve P. Wood (Ed.), *Sanat ve Kuram* içinde (S. Gürses, Çev.). Küre.

Kris, E. ve Kruz, O. (2013). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü* (S. Gürses, Çev.). İthaki.
"Maurizio Cattelan: America." [Editoryal]. (2016). *Guggenheim (New York) Exhibition*. Erişim adresi: https://www.guggenheim.org/exhibition/maurizio-cattelan-america
O'Neil, L. (2019). "One Banana, What could it cost? $120,000 – if it's art", *The Guardian*. Erişim adresi: https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/dec/06/maurizio-cattelan-banana-duct-tape-comedian-art-basel-miami
Paz, O. (Bahar 2000). *Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu* (C. İleri, Çev.). *Sanat Dünyamız* 75, 139-145.
Paz, O. (2017). *Marcel Duchamp: Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü* (Ş. Demirkol, Çev.). Everest.
Perniola, M. (2015). *Sanat ve Gölgesi - Sanattan Geriye Ne Kaldı?* (K. Atakay Çev.). İletişim.
Ranciére, J. (2010). *Özgürleşen Seyirci* (E. B. Şaman, Çev.). Metis.
Ranciére, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu* (A. U. Kılıç Çev.). İletişim.
Rothko, M. (2020). *Sanatçının Gerçekliği-Sanat Felsefesi* (E. B. Alpay, Çev.). Hayalperest.
Saehrendt, C. ve Kittl, S. T. (2014). *Bunu Ben de Yaparım!* (Z. A. Yılmazer Çev.). Ayrıntı.
Schellekens, E. (Fall 2022). Conceptual Art, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta & Uri Nodelman (Eds.). Erişim adresi: https://plato.stanford.edu/archives/fall2022/entries/conceptual-art/
Siegler M. and Coleman O. (2019, December 9). "Billy and Beatrice Cox, New Owners of $120K Art Basel Banana, Speak out", *Pagesix*. Erişim adresi: https://pagesix.com/2019/12/09/billy-and-beatrice-cox-new-owners-of-notorious-art-basel-banana-piece-speak-out/
Wood, P. (2002). *Conceptual Art*, Tate Publishing. Series: Movements in Modern Art.

Hakem Değerlendirmesi: Dış, bağımsız.
Yazar Katkıları:
Birinci yazar: %100
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions:
First Author: %100
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.