

T.C.
Ege Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo-Televizyon-Sinema Anabilim Dalı

KÜLTÜREL EKOLOJİ OLARAK SİNEMA:
AVRUPA SİNEMASI ÜZERİNE İNCELEMELER

Yüksek Lisans Tezi

İlknur GÜRSES

Danışman: Prof. Dr. Nevzat KAYA

İzmir 2007

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	3
1.BÖLÜM: KÜLTÜREL EKOLOJİ VE DOĞA-KÜLTÜR DİKOTOMİSİ	6
1.1. Doğa-Kültür Ayrımı Ve Düalizm	7
1.2. Pagliaesk Perspektiften Doğa-Kültür Dikotomisi ve Apollon-Dionysos Karşıtlığı	18
1.3.Kültürel Ekoloji Bağlamında Doğa ve Kültürün Yeniden Entegrasyonu	34
1.3.1.Üçlü İşlev Modeli: Kültür Eleştirel Üstsöylem, Kurmaca Karşıt Söylem ve Uzlaştııcı Söylemlerasılık	41
2.BÖLÜM: KÜLTÜREL EKOLOJİ OLARAK SİNEMA	48
2.1. Mitos Ve Mitlerin Yeniden Üretimi	49
2.2. Sinema-Mit-Kültür Etkileşimi	55
2.3. Avrupa Sinemasının Yapısı Ve Kültürel İklimi	65
2.4. Kültürel Ekoloji Olarak Sinema	74
3.BÖLÜM : ANALİZ	82
3.1. Yöntem	82
3.2. TEOREMA	83
3.2.1. Apollonik Diskur veya Kültür Eleştirel Üstsöylem	85
3.2.2. Diyonizyak Diskur veya Kurmaca Karşıt Söylem	88
3.2.3. Uzlaştııcı Söylemlerasılık	94
3.3. PERSONA	98
3.3.1. Apollonik Diskur veya Kültür Eleştirel Üstsöylem	102
3.3.2. Diyonizyak Diskur veya Kurmaca Karşıt Söylem	106
3.3.3. Uzlaştııcı Söylemlerasılık	109
3.4. MORTE A VENEZİA	111
3.4.1. Apollonik Diskur veya Kültür Eleştirel Üstsöylem	114
3.4.2. Diyonizyak Diskur veya Kurmaca Karşıt Söylem	118
3.4.3. Uzlaştııcı Söylemlerasılık	121
SONUÇ	124
KAYNAKÇA	127
ÖZGEÇMİŞ	134
TÜRKÇE ÖZET	135
ABSTRACT	136

GİRİŞ

Sinema, hem bir kitle iletişim aracı olarak hem de bir sanat dalı olarak, içinde var olduğu toplumla kesinlikle iletişime geçmek zorundadır. Özellikle, sinema tarihini şekillendiren bazı akımlar, eğilimler ve türleri düşündüğümüzde, sinemanın kültürle olan ilişkisinin ne denli önemli olduğunu anlarız. Sinema bu açıdan hem kültürden hem de kültürel değişimlerden büyük ölçüde etkilenirken bir yandan da kültüre karşı sembolik bir biçimde reaksiyonda bulunur.

Sinema böylece hem kültürel değişimin aracı olurken hem de kültürün aynası olma işlevini aynı anda yerine getirir. Sinemanın bu özelliğini göz önünde tuttuğumuzda, onun bir metin olarak kültürle ilişkisini, tezimizde Kültürel Ekoloji perspektifinden inceleyeceğiz. Kültürel Ekoloji kavramı, kültür ile doğa arasında analojik bir ilişki olduğunu belirtir ve özellikle, edebiyat ve sinema gibi metinlerin bu analojik ilişki içerisinde, kültüre karşı sembolik bir tepkide bulunduğunu ve bunun kültürü yenileyici, dengeleyici yönde olduğunu ifade eder.

Bu açıdan baktığımızda, Kültürel Ekoloji kavramı en temel anlamıyla doğa ve kültür karşıtlığı üzerinden, doğa ve kültürün edebiyat bağlamında yeniden entegrasyonunu temel alır. Hubert Zapf'ın *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* adlı kitabı tezimizin teorik çatısını oluşturmaktadır ve bu kavram ilk kez tezimizin bağlamında *Kültürel Ekoloji Olarak Sinema* şeklinde kullanılmaktadır.

Bu bağlamda Kültürel Ekoloji Olarak Sinema tanımı, öncelikli olarak kültür ve doğa arasındaki analojik ilişkiyi temel alır. Ve bu karşıtlık içerisinde kültürün doğa ile girdiği ilişki dahilinde, sinemanın kültür içindeki fonksiyonlarını inceler. Sinema bu anlamda, bir kara kutu gibi, kültürün aksayan, tek taraflı işleyen, tek yönlü yanlarını kaydeder ve bunları sembolize ederek, yeniden kültürün alanına çekmeye çalışır ve böylece kültürün canlanmasını ve yenilenmesini sağlar.

Kültürel Ekoloji olarak sinema kavramını daha iyi anlamak için öncelikli olarak doğa ve kültür dikotomisini detaylı bir şekilde incelemeliyiz. Özellikle doğa ve kültür karşıtlığının başka hangi karşıtlıkları dolayımıldığını ya da başka hangi karşıtlıklardan beslendiğini irdelemeliyiz. Bu yüzden tezin birinci bölümünde doğa kültür dikotomisini detaylı bir şekilde inceledik ve bu karşıtlığın Kültürel Ekoloji bağlamında nasıl entegrasyona dönüştürüldüğünü açıkladık.

Öncelikli olarak doğa ve kültürün en genel tanımıyla ne anlama geldiğini, özelliklerini ve birbirleri aralarındaki en belirgin farkların ne olduğunu inceledik. Bunu yaparken de doğa ve kültür arasındaki karşıtlığın içinde var olduğu düalistik bakış açısını tarif etmeye çalıştık.

Daha sonra, Doğa-Kültür dikotomisini, Camille Paglia perspektifinden açıklayarak, Apollon ve Dionysos karşıtlığını doğa-kültür karşıtlığı ile birlikte ele aldık. Özellikle bu bölümde, doğa ve kültürün yan anlamlarını ve Apollon ve Dionysos'un bu yan anlamları nasıl zenginleştirdiğini tasvir etmeye çalıştık. Doğa-Kültür karşıtlığını tanımladıktan sonra, Kültürel Ekolojiyi açıklayarak, doğa ve kültürün, Kültürel Ekoloji bağlamında nasıl ele alındığını, dikotominin ortadan kalkmasa bile nasıl karşılıklı etkileşime geçme boyutuna taşındığını inceledik.

Tezin ikinci bölümünde Kültürel Ekoloji olarak Sinema derken neyi kastettiğimizi ve bu kavramın nelere atıfta bulunduğunu açıklamaya çalıştık. Özellikle sinemanın bir metin olarak, edebiyatla olan bağı ve bu bağın antikiteye, tragedyalara kadar uzandığını ve bu bağın özellikle doğa-kültür dikotomisini açıklarken kullandığımız Apollon-Dionysos karşıtlığı üzerinden mitler yardımı ile açıklanabileceğini belirttik.

Özellikle mitin ve işlevlerinin tanımını yaptıktan sonra, mitlerin bu anlamda kültürel yapı içerisinde nasıl yeniden üretildiklerini ve sinemanın bu yeniden üretimin önemli kaynaklarından biri olduğunu göstermeye çalıştık. Ayrıca Avrupa Sinemasının, kültürel yapısını ve kendine has özelliklerini tartıştık. Bu anlamda Avrupa Sinemasının,

tezin teorik yapısı düşünöldüğünde örneklem olarak uygun oluşunun nedenleri üzerinde durduk.

Üçüncü bölümde, Avrupa Sineması örneklerini Kültürel Ekolojinin, Üçlü İşlev Modelini temel alarak inceledik. Nitel film analizini gerçekleştirdiğimiz bu bölümde, psikanaliz, göstergebilim ve ideolojik çözümlemenin kavramlarından da faydalandık. Genel olarak filmleri Üçlü İşlev Modelinin üç ana başlığı altında Apollonik ve Diyonizyak unsurlar açısından inceledik.

Kültürel Ekoloji olarak sinemanın, öncelikli olarak sistemin yok saydığı bastırmaya çalıştığını Kültür Eleştirel Söylem ışığında gösterdiğini, işaret ettiğini sonra Kurmaca Karşıt Söylem bağlamında marjinalize edilen, ötekileştirilenin sesinin duyurulmaya çalışıldığını ve son olarak bu iki karşıt unsurun uzlaştırıcı ama harmonik olmak zorunda olmayan bir şekilde bir araya geldiğini, böylece Kültürel Ekolojik açıdan sinemanın kültürü yenileyici, dengeleyici, canlandırıcı bir alan olduğunu tez kapsamında açıklamaya çalıştık.

1.BÖLÜM: KÜLTÜREL EKOLOJİ VE DOĞA-KÜLTÜR DİKOTOMİSİ

Bu bölümde öncelikli olarak Doğa ve Kültür arasındaki ayrıma değinilecek sonrasında ise Doğa-Kültür ayrımının çeşitli bakış açılarından nasıl ele alındığı üzerinde durulacaktır. Tezin genel teorik yapısı gereğince doğa ve kültür arasındaki ayrımın beslendiği düalistik yapıyı incelemekle beraber aynı zamanda Apollon ve Dionysos arasındaki karşıtlığı da inceleyeceğiz. Özellikle Apollon-Dionysos karşıtlığını tartışırken genel olarak, Camille Paglia ve Freidrich Nietzsche'nin görüşleri üzerinde duracağız. Böylece özellikle Nietzsche'nin Tragedyanın Doğuşu adlı eserinde belirttiği gibi Apollon ve Dionysos arasındaki ilişkinin dikotomik olduğu kadar birbirleriyle temas halinde olduklarını da inceleyeceğiz. 3. bölümde ise önce Hubert Zapf'ın Kültürel Ekoloji kavramını irdeleyip daha sonra Kültürel Ekoloji ile kast edilen edebiyatın ve sinemanın kültür ile analojik bir ilişkiye girmesi üzerinden doğa ve kültür arasındaki karşıtlığı nasıl ele aldığını açıklayacağız. Ve bu bölümde, Apollon-Dionysos ve Doğa-Kültür karşıtlığının dengeleyici bir şekilde karşılaşmasının kültür açısından ne kadar yenileyici ve canlandırıcı olduğunu göstermeye çalışacağız. Dolayısıyla bu bölümün son alt başlığında Kültürel Ekoloji ve Doğa-Kültür dikotomisinin nasıl iç içe geçtiği ve birbirini tamamladığı belirtilecektir. Ayrıca bu bölüm içerisinde, Hubert Zapf'ın Üçlü İşlev Modeli'nin tanımını yapıp temel kavramlarını açıklayacağız.

1.1. Doğa- Kültür Ayrımı Ve Düalizm

Günlük hayatta kullandığımız çoğu sıfat ve sözcük genellikle karşıtı ile birlikte düşünülmektedir. En basit sözcükler bile bir karşıt anlama sahiptir: gece-gündüz, soğuk-sıcak, büyük-küçük vb. Daha makro yapıları düşünüp bu karşıtlıkların o alanlarda da var olduğunu rahatlıkla görebiliriz: kadın-erkek, zengin-fakir, iyi-kötü, sağ-sol vb. Dolayısıyla hayatın ve anlamlandırma sistemimizin ikili bir yapı arz ettiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda Doğa ve Kültür tanımlarının da aslında bu düalistik yapı içerisinde birbirinin karşıtı tanımlamalar olduğu düşüncesinden hareketle öncelikli olarak Doğa ve Kültür arasındaki farkı açıklamakta fayda vardır.

Kültür kavramı ile ilgili literatürde çok sayıda tanımlama bulunmaktadır. Özellikle sosyoloji ve sosyal psikoloji alanındaki tanımlar birbirinden oldukça farklı ve değişkendir. Buradaki farklılık ve çeşitlilik her teorisyenin kendi çalışma alanına uygun bir tanımlama yapmaya çalışmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bizim, tezin kapsamı gereği sadece temel anlamda Kültürün ne olduğu ve neye işaret ettiği üzerinde durmamız gerekmektedir. “Kültür, insan davranışının ve bu davranışın yansımalarının arkasında yatan dünyanın soyut değerleri, inançları ve algılarından ibarettir.

Kültür paylaşılr,
Öğrenilir,
Sembollere bağlıdır,
Bütünleştiricidir.”¹

Tanımın da işaret ettiği gibi Kültür temelde belirli bazı semboller ve değer yargıları üzerinden hareket eder. Kültür, değerler, tutumlar ve önkabuller bütünüdür. Ancak yine de bu semboller ve değerler “(...)kurallara kıyasla daha esnektir, doğuştan

¹ William A. Haviland, Kültürel Antropoloji, Çev: Hüsamettin İnaç, Seda Çiftçi, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2002, s:63

değil, sonradan kazanılmış, yani formel ya da informal yollardan öğrenilmiştir, sembolik yollardan iletebilirler ve bu nedenle anlaşılırlar....”² Diğer bir deyişle Kültür kurgusal değer ve sembollerin öğrenilmesi üzerine kuruludur; tıpkı konuştuğumuz dil gibi. Kültürü, deneyimleriz, deneyimleyerek öğreniriz.

Öte yandan Kültür sadece semboller ve değerler üzerinden işlemekten öteye bir şeye/şeylere rağmen kendisini var eder. Bu noktada Kültürün yukarıda değindiğimiz düalistik yapı içerisindeki karşıtı “**Doğa**”dır. Kültür her şeyden önce “**Doğanın karşısındaki**” olarak kendisini kurmuştur. Kültür tarihi Doğaya karşı verilen savaşın ürünüdür çünkü “...insanlar, yaşamak ve bunun da ötesinde, -hayvanlardan farklı olarak- “**Doğa’yı aşabilmek**” için çalışıp üretmek, bunun için de birtakım üretim araçları kullanmak, üretimdeki çalışmalarını da örgütlemek”³ zorunda kalmıştır. Böylece Kültür, “Doğanın insanlaştırılma biçimi, bu insanlaştırmaya özgü süreç ve verimdir.”⁴ Bu tanımın da altını çizdiği gibi Kültür, Doğayı yola getirme, ona bir düzen katma ve içinde yaşanılabilir hale getirme edimidir. “Kültür, şeyleri olduklarından ve aksi halde olacaklarından farklı yapmak ve onları bu halde, yapay şekil içinde tutmaktır. Kültür bir düzen yaratmak ve onu korumak, düzeni bozan ve düzen açısından *kaos* görünen her şeyle mücadele etmektir. Kültür “Doğa düzeni” (yani, şeylerin insan müdahalesi olmaksızın oldukları durum) yerine yapay, tasarlanmış bir düzen koyma ya da ekleme işidir.”⁵ Doğa hep vardır, vardı ve de var olmaya devam edecek ancak Kültür, insanoğlunun, aklını kullanarak, vahşi Doğa içinde verdiği hayatta kalma savaşı sonucunda ulaştığı nihai ve biricik üründür.

Kültür, görüldüğü gibi, Doğaya karşı verilen savaşın sonucu doğmuştur ve “insanın toplumsallaşmasıyla, özgürleşmesiyle, Doğa üzerinde insanın yarattığı yeni bir varlık Doğar. Bu varlık, **Kültür** varlığıdır. Buna göre, Kültür, insanın Doğadan ve Doğal

² Nuri Bilgin, Sosyal Psikoloji Sözlüğü, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003, s:213

³ Server Tanilli, Uygarlık Tarihi, Adam Yayınları, İstanbul, 2003, 9.Basım, s:15

⁴ Mermi Uygur, Kültür Kuramı, YapıKredi Yayınları, İstanbul, 1996, s:17

⁵ Zygmunt Bauman, Sosyolojik Düşünmek, Çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Dördüncü Basım 2004, s:161

zorunluluktan kurtulmasıyla başlar.”⁶ İnsan, Doğaya karşı mücadele ederken ve ondan sıyrılmaya çalışırken ürettiği şeylerle Kültürü var etmiştir. “Kültür, Doğanın yarattıklarına karşılık insanoğlunun yarattığı her şeydir.”⁷ Kültür yaratılmış ve kurgulanmıştır. Ezel ve ebet değildir. Değişen şartlara göre yeniden düzenlenebilir. Kültür insanının Doğayla girdiği sonsuz savaştan elinde kalan şeydir. Böylece “(...) bir şeyin Doğanın değil, Kültürün konusu olduğunu söylerken kastettiğimiz, o şeyin manipüle edilebilir ve böyle bir manipülasyonun istenen, uygun bir “son durum” olduğudur.”⁸ Ancak Doğa’ya uygulanacak manipülasyon kısıtlı ve sınırlıdır. Doğa, Kültürün aksine ezel ve ebeddir.

Yalnızca tek başına Kültürün ne olduğu üzerine konuşmak bile aslında Doğayı tanımlamaya yetebilir. Çünkü Kültür kavramı Doğanın varlığı üzerinden doğmuştur. Kültür, Doğanın antitezi değildir. Kültür, Doğadan kurtulmak isteyen insanlığın kurguladığı manipülatif ve yapay bir kurumdur. Dolayısıyla Kültürü tanımlarken bile hala Doğaya karşı verdiğimiz savaşa atıfta bulunmak durumunda kalırız. Kültür yaratılmıştır ama sonuçlanması ütöpik olmak zorunda olan lineer bir süreçtir. Kültür sürekli olarak Doğaya karşı kendini yenilemek zorundadır. Çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi insan, kendini dünyada Doğaya karşı özgür hissetmek için Kültürü ve daha bir çok kurumu (din, devlet vb.) yaratmıştır. Marksizm’e göre, “Birey olarak insan Doğada ne kadar özgürlükten yoksun ise, Kültür dünyasında da o derece özgürdür.”⁹ Evet, insanoğlu Kültür içerisinde, Doğa içerisinde olduğundan daha özgürdür; ancak Kültür de Marksizm’in belirttiği kadar insanları özgür bırakmaz. Çünkü Kültür, değerler ve semboller bütünüdür. Ve bu değerler uyulduğunda ve karşı çıkılmadığında anlamlıdır. “(...) Kültür, insan hayatında davranışa sınırlar koyar ve hayatı önceden kestirilebilir bir yola oturtur.”¹⁰ Kestirilebilir bir dünya insanın en derin isteklerinden biridir. Çünkü Doğanın yasaları kestirilebilir ve hesaplanabilir şeyler değildir. Kültür, bu

⁶ İsmail Tunalı, Marksist Estetik, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2003, 3.Basım, s:81

⁷ Bozkurt Güvenç, İnsan ve Kültür, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1979, s:97

⁸ Zygmunt Bauman, age, s:160

⁹ İsmail Tunalı, age, s:81

¹⁰ William A. Haviland, age, s:64

anlamda insanlara istedikleri güven duygusunu ve tahmin edilebilir bir dünyada yaşama şansını verir. Daha kuşbakışı bir tanımlama yapacak olursak eğer, Doğa insanın içinden çıkmaya uğraştığı dar ve karmaşık ve sonu olmayan bir patikadır. İnsanın bu patikadaki en büyük desteği ve yol arkadaşı Kültürdür. Ve Doğa var olduğu sürece, yani dünya var olduğu sürece, Kültür insanın Doğayla, giriştiği rekabette tek dayanağı olacaktır.

Doğa-Kültür dikotomisi bir çok kuramcının ilgi alanına girmiş ya da kuramlarının çekirdeğini oluşturmuştur. Doğa-Kültür dikotomisi literatürde daha çok düalizm ve kadın erkek karşıtlığı bağlamında ele alınmıştır. Ve bir çok teorisyenin çıkış noktası ikili yapının yani düalizmin felsefi temellerini atan Pisagor'un "Karşıtlıklar tablosu"dur.

Pisagor'un İÖ altıncı yüzyılda düzenlediği karşıtlar tablosunda on adet karşıtlık sıralanır:

"Sınırlı / Sınırsız

Yamuk / Düz

Tek / Çok

Sağ / Sol

Eril / Dişil

Tek / Çift

Dingin / Hareket Halinde

Işık / Karanlık

İyi / Kötü

Kare / Dikdörtgen"¹¹

Bu karşıtlıklar batı düşüncesinin temeli sayılabilecek karşıtlıklardır. Çünkü daha sonraki yüzyıllarda gelişen batı medeniyeti, akı, moderniteyi merkeze alarak Pisagor'unkine yakın bir karşıtlıklar sistemi oluşturmuştur. "Böylece Kültürel olguları

¹¹Genevieve Lloyd, Erkek Akıl: Batı Felsefesinde 'Erkek' ve 'Kadın', Çev:Muttalip Özcan, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1996, s: 23

hiyerarşik bir biçimde değerlendirebilmenin yolu açılmıştır. *Öteki* ya da *başkaları*, bu söylemsel yapı içinde hiyerarşik bir düzenlemeye tabi tutulmuştur; Doğu/Batı, kadın/erkek, Doğa/Kültür, aşağı/yukarı karşıtlığında olduğu gibi...”¹²

Pisagor kadından erkeğe, iyiden kötüye bir çok kavramı alt alta dizmiş, ve bu dizilişte alt alta gelen kavramlar yüzyıllar içerisinde birbirlerinin tamamlayıcısı hatta eşanlamlısı olmuşlardır. Genevieve Lloyd, “*Erkek Akıl*” adlı kitabında bu durumu eril ve dişil kavramları açısından inceler. “Aralarında karşıtlık kurulan diğer terimler gibi ‘eril’ ve ‘dişil’ de doğrudan doğruya betimleyici bir sınıflama işlemi görmez. ‘Eril’ tıpkı tablonun kendisiyle aynı tarafında yer verilen diğer terimler gibi tablonun öbür tarafında yer alan karşıtından daha üstün gibi yorumlanır. Ve bu üstünlüğün temeli de onun form ile formdan yoksunluk arasında kurulan Pisagorcu asal karşıtlıkla ilişkili olmasında yatar.”¹³ Lloyd’unda belirttiği Pisagor’un tablosu karşıtlıkları alt alta dizmekten daha büyük bir şey yapar, onların hangi tarafa ait olduğunu da belirtir. Kadın sınırsız, yamuk ve devingen olan tarafa aittir. Ve böylece tablonun sol tarafında yer alan kavramlar sağ tarafındakilerden daha üstün olarak kabul edilir.

Görüldüğü gibi Pisagor’un tablosunda Doğa ve Kültür ikilisi yer almaz. Daha önce de belirttiğimiz gibi Doğa sınırsız, formsuz ve kestirilemeyen bir şey olduğu için biz rahatlıkla, Doğayı Pisagor’un karşıtlıklar tablosunda dişil ögenin yer aldığı sağ sütuna yerleştirebiliriz. Ve böylece kültür kavramı da eril ögenin bulunduğu sol sütuna yerleştirilebilir. Ancak Lloyd’un da altını çizdiği gibi Pisagor’un karşıtlıklar tablosunun solunda yer alan kavramlar, sağındakilerden üstünmüş gibi yorumlanır. Bu noktada devreye Fransız Feministleri olarak tanımladığımız Irigaray, Kristeva ve Cixous girerler. Onlar da Pisagor’un Karşıtlıklar Tablosunu ve düalizmi temel alarak Doğa-Kültür dikotomisini açıklamaya çalışırlar. Ancak onlar sol ve sağ arasındaki çatışkidan öte, kadın-erkek, Doğa ve Kültür arasındaki çatışkı üzerinde dururlar. Kadının erkekten,

¹² Der: Sabri Büyükdüvenci, Semire Ruken Öztürk, Postmodernizm ve Sinema, Ark Yayınları, Ankara, 1997, s:18

¹³ Genevieve Lloyd, age, s: 23

Doğanın da her zaman Kültürden daha aşağıda bir yerde olmadığını belirtirler. Fransız Feministlerini incelediği kitabında Madan Sarup, onların Doğa-Kültür anlayışlarını şöyle özetler;

“Daima karşıtlıktaki terimlerden birinin bastırılmasına dayanan her kavram çifti, aralarındaki şiddetli çatışmaya bağlı olarak birbirine kenetlenmiştir. Doğa olmaksızın Kültür anlamsızdır; yine de Kültür sürekli olarak Doğayı değillemek için savaş verir.”¹⁴ Başka bir deyişle Fransız Feministleri üstünlük yarışından öte yaşamın bu düalistik yapı içerisindeki seyrini inceler ve aksak buldukları yerleri eleştirirler.

Catherine Clement ile birlikte yazdığı, “*The Newly Born Woman*” adlı kitabındaki, *Sorties* adlı makalesinde Helen Cixous, kadının yerini açığa çıkarmak için, dualistik, metafiziksel kategoriler üstünde durur: “O (she) nerede?” açıklamadan önce Cixous, ikililiklerin bir listesini sıralar:

Etkinlik / Edilgenlik

Güneş / Ay

Kültür/ Doğa

Gündüz / Gece

Baba / Anne

Akıl / Duygu

Logos / Pathos

Erkek / Kadın”¹⁵

Fransız Feministlerinden Cixous, Doğa- Kültür dikotomisi üzerinde dururken, bu karşıtlığı –Pisagor’un Tablosunda olduğu gibi- diğer bir çok karşıtlık bağlamında açıklamaya çalışır. Ancak onun tablosu hiyerarşik bir düzen yaratmaktan öte düalistik

¹⁴ Madan Sarup, Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Çev: A. Baki Güçlü, Ark Yayınları, Ankara, 1995, s:134

¹⁵ Jana Evans Braziel, Dualism and French Feminist Thought, <http://www.umass.edu/complit/aclanet/DualFFem.html>

yapıyı açıklamak ve aslında düalistik yapı içerisinde her şeyin karşıtıyla var olduğunu belirtmek içindir. Cixous, daha çok dişil ögenin eril öğeden daha değersiz olduğu fikrine karşı durur ve bunu yaparken Doğa-Kültür karşıtlığını da tablosuna taşır. Buradaki en önemli fark- ki belki de Fransız Feministlerinin tezini Paglia'nın doğa-kültür dikotomisinden ve Hubert Zapf'ın Kültürel Ekolojisi'nden ayıran fark- şudur; Cixous ve diğerleri Doğayı sadece dişil öğeyi açıklarken kullanırlar.

Doğa-Kültür dikotomisinden kadın-erkek karşıtlığını açıklamada yararlanan hatta Doğayla kadını, Kültürle erkeği bir tutanlar yalnızca Fransız feministleri değildir. Ekofeministler de kadın-erkek dikotomisini açıklarken Kültürün Doğaya yaptıkları ile erkeklerin kadınlara yaptıkları arasındaki benzerliklerden yola çıkarlar.

Ekofeministler, Doğanın maruz bırakıldığı şartları eleştiren ekolojistlerle ve kadının uğradığı sınıfsal ayrımcılıkları eleştiren feminizmi bir araya getirmeye çalışmışlardır. “1970’li yıllarda batıda, bir grup kadın –Ekofeministler- ekoloji ve feminizmi bir potada eritmişler ve erkeklerin Doğa ile kadınları özdeş tutarak Doğaya davrandıkları gibi kadınlara, kadınlara davrandıkları gibi Doğaya davrandıklarına işaret etmişlerdir. Ekofeminist düşünceye göre ataerkillik ve kapitalizm sistemi içinde Doğayı yola getirme, sömürme ve Doğa üstünde iktidar sahibi olma düşünceleri ile erkeklerin kadınlara bakış açıları arasında bir koşutluk bulunmaktadır.”¹⁶ Bu koşutluktan yola çıkan “Ekofeminist teorinin temel ilkesi, kadınların egemenlik altına alınmalarıyla Doğanın egemenlik altına alınmasının bir bütün oluşturduğudur.”¹⁷

Doğa'nın egemenlik altına alınmaya çalışılması aslında Doğanın dişil değerlerinin erilleştirilmesi çabası olarak okunabilir. Çünkü “Doğa, cinsiyetlendirildiğinde ‘kadın’a dönüşür. Kültürel alanda var olan insan (*human*) ise

¹⁶ Özlem Değerli, “Doğa-Kadın Metaforlarına Ekofeminist Yaklaşım ve Bademler Köyü’nde Yeni Kadınlık Tanımları”, Kadın Çalışmaları Dergisi, Sayı:1, 2006 İstanbul, s:53

¹⁷ Josephine Donovan, Feminist Teori, Çev: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2. baskı 2001, s:389

‘erkek’tir. (*man*)’¹⁸ Kültürün her zerresi Doğaya karşı var olma çabasının ürünüyse eğer bu di il öğeye karşı var olmanın da bir ürünüdür. Çünkü Doğa bereketi, ana lığı, toprağı, ürünleri (hamilelik ve doğum gibi) mevsimlerin, gündüzün ve gecenin d ng sellik i (kadınlardaki adet döngüsüne benzer) ve yamru yumru oluşuyla kadının kendini gördüğü ayna gibidir. Kadın Doğanın yansımasıdır, hatta onun ürünüdür. Ancak insanoğlu Doğayla savaşırken ürettiği Kültürü, bu di il öğelerden arındırmı tır.

Ekofeministlerin üstünde durduğu nokta, Pisagor'dan bugüne uzanan karşıtlıklar tablosunun yani düalistik yapının bir uzantısıdır aslında. “Ekofeminizm bir dizi ikilik saptar:

Kültür/Doğa,
Erkek/Kadın,
Ben/ teki,
Akıl/Duygu.

Kimileri bu seriye insan/hayvan ikiliğini de ekler. Ekofeminist teoriye göre Doğa, Kültür tarafından egemenlik altına alınmıştır; kadın, erkek tarafından; duygu, akıl tarafından...”¹⁹ Ancak ekofeministlerin tablosu hangi tarafın daha üstün olduğundan öte hangi tarafın daha çok haksızlığa maruz kaldığı, kimin kim tarafından egemenlik altına alındığıyla ilgilidir. Ekofeminizme göre, Kültür ürünü olan fabrikalar, arabalar, uçaklar, kaloriferler ve hatta par  mler, her geçen gün Doğaya biraz daha zarar vermekte; yine aynı Kültürün ürünü olan gazeteler, televizyonlar, okullar hatta işyerleri kadını her geçen gün daha da köşeye sıkıştırmaya çalışmaktadır. Hayvanlar hak etmedikleri müdahalelere maruz kalırken  ocuk işçiler çalışan kesimin önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Dolayısıyla Ekofeministler, Doğa ve kadının eril Kültür tarafından hakimiyet altına alınmaya çalışıldığını iddia ederler. Doğa ve kadın erkeklerin ve Kültürün  tekisidir.

¹⁸ Semire Ruken  zt rk, Sinemada Kadın Olmak, Alan Yayıncılık, İstanbul, 2000, s:98

¹⁹ Carol J. Adams, Ekofeminizm ve Hayvan Yeme,  ev: Ertuğrul Başer, Birikim Dergisi, sayı 57-58, İstanbul s:92

Doğanın hakimiyet altına alınması Kültür açısından çok önemlidir. Çünkü bir şeyi ne kadar hakimiyetiniz altın alırsanız o şeyden o kadar emin olursunuz. Kültür daha önce de belirttiğimiz kestirilebilirlik arzusuyla var edilmiştir. Kestirilebilirlik, bilgi demektir. Ve rasyonel bilgi erildir. Bacon “bilginin kendisini, Doğa’nın tahakküm altına alınması olarak yorumlanır.”²⁰ Bacon haklıdır. Doğayı ve dünyayı bilmek için, hayatta kalmak için bilgiye ihtiyacımız vardır. Gerekli bilgi Doğanın kendi yasalarında gizlidir. Dolayısıyla Doğayı ne kadar egemenlik altına alırsak o kadar dünyanın ve hayatımızın gidişinden emin olabiliriz. Bilimde, tıpta ve astronomide uygarlık ne kadar ilerlerse Doğa ile yarışımızda birkaç adım öne geçmiş olduğumuz rahatlığına kapılırız. Diğer bir deyişle, Kültürün en büyük derdi olan bilgi ve hakimiyet bu alanlarda kazanılan bilgi ile elde edilmiş olacaktır. Ancak Doğa, vahşiliğin, bilinmezliğin ve acımasızlığın kaynağıdır. Ne kadar uygarlık tarihi ilerlese de, Kültür hep Doğaya göre hareket etmek zorunda kalacaktır.

Ancak kadının yalnızca Doğanın alanında olduğu sürece, Kültür alanından uzaklaşacağı ve sosyal yapının önemli noktalarından uzakta kalacağını düşünen ve bu noktadan hareket eden bazı feministler, kadının sadece Doğanın alanında değil erkeğin yer aldığı Kültür alanında var olması gerektiğini ve ataerkil yapı ile savaşılmaması gerektiğini ifade ederler. “Kadının Doğaya yakın durmasını eleştiren ve onu Kültür alanına çekmeye çalışan birçok feminist bulunmaktadır. Çünkü kadının Kültür’e dahil edilmesi, aynı zamanda felsefeye, akla, özgürlüğe ve iktidara dahil edilmesi anlamına gelmektedir.”²¹ Ancak burada önemli olan soru şudur: kadının Doğadan yani dişil ögenin alanından, Kültürün yani eril ögenin alanına geçmesi veya orada var olması ne şekilde mümkündür? Kadın Kültür alanında var olmalıdır, ama ne şekilde? Kadın, eril Kültür içinde, eril kuralların hüküm sürdüğü bir yapıda dişil unsurlarını yitirmeden yer almalıdır. Dolayısıyla ekofeminist kuramcılardan Ynestra King’in, belirttiği gibi “Doğa-

²⁰ Genevieve Lloyd, age, s: 28

²¹ Semire Ruken Öztürk, age, s:99

kadın bağlantısını koparmamayı seçmemiz”²² gerekmektedir. Kadın eğer Doğa ile kurduğu bağı koparırsa, Kültürün alanına yani eril ögenin alanına geçmiş olacaktır.

Doğa ve Kültür arasındaki düalistik ilişkiyi farklı yorumlamak da olasıdır. Charles F. Urbanowicz, Doğa ve Kültürü birbirinin karşıtı değil, tamamlayıcısı olarak ele alır. Ona göre Doğa ve Kültür, birbirinden ayrılamaz, birbirine bağımlı iki alandır. Urbanowicz, “*Mother Nature, Father Culture*” adlı makalesinde, Kültür tanımının etimolojik kökenine bakıldığında, 15. yy.da Fransa’dan İngiltere’ye geçmiş ve ziraatla uğraşan köyleri tanımlayan bir kelime olduğunu belirtir. Kavram İngiltere’de o kadar yaygın bir şekilde kullanılmıştır ki kelimenin önüne *agri*-* öneki getirilmesine ihtiyaç bile duyulmadığından bahseder. Ve ekler:

“Böylece Kültür, kelimenin özgün anlamında (ve ‘anlam’ anlamın kendisiyle doludur), doğrudan toprakla, yeryüzüyle ya da karşılıklı etkileşim halinde olduğu Doğayla ilişkilidir. Doğa, en bereketli element, Kültürü tanımlamanın anahtarıdır ve Kültür ve Doğa karşılıklı etkileşim içinde bulunurlar.”²³ Urbanowicz’e göre Doğa ve Kültürü birbirinden ayırmak anlamsızdır. Kültür, Doğanın ürünüdür; Doğa, Kültür olmadan anlamsızdır. “Doğa ve Kültür, her iki kusursuz örnek, özünde, biri diğerini yaratmak için sürekli etkileşim halindedir: Doğanın hammaddeleri olmaksızın (yeryüzü, kainat, kozmos) Kültür var olamazdı; ve Kültürün sözcükleri olmasaydı Doğanın elementlerini tanımlamanın hiçbir yolu olmazdı. Doğa ve Kültür, sonuçta, madeni bir paranın iki yüzü gibidir, biri diğeri olmadan var olamaz.”²⁴ Urbanowicz’in bakış açısı bütüncü ve kapsayıcı olduğu kadar indirgemecidir de; çünkü Doğa ve Kültür arasındaki gerilim insanoğlu yaşadığı sürece, Doğaya karşı etkin olmaya çalıştığı sürece devam edecektir. Doğa ise yine kendi yasalarını (seller, depremler, yangınlar,

²² Josephine Donovan, age, s:388

* **Agriculture**, İngilizce’de tarım anlamına gelmektedir ve bugün İngilizce’de tarım denilmek istendiğinde artık ‘*culture*’ değil ‘*agriculture*’ kullanılmaktadır.

²³ Dr. Charles F. Urbanowicz, Mother Nature, Father Culture, <http://www.csuchico.edu/~curban/NatureCulture1970.html>

²⁴ Dr. Charles F. Urbanowicz, Mother Nature, Father Culture, <http://www.csuchico.edu/~curban/NatureCulture1970.html>

hastalıklar vb.), Kültürü hiç dikkate almadan gerçekleştirmeye devam edecektir. Doğa, Kültürün aksine hala tahmin edilemeyendir. Dolayısıyla, Kültür ile girdiği ilişki hala dikotomiktir.

1.2. Pagliaesk Perspektiften Doğa- Kültür Dikotomisi ve Apollon Dionysos Karşıtlığı

*İnsanlığın nihai arenası toplum
değil, Doğadır.*

Camille Paglia

Bu bölümde Camille Paglia'nın Doğa anlayışı ve Doğa- Kültür dikotomisini ele alış biçimini inceleyeceğiz. Camille Paglia'nın Doğa görüşünü, ekofeministlerden veya Fransız feministlerinden ayıran önemli yapıtaşlarının üstünde duracağız. Paglia'nın Doğa düşüncesini besleyen kavramları ve düşünürleri, Paglia'nın düşünceleriyle harmanlayarak aktarmaya çalışacağız. Paglia'nın Doğa- Kültür dikotomisini açıklamaya çalışırken atıfta bulunduğu kavramlar ve olgular üzerinde duracağız. Öncelikle Paglia'nın Doğa ve Kültür tanımlamasını netleştirmek konunun incelenmesi açısından oldukça önemlidir.

Paglia'ya göre "Başlangıçta Doğa vardı."²⁵ Doğa, her şeyden önce var olan tek şeydi. İncil her ne kadar "Başlangıçta söz vardı" dese de Paglia'nın kuramı başlangıçta Doğa olduğu düşüncesinden hareket eder. Doğa, her şeyin anası ve var edicisidir. Doğa, daha önce de söylediğimiz gibi ezel ve ebeddir. Doğa'nın kendine has bir işleyişi ve yasaları vardır. Öte yandan Kültür ya da daha genel bir tanımlama ile toplum

"Yapay bir tertip, Doğanın gücüne karşı bir savunmadır. Toplumsuz, bizler o Doğa denen barbar denizde savrulurduk. Toplum, atalarımızdan kalmış, Doğa karşısındaki küçük düşürücü edilgenliğimizi hafifleten bir biçimler sistemidir. Biz bu biçimleri –yavaş yavaş ya da ansızın- değiştirebiliriz. Ancak toplumdaki hiçbir değişim Doğayı değiştiremez. İnsanoğlu, Doğanın gözde

²⁵ Camille Paglia, Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa ve Sanat, Çev: Turgut Berkes, İyi Şeyler Yayıncılık, İstanbul, 1996, s:5

varlığı değildir. Bizler, Doğanın üstünde gücünü ayırım gözetmeden gösterdiği sayısız türlerden biriyiz yalnızca. Doğanın, bizlerin ancak belli belirsiz bileceği bir ana gündemi vardır.”²⁶

Doğa, Kültürün var olması ve gelişmesi açısından ne kadar önemliyse; Kültür, Doğanın varlığı ve gelişmesi açısından o kadar önemsizdir Paglia’ya göre çünkü Doğa var olmak için kendinden başka hiçbir şeye ihtiyaç duymazken, Kültür, öncelikli olarak Doğaya karşı rüştünü ispatlamak zorundadır. İnsanın Doğanın acımasızlığı karşısındaki en büyük korunağı Kültürdür, toplumdur. İnsan, kendini avutmak, Doğanın kötü yasalarından kurtulmak için öncelikle topluma, sonra dine, aileye, bilime, teknolojiye vb. daha bir çok şeye kendini adar. “Uygar insan, Doğa karşısındaki zayıflığını kendisinden gizler. Kültürün görkemi ve dinin avuncu onun dikkatini odaklar ve güvenini kazanır. Ama Doğa bir omuz silksin, her şey yıkılır. Yangın, sel, yıldırım, kasırga, fırtına, volkan, deprem – her zaman, her yerde. Felaket iyunin de başına gelir, kötünün de.”²⁷

Uygar toplumun/Kültürün bir ürünü olarak mimarinin harika eserleri gökdelenler, Doğanın hırçın çocuğu deprem karşısında alabildiğine acizdir. Ufak bir sallantı koskoca bir gökdeleni yerle bir edebilir. Kasırgalar ve fırtınalar, Doğanın içine yerleştirilen en korunaklı evleri paramparça edebilir. İleri teknoloji ürünü bilgisayarlar, yine en yüksek bilgi sisteminin ürünü olan virüslere karşı bile direnirken, Doğanın bir damla suyu en donanımlı bilgisayar sistemini öldürebilir. Ve işte Kültürün Doğa karşısındaki acizliğinin belgesidir ki; teknolojik ürünlerin su vb. doğal bozulmalara karşı garantisi veya tamiri söz konusu bile değildir. Çünkü Kültür, sadece ve sadece kendi ürettiklerini bozup yeniden düzeltebilir.

²⁶ Camille Paglia, age, s:5

²⁷ Camille Paglia, age, s:6

Bu nedenledir ki, Kültürün Doğa karşısındaki acizliğini bertaraf etmeye çalışan bilim, durmadan yeni bir şeyler bulmaya, yaratmaya/üretmeye çalışır. Bilim bir anlamda alt etmeye çalıştığı şeyi yeniden üretmeyi dener. “Bilim, Doğanın işleyişinin mantıki analizinin yapılmasında kullanılan bir yöntemdir. Doğanın g   lerinin maddiliğini ve kestirebilirliğini g   ler    ne sererek, insanoğlunun kainata dair korkularını azaltmıştır. Oysa bilim, Doğaya hiçbir zaman yetişemez. Doğa, istediği zaman kendi yasalarını  iğneyebilir. Bilim ise tek bir yıldırımı bile engelleyemez..”²⁸ Bilim, Doğa karşısında acizdir.       Doğa acımasızdır, anidir, beklenmeyen şeylerin sahibidir. Doğa, Kültürün yasalarına bağımlı değildir.

Paglia’nın Doğayı kavramsallaştırma biçimi, Antik Yunan’dan başlayarak de Sade, Coleridge ve Nietzsche’ye kadar uzanan bir yol izler. Apollon ve Dionysos’tan yola çıkararak tanımladığı Doğa-Kültür dikotomisi, de Sade ve Coleridge’in izinden ilerler. Dolayısıyla Paglia’nın temel aldığı, dönemlerin ve kişilerin Doğa anlayışlarının üzerinde durmak, Paglia’nın Doğa-Kültür dikotomisi tezinin anlaşılması açısından oldukça önemlidir.

Antik Yunan, halkı, yani Helenliler, daha sonra değineceğimiz gibi Apollon ve Dionysos’un karşıtlığından ve farklılığından dolayı Doğayı farklı iki şekilde algılamaktaydılar. Ama yine de g   m   insanına, yani uygar toplumun, bilimin insanına nazaran Doğayla daha i  içe ve onunla daha fazla    eşleşmiş durumdaydılar. “Antikçağın insanı Doğayı nesnel bir biçimde kişileştirir, modern insansa Doğaya    zel nitelikler y     . Birine g  re Doğa kendisinin, esrarengiz bir biçimde yoğunlaşmış i   in heyecanlarını yansıtan ebedi bir aynadır; diğerine g  reirse soğuk, suskun ve neredeyse k    niyetle kendisini s  zen bir g     r.”²⁹

²⁸ Camille Paglia, Cinsel Kimlikler,  ev: Didem Atay, Anahid Hazaryan, Epos Yayınları, Ankara, 2004, s:17

²⁹ Egon Friedell, Antik Yunan’ın Kültür Tarihi,  ev:Necati A a, 2. Baskı, Ankara, Dost Kitabevi, 2004, s:45

De Sade' ın Doğa anlayışı ise yukarıda değindiğimiz, modern insanın Doğa anlayışını yerle bir edecek cinstendir. De Sade, "(...)Doğayı yırtıcı ve öldürücü olarak görmektedir; yıkma, parçalama esprisiyle doludur de Sade'ın Doğası; *yaratma gücünün keyfinin doğrultusunda yaşamayan bütün yaratıkların yok olmasını ister.*"³⁰ Aslında de Sade'ın yok olmasını istedikleri, Doğa karşısında bilime, uygar topluma, devlete, dine vb. şeylere bel bağlayan modern insanlardır; çünkü onlar Doğanın vahşi ve acımasız yaratma gücünün doğrultusunda yaşamazlar. Onlar, Doğa karşısında Kültürü kutsayanlardır. Ancak de Sade "Doğaya kutsal bir nitelik tanımaktadır; bölünmezdir, tektir, gerçeğe bitişik olmayanın dışında mutlak bir özellik taşır Doğa."³¹ Bu özelliği yüzündendir ki Doğa karşısında insan, kendini önemli kılmaya çalışır. Halbuki Doğa Paglia'nın söylediği gibi, insanları kaale almaz, onlara göre harekete geçmez. "İnsanın Doğa karşısında, bir köpük parçacığının evrenin gözünde taşıdığı önemsizlik gibi bir önemsizliği vardır... Bir körler toplumu bizim kurduğumuz toplumun karşısında nasıl bir hiç olacaktıysa, aynı şekilde bizim toplumumuz da Doğa karşısında bir hiçtir."³² Uygar toplum, modern insan Doğa karşısında kördür. Bu körlüğü ise onu daha çok Kültürün ve toplumun kurumlarına, dine, devlete ve aileye yönlendirmektedir.

Öte yandan Nietzsche, "Tragedyanın Doğuşu" adlı eserinde, Doğayı, sanatın, üretmenin ve yaratmanın kaynağı olarak görür. Modern insanın, kör toplumun göremediği şey belki de budur. Nietzsche'ye göre, insan eğer Doğayı bilir ve tanır, kendini de bilecektir. "(...) bilmek, Doğayı anlamak, kişinin kendini kavramak, onun evrendeki sınırlarını tanımaktır... Nietzsche'nin anlayışına göre ancak yaratıcı olan, yenileşen doğurucudur, geliştiricidir. Yaratmak, doğurmak ise Doğa gücünün eyleme geçmesi, devinmesidir."³³ Doğa'nın yaratıcı gücünün fark edilmesi ve kabullenilmesi hem ruhen hem de toplumun devamı açısından oldukça önemlidir. Çünkü Doğa'nın

³⁰ Simone De Beauvoir, Sade'ı Yakmal mı?, Çev: Cemal Süreya, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s:51

³¹ Simone De Beauvoir, age, s:53

³² Simone De Beauvoir, age, s:52-53

³³ W. Friedrich Nietzsche, Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu, Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul, 2005 7.basım, s:10-11

varlığının ve hem iyi hem kötü yaratıcı gücünün inkarı, insanlığı Kültüre daha çok muhtaç hale getirecektir. Dolayısıyla, Doğadan gittikçe uzaklaşan insan, özünden de bir o kadar uzaklaşmış olacaktır.

Yukarıdaki tanımlamalardan da yola çıkarak Paglia'nın Doğa görüşünü özetlemeye çalışabiliriz. Paglia'ya göre Doğa hem vahşidir, hem sakin. Bir taraftan yıkarken, yok ederken diğer taraftan var etmeye devam eder. Doğa hırçın bir anne gibidir; ara sıra çocuklarına kızsda da bağırır da onları yaratan O'dur, onları besleyen ve büyüten yine O'dur. Öfkesi geçtiğinde sakinleşen Doğa, Kültürden veya toplumdan aldığını fazlasıyla geri verir. Yangınlar, afetler, depremler dünyanın bir yanını kavururken, diğer bir yanında bitkiler, ağaçlar büyümeye serpilmeye devam eder. En kurak arazilerin bile en ufak bir su damlasıyla canlanması Doğanın bereketinin, dişillığının ve yaratıcı gücünün vasıtasıyla gerçekleşir. Ancak Kültürün yaptığı şeylerin telafisi ve tamiri mümkün değildir. Japonya'ya atılan atom bombalarının etkisini düzeltecek, insanları yeniden sağlığına kavuşturacak hiçbir Kültürel, bilimsel araç ve aygıt yoktur. Kültür, Doğa gibi kendi kendini yenileme gücünden yoksundur. Bu nedenledir ki Paglia, Kültürü, Doğanın karşısında ayakta durmaya çalışan aciz ve yapay bir tertip olarak görür.

Paglia Doğa-Kültür dikotomisini açıklarken bazı kavramları, isimleri kullanır. Bu kavramlar da yine Doğa Kültür ikilisinde olduğu gibi dikotomik kavramlar ve isimlerdir. Bu yüzden Paglia'nın kuramını daha net bir hale büründürmek için o kavram ve isim çiftlerini açıklamamız gerekmektedir.

Her şeyden önce, Doğa-Kültür dikotomisini, Apollon-Dionysos dikotomisi üzerine oturtan Paglia, Apollo'nun Kültürü, bilimi ve biçimi, erilliği simgelediğini söylerken, Dionysos'un ise Doğayı, sınırsızlığı, taşkınlığı ve dişillliği simgelediğini belirtir.

Apollon, gök-kültü'ne ait Olimpik bir tanrıdır. Onun tanrı olarak sahip olduğu özellikler, Apollonik diye adlandıracağımız Kültür ile benzerlikler gösterir, hatta

özdeştir. “Bütün biçimlendirici (görsel) Sanatların Tanrısı olan Apollon bilgelikler öğreten bilici bir Tanrı’dır. Kökü, bütün ‘görünen olaylara’ değin inen Apollon bir Işık Tanrısı’dır, tasarımlar evreninin özünü aydınlatan güzel ışık da onun buyruğu altındadır.”³⁴ O, sadece ışığın tanrısı değildir, ışığın ve görmenin tanrısı olmanın dışında “Apollon’un bir çok niteliği vardı. Bugün hala yaşayan ve bu makineleşmiş dünyaya ışığını veren özelliği, şiir, müzik ve imgelem Tanrı’nın (Apollon) niteliğidir.”³⁵ Böylece Apollon, görmenin ve dolayısıyla, görerek bilmenin, ışığın, biçimlendirici sanatların, müziğin, uyumun, ritmin ve bütünlüğün, tekliğin tanrısıdır.

Öte yandan Dionysos, yer-kültüne ait bir tanrıydı. O toprağın, bereketin tanrısıydı. Aynı zamanda şarap tanrısı da olan Dionysos, coşku ve eğlencenin enerjinin tanrısıydı. “O, yalnız şarabın icatçısı değildi; aynı zamanda her türlü coşkunluğu ve sarhoşluğu ilham eden de oydu. Atina’ da, sonbaharda şerefine yapılan şenliklerde, koro halinde türküler çağrılır, danslar edilir, diyaloglar söylenir ve maskeler takılırdı.”³⁶ Apollon’un aksine, Dionysos, biçim ve ritimden uzak dans salgınlarının, heyecanın en tepede olduğu orgiaların tanrısıydı. O, formdan ve şekilden uzak bir hayatın simgesiydi. Böylece diğer tanrılardan farklı olarak “Tanrılar içinde, Dionysos öz olarak şenliğe bağlıdır. Dionysos şenliğin, dinsel karşı gelmenin tanrısıdır. Dionysos çoğu zaman şarap ve sarhoşluğun tanrısı olarak görülür. Dionysos sarhoş bir tanrıdır, tanrısal özü çılgınlık olan bir tanrıdır. Ama, çılgınlığın kendisi de tanrısal öze sahiptir. Burada tanrısal, aklın kuralını reddetme anlamına gelmektedir.”³⁷ Dionysos, Doğa gibi, çılgın ve yıkıcıdır. Sarhoştur, aklına esen her şeyi yapabilir, Doğa gibidir, yasa kendisidir, dinsel karşı gelmenin tanrısı olması çok Doğaldır. Aklın kuralını reddetmesi, yine onun Doğaya ne kadar yakın olduğunu , Doğayla özdeş olduğunu kanıtlar. Akıl -yani eril olan- yapay bir tertip, Kültürün, toplumun ürünüdür. Dolayısıyla, Dionysos’un bilmenin görmenin

³⁴ Friedrich Wilhelm Nietzsche, age, s:19

³⁵ Nüzhet Haşim Sinanoğlu, Grek ve Romen Mitolojisi, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1999, s:41

³⁶ Nüzhet Haşim Sinanoğlu ,age, s:75

³⁷ Georges Bataille, Eros’un Gözyaşları, Çev: M. Mukadder Yakupoğlu, Göçebe Yayınları, İstanbul, 1997, s:44

tanrısı olan, eril form ve aklın tanrısı olan Apollon'a karşı durması, Doğanın Kültürü her istediğinde derinden sarsmasıyla birdir.

Paglia'ya göre "...Dionysos özdeşleşme, Apollonsa nesneleştirir. Dionysos bizi öteki insanlara, diğer mekan ve zamanlara taşıyan empatik ve sempatik bir duygudur. Apollon kategorik düşüncenin ve batılı kişiliğin keskin ve soğuk ayrımcılığıdır. Dionysos enerji, esrime, histeri, hafif meşreplik ve duygusallıktır—düşünce ya da pratiğin rastlantısallığıdır.”³⁸

Apollon günümüzün uygar toplumu ve onun Kültür anlayışının öncüsü hatta belki de kurucusudur. Apollon, sınırlarla, formlarla, kurallarla ve saplantı haline dönüşmüş görme ve bilme duygusunun bir karışımıdır. Apollon'un aksine Dionysos, sınırsızlığın, biçimsizliğin, tüketme ve yaratmanın tanrısıdır, çoğuldur:

“Batıda Apollon ve Dionysos zafer için mücadele eder. Apollon, sonuçları fikir birliği, kısıtlama ve baskı olan uygarlığın sınır çizgilerini çeker. Dionysos ise sınırsız, taşkın, katı, yıkıcı ve savurgan enerjidir. Apollon yasallık, tarih, gelenek, alışkanlıkların vakarı ve sağladığı güvenlik duygusuyla birliğin biçimidir. Dionysos *yeni* olandır; tüketen, ama aynı zamanda kaba ve yeniden başlatmak üzere her şeyi süpüren güçtür. Apollon bir tiranken, Dionysos bir vandaldır.”³⁹

Ancak yinede içinde bulunduğumuz durumda olduğu gibi antik Yunan'da da Apollon ve Dionysos birlikte yaşamayı öğrenmişlerdir. Nasıl ki şu an Doğa ve Kültür, birbirlerine karşıt olsalar da varlıklarını sürdürmeye devam ediyorlarsa, Apollon ve Dionysos da beraber var olmuşlardır. Bu yaşamın dikotomik özünden beslenen kaçınılmaz bir durumdur:

³⁸ Camille Paglia, Cinsel Kimlikler, s:104-105

³⁹ Camille Paglia, Cinsel Kimlikler, s:105

“Her Hellen’in “Dionysos şenlikleri” diye bildiği, fakat bizler için kocaman birer muamma olan dans salgınları, kitlesel sanrılar, orji ve orgazmlardı. Bu çılgınlık halleri Yunanlıların ruhsal yaşamında öylesine Doğaldı ki, Delphoi’deki Apollon tapınağının önünde Apollon kültü, tapınağın arkasında ise Dionysos ululanırdı.”⁴⁰

Apollon ve Dionysos’un dikotomik ilişkisi bir anlamda kadın ve erkeğin, yerin ve göğün, gündüz ve gecenin, Doğa ve Kültürün dikotomik ilişkisidir. Hatta Apollonik düzenin kurulmasının en önemli aracı diyebileceğimiz Orestes ve anaerkilliğin, Kitonyen düzenin varlığını hatırlatan Bakkhalar bile dikotomik bir ilişkinin ürünüdür.

Apollon’un tüm özelliklerinin savunulduğu ve meşrulaştırıldığı, baba kanının kutsandığı ve anneliğin değersizleştirildiği, Elektra’nın kardeşiyle beraber annesini öldürdüğü eser olan “*Orestes*, tarihin Doğadan topluma, kaostan düzene, duygudan akla, intikamdan adalete ve kadından erkeğe doğru aldığı yolu özetler.”⁴¹ Orestes, Apollonik düzenin inşasıdır. Düzensizlikten düzene, dişilden erile geçişin sembolüdür. O Kültürün varlığının hatırlatılması, Doğanın yadsınmasıdır. Bakkhalar’daki dişil ögenin ve kitonyenin inkarıdır. “*Orestes*, toplumun Doğa karşısındaki savunmasıdır. Kurumları, bireyleri, nesneleri ve fikirleriyle kavranabilir olan her şey Apollonik tanımlamanın, yargının ve eylemin sonuçlarıdır. Batı’nın siyaset bilimi, psikolojisi, bilim ve sanatı kendini beğenmiş Apollon eseridir. Yüzyıllardır ister kazansın, ister kaybetsin Doğayı sıkıştığı köşede tutmak için mücadele etmiştir. *Orestes’* de işlenen, matriyarkiden patriyarkie, cinsiyet belirlenimli geçiş süreci, hayal gücünün her zaman Doğaya karşı sürdürmek zorunda olduğu başkaldırının kanıtıdır.”⁴²

Öte yandan Dionysos’un varlığı Apollon ve Orestes’in savunucusu olduğu şeylerin tehdidi anlamına gelmektedir. Dionysos, dişil ögeyi hiçbir zaman yok

⁴⁰ Egon Friedell, age, s:49

⁴¹ Camille Paglia, Cinsel Kimlikler, s:108

⁴² Camille Paglia, Cinsel Kimlikler, s:109

saymamıştır; sayamaz. Dionysos'un Thebai kentinin halkından ve kralından öcünü alışını anlatan ve onun tanrılığını kutsayan, dişil öğenin simgesel taşıyıcısı olan "*Bakkha*"lar toplumun Apollonik yapılarını bozar. Dionysos Doğanın katıksız cinselliği ve şiddetidir... *Bakkha*'larda Apollonik gökyüzü kültü ve politik otorite iflas etmiştir. Toplum geç ya da çöküş dönemini yaşamaktadır. ...*Bakkha*'lar batı tarzı kişiliği yapı çözüme uğrattır."⁴³ Bakkhalar'da kendini şaraba ve Dionysos'un gizemli ilkelerine kaptıran insanlar özellikle kadınlar, esrikliğin, özgürlüğün ve orgia'nın tadına varırlar. Ve o saatten sonradır ki harekete geçen dişil öge tüm Thebai'yi sarar. Dionysos ululanır; anaerki ve toprağa ait olan dişil güçler takdis edilir.

Buraya kadar yapılan tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere Paglia, dişil ögeyi Doğayla ve Dionysos'la, eril ögeyi Kültürle ve Apollon ile özdeşleştirmiştir. Çünkü kadın da Doğa gibi, Dionysos gibi, bereketli yaratıcı, formsuz, çoğul ve taşkındır. Kadın toprağa Kültürden ve eril Apollon'dan daha yakındır. "Kadının Doğasında, tükenmiş olanın yerini dolduran şifa verici güç, aşırı olan her şeyin içinde kendi kendini sınırladığı güzel dinginlik sayesinde aşırının ve fazlanın kendi kendine çeki düzen verdiği ezeli ve ebedi aynılık yatar. Ondadır, gelecek neslin hayali. Kadın, Doğa'ya erkekten daha yakındır; bütün öz niteliklerinde hep kendi olarak kalır. Kültür, kadının yanında her zaman dışsal bir şey, Doğa'ya ebediyen sadık çekirdeğine dokunmayan bir şeydir."⁴⁴ Ancak kadının, doğayla özdeş tutulması- kültürün doğayı önemsiz görmesi ve kendi oluşturduğu araçlarla maddi unsurları var ettikten sonra- kültür nezdinde anlamını yitirdi. "Kadının Doğayla özdeşleşmesi tarih öncesi dönemde evrensel bir özellik taşırdı. Doğaya bağımlı olunan avcı ya da tarım toplumlarında kadınlık bereketin içkin ilkesi olarak onurlandırılırdı. Kültür geliştikçe, zanaat ve ticaret erkekleri iklim ya da coğrafyaya bağlı kısıtlar karşısında özgürleştiren bir kaynak birikimi yarattı. Doğa bir

⁴³ Camille Paglia, Cinsel Kimlikler, s:110-111

⁴⁴ Genevieve Lloyd, age, s: 22

kenara itilince, kadınlık da önemini kaybetti.”⁴⁵ Kadın da doğa gibi, kültür tarafından gereksiz ve yetersiz olarak görülmeye başladı.

Böylece Paglia, göğse ait olan şeylerden, Kültürden, ve onun eril yapısından bahsederken Apollonik tanımını kullanır; Doğadan, yer kültüründen ve onun dişil yanlarından bahsederken Diyonizyak yerine Kitonyen kavramını kullanır. Toprak, yeryüzü tamamıyla dişil bir ögedir. “Toprak, insanların ihtiyacı olan her şeyi sunan dişil maddedir; dolayısıyla toprak kadın bedeni için, kadın bedeni de toprak için bir metafordur.”⁴⁶ Tohumları ekerseniz yeryüzüne, kadınlar gibi bitkilere ağaçlara gebe kalır. “Eski Yunanlılar, kadınların çocuk doğurma yetilerinin onlar ile Doğa’nın bereketi arasında bir bağlantı kurduğunu düşünmüşlerdir.”⁴⁷ Doğanın da kendi içinde sıvısal bir döngüsü vardır tıpkı kadınlarınkı gibi. Kaçınılmaz olan adet döngüsü, gebelikle ilgili sıvılar ve diğer sıvılarıyla, dağların içinde kaynayan toprağı delip dışarı fışkıran su arasındaki benzerlik şaşırtıcı ve bir o kadar da olağanüstüdür.

Bu bağlamda Paglia Diyonizyak kavramı yerine kitonyen kavramını kullanır; çünkü Dionysos tek başına yer kültürünün tanrısı değildir. Kibele ve Demeterden ayrı olan bir yer kültüründen bahsetmek imkansızdır. Ayrıca bu üç isimde yer kültürünün, bereketin ve doğurgan dişiliğin sembolüdürler, yere aittirler. Paglia, kitonyeni yere, toprağı a ait olan olarak açıklar. Doğanın, Dionysos’un ve kadının kitonyen olması veya kitonyeni temsil etmesi çok anlamlıdır. Çünkü Paglia batının Kültüre bu kadar sarılmasının nedeni olarak kitonyen güçleri gösterir. “Batı’nın Doğaya bakışında baskı altında tuttuğı ise kitonyen (chthonian)olandır; bu ‘yere ait’ anlamına gelir, ama yerin yüzeyine değil de derinliklerine.”⁴⁸

Kitonyen olan yerin dibine bir yerlere aittir. Ama fosillerin, çürümüş bedenlerin, kemiklerin, sürüngenlerin diyarına aittir. Kitonyen olarak tanımladığımız tüm şeylerin

⁴⁵ Camille Paglia, Cinsel Kimlikler, s:20

⁴⁶ Fatmagül Berktaş, Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın, Metis Yayınları, İstanbul, 2. basım 2000, s:58

⁴⁷ Genevieve Lloyd, age, s: 22

⁴⁸ Camille Paglia, Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa ve Sanat, s:16

derisinin altında bu türden kokuşmuş ve çürümüş kan, et ve sıvılara rastlarız. En güzel çiçeklerle bezeli çim bahçelerin beş ya da on santim derinlerine inildiğinde karşımıza çıkan şeyler çiçeklerden öte solucanlar ve böcekler olacaktır. Adet gören veya hamile bir kadının, hatta normal durumdaki bir kadının derisinin altını kaldırdığımızda karşımıza çıkacak olan şey pıhtılaşmış ve vücudun tüm atığını taşıyan kan, rahmin içinde dolaşan farklı renkteki sıvılar, ceninin içinde yaşadığı bulanık sular ve tüm korkunçluğuyla yutacak bir şeyler arayan döl yatağı bizi hiç de hoş olmayan bir şekilde karşılar.

Aynı durum Dionysos için de geçerlidir. Şarabın ve dansın neden olduğu orgia sonrası, toplumun derisini sıyırsak eğer esrik kendinden geçmiş, taşkınlaşmış saldırgan Bakkhaları buluruz. Kitonyen tüm dehşeti ve biçimsizliği ile hemen derinin altında bizi beklemektedir. “Diyonizyen o kadar şirin değildir. O, Apollon’un kaçındığı kitonyen gerçeklerdir; yer altı gücünün kör öğütüşü, o uzun ve yavaş emiş, o karanlık ve balçık.”⁴⁹ Kitonyen olan, Apollon estetik duygusunun karşısında iğrenme tiksinti duyguları yaratacak kadar etkilidir.

Kitonyen olan, aynı zamanda demoniktir de. Çünkü yerin altı, kültür ile örülmüş ve bertaraf edilmiş üstüne göre daha vahşi ve saldırgandır. Paglia’nın kullandığı anlamıyla demonik kelimesi “(...) Yunanca’da Olimpos tanrılarında daha az tanrısallık atfedilmiş olanlar için kullanılan *daimon* kelimesinden türemiştir. Yurdundan sürgün olan Oedipus, Colonus’ta bir daemona dönüşür ve kelime ‘insanın koruyucu gölgesi’ anlamını edinir. Hristiyanlık “daemonic” olanı “demonic”, yani “şeytani” olana dönüştürmüştür. Büyük daemonlar kötü değillerdi – daha doğrusu, içinde yaşadıkları Doğa gibi, hem iyi hem de kötülerdi.”⁵⁰ Böylece demonik kavramı, Paglia’nın doğa-kültür dikotomisi tezinde kitonyen olan yer altı, dışıl unsurlar ve onların karanlık güçleri ile ilgili olarak kullanılmaktadır.

⁴⁹ Camille Paglia, Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa ve Sanat, s:16-17

⁵⁰ Camille Paglia, Cinsel Kimlikler, s:16

Yerin altı yani kitonyen olan demonik güçlerin etkisi altında olan alan Freud'un bilinçaltı kavramıyla benzerlik göstermektedir. Nasıl ki geceleri uykuya daldığımızda bilinçaltımızda yer alan bastırdığımız ve görmek istemediğimiz şeyler, vahşice ve arsızca rüyalarımıza giriyorsa, yeryüzü ve onun derinlikleri de kültür açısından öyledir. Yeryüzü, kitonyen alan kültürün görmek istemediği, bastırdığı ve kaçmaya çalıştığı demonik güçlerin yuvasıdır. Ama kültür, bir parça toprağı, doğayı eşelediğinde bütün bastırılmış demonik güçler açığa çıkacaktır.

Doğa, kitonyen olan ve Dionysos etkisi altında olan doğa, yalnızca vahşi ve saldırgan değildir. Doğa, kültürün veremediği rahatlık ve özdeşleşme hissini insanlara verendir. Doğanın kendisi dikotomiktir. Hem alan hem verendir, hem yapan hem yıkandır. Dolayısıyla doğa, onunla, Dionysos'la bütünleştiğinde hazların ve coşkunun en büyüğünü sunandır. "*Dionysos*'ca olmanın büyüü altında, yalnızca kişi, kişiyle yeniden bağlantı kurmaz, Doğanın coşkunluğu içinde sevince kapılarak, birbirine diş bileyenler, yabancılaşanlar, yitirdiği oğlu ile buluşunca sarmaş dolaş olan bir insan gibi birbiriyle kaynaşır."⁵¹ Doğa tüm insanlığın ana kucağıdır. Hoşgörölü, cömert ve anlayışlıdır. Doğa ilksel sevginin ve arkaik cinselliğın beşiğidir. O yüzdendir ki minicik bir yeşil alan veya doğa manzarası bile bizi arketipsel olarak Dionysos şenliklerine götürür, coşturur, dinlendirir, kendimizi buldurur.

Camille Paglia'nın üzerinde durduğu bir diğer nokta ise kültürün, önü alınamaz bir biçimde kendini rasyonel bilgiye ve toplum gelişmesine, medeniyete adanmış olmasıdır. O'na göre "İnsanlığın nihai arenası toplum değil, Doğadır." Bu yüzden, kültürel anlamda ilerlemeye çalışmak veya en parlak buluşları yapmak kısır döngünün içinde kaybolmaktan başka bir şey değildir. Çünkü doğanın, akıl almaz vahşeti ve saldırganlığı, bir tek depremle koskoca gökdelenleri yıkarken, bir kaç yıldırımla yılların teknolojik ürünü olan elektrik santrallerini veya teknolojik alt yapılarını paramparça edebilir. Bu bağlamda, Paglia, batı biliminin geldiği noktayı, doğayla rekabete girişme

⁵¹ W. Friedrich Nietzsche, age, s:21

çabasını da uygun bulmaz. Çünkü batı bilimi daha öncede bahsettiğimiz gibi Apolloniktir. Sınıflandırmacı, nesnel ve görerek bilerek tanıyandır.

Aksine Dionysos, doğuyu ve onların manevi ilerleyişlerini doğayla temaslarını temsil eder. “Batı, nesnelerin ayrı kimlikleri olmasında ısrarlıdır. Adlandırmak bilmektir; bilmek denetlemektir... Batılı görerek bilir.”⁵² Batılı, görerek ve deneyimleyerek, hem arkaik güçleri defedebileceğini hem de doğayı alt edebileceğini sanır. Batının bitmek tükenmek bilmeyen bilgi arayışı onun aslında doğa yasaları karşısında zayıflığını kendi kendine telkin çabasından başka bir şey değildir. Doğayı yendiğini sana kültür, sadece kendi kendini tatmin etmektedir. “Rasyonel Bilgi arayışı, kendini Doğa’ya karşı tanımlayan Batı Kültürünün önemli bileşenlerinden biri olmuştur. Bu arayışı, birçok bakımdan Kültür’ün Doğa’yı dönüştürmesi veya aşmasıyla bir tutabiliriz. Rasyonel bilgi, Doğa güçlerinin bir tür aşılması, dönüştürülmesi veya kontrol altına alınması olarak anlaşılmıştır..”⁵³

İnsanların icatlar yapması veya makineler üretmesi biraz önce bahsettiğimiz bu basit ihtiyaç yüzündendir: doğayı aşmak! İnsanlığın her yeni teknolojik adımı ve buluşu doğayı yenmek içindir. “İnsanın Doğadan öğrenmek istediği şey, Doğayı ve insanları tamamen egemenliği altına almak için, bu araçları kullanmak, uygulamaktır.”⁵⁴ Tam tersine doğa’nın yasasında, herkes doğaya tabiidir. İnsanlığın çabası boşuna ve yersizdir. Hepimiz doğanın, Gaia kuyusunda boşuna debelenen debelendikçe daha fazla balçığa bulanana, zayıf varlıklarızdır. Doğayı, aşmak sadece, aydınlanmacı aklın ürünü, olan rasyonel bilgi, Apollonik nesneleştirme ürünüdür.

Aydınlanma, her şeyi ve herkesi, aklın süzgecinden geçirme iddiası ile yola çıkmıştır. Süzgeçten geçirilecek şeylerin başında doğa görüşü vardır. Aydınlanma, aklımızı doğru ve yararlı bir şekilde kullanmayı salık verirken, doğa’nın denetlenmesi,

⁵² Camille Paglia, Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa ve Sanat, s:15

⁵³ Genevieve Lloyd, age, s: 22

⁵⁴ Max Horkheimer, Theodor Adorno, Aydınlanmanın Diyalektiği 1, Çev: Oğuz Özügöl, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995, s:20

aklın her şeyden üstün olması gerektiğini savunmuştur. “Kant’a göre Aydınlanmacı olmak, insanın kendi aklını bir başkasının yönlendirmesi ve kılavuzluğuna yer vermeden kullanabilmesi demektir.”⁵⁵ Burada bahsedilen akıl Apollonik yani erkek akıldır. Apollonik aklın en büyük isteği, Dionizyak korkularının ve demonik güçlerin kaynağı olan doğayı alt etmektir, yenmektir. “Aydınlanma, gelişen düşünme’nin en geniş anlamında, başlangıçtan bu yana insanlardan korkuyu kaldırmak ve onların kendilerinin efendisi durumuna getirmek amacını gütmüştür.”⁵⁶ İnsanları kendi efendileri konumuna getirecek tek şey Aydınlanmaya göre rasyonel akıldır. Ancak Paglia’nında belirttiği gibi, insanların tek sahibi ve efendisi vardır: doğa! Doğayı yenebilecek hiçbir şey yoktur.

Sonuç olarak Paglia’nın doğa-kültür dikotomisi anlayışını şu şekilde özetleyebiliriz:

Doğa

- Dionizyak/ Kitonyen / Demonik
- Dişil
- Yer Kültüne Ait Olan
- Sınırsız / Taşkın/ Yıkıcı Enerji
- Vandal
- Çoğul
- Özdeşleşmeci
- Zamana/ Mekana Yayılan
- Sıvılarla Ve Akışkanlıkla İlgili
- Yatay İlerleyen
- Doğu’yu Temsil Eden

⁵⁵ Der: Veysel Atayman, Aydınlanma, İstanbul, Donkişot Yayınları, 2005, s:15

⁵⁶ Mak Horkheimer, Theodor Adorno, age ,s:19

Doğa, Paglia'ya göre her şeyin yaratıcısı ve yok edicisidir. Doğa hem alan hem verendir. Ve doğa kültürü, kendi yasalarıyla ve demonik güçleri ile yok edebilecek kudrettedir.

Kültür

- Apollonik
- Eril
- Gök Kültüne Ait Olan
- Tiran
- Tekil
- Nesneleştirme
- Kategorik/Sınıflandırmacı/ Tanımlamacı
- Biçim Ve Estetik Duygusuyla İlgili
- Dikine Göge Doğru İlerleyen
- Batıyı Temsil Eden

Kültür ise her zaman doğayla rekabet halinde olandır. Aslında doğa, kültür'ün varlık sebebidir. Ancak Kültür, Paglia'ya göre doğayı yenmeye çalışarak hata yapmaktadır. Kültür, gereksiz değildir, doğa içindeki hayatımızı kolaylaştırmak için gereklidir. Ancak savaşa girdiği doğa, kültürün dışına göre bir rakip değildir. Kültür, hiç şüphesiz, şu an geldiğimiz teknolojik ve sosyal noktanın en büyük mimarıdır. Ve Paglia'ya göre bununla yetinmeyi bilmeli, doğayı yenmeyi aklımızdan çıkarmalıyız.

Paglia'nın doğa kültür dikotomisi genel olarak baktığımızda bir uzlaşmadan ya da bir araya gelmeden uzak bir bağlam içinde kavramsallaşır. Apollon ve Dionysos ya da kültür ve doğa steril bir şekilde ayrıştırılmış ve dikotomi hiçbir zaman kırılmaya uğramayacakmış gibi durur. Ama Paglia, özellikle Cinsel Kimlikler adlı kitabının bazı bölümlerinde, Apollon ve Dionysos'un bir araya gelmesinin yaratıcı olabileceği yönünde bazı tespitlerde bulunur. Özellikle Kültürel Ekoloji Olarak Sinema derken kastettiğimiz şey aslında, bir bakıma Dionysos ve Apollon dikotomisinin, karşılaşma ve

bir araya gelme şekline dönüşmesidir. Dolayısıyla bir sonraki bölümde Apollon-Dionysos ve doğa-kültür karşıtlığının yeniden entegrasyonu üzerinde duracağız.

1.3. Kültürel Ekoloji Bağlamında Doğa Ve Kültür'ün Yeniden Entegrasyonu

Bu bölümde tezin ana sorunsalını oluşturan Kültürel Ekoloji kavramını ve kavramın atıfta bulunduğu doğa ve kültür anlayışını incelemeye çalışacağız. Kültürel Ekoloji kavramının, diğer doğa ve kültür karşıtlıklarından neden farklı olduğunu ve doğa ve kültür karşıtlığını ne şekilde entegre etmeye çalıştığını açıklayacağız. Bunu yaparken Camille Paglia'nın doğa- kültür dikotomisini kendi perspektifinden açıklarken kullandığı Apollon ve Dionysos karşıtlığının nasıl yeniden şekillendiğini ve karşılıklı etkileşimin oluşmasının kültür açısından ne kadar yararlı ve yenileyici, dengeleyici olduğunu tartışacağız.

Tez içerisinde atıfta bulunduğumuz “Kültürel Ekoloji” kavramı, **Hubert Zapf**'ın **Literatur Als Kulturelle Ökologie (Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat)** adlı kitabında tanımladığı kültür ve edebiyat arasındaki analojik ilişkiyi temel alan ve bunu yaparken de edebiyatın önemli bir güç olarak bu analogi içerisinde simgesel bir değer taşıdığını vurgulayan çalışmasındaki kavramsallaştırmadan beslenmektedir.

Doğa nasıl kendi içinde ekolojik bazı ilişkilere, alt gruplara ve türlere sahip ise, Zapf'a göre, kültür de bu anlamda kendi içinde **ekolojik** bazı ilişkilere, ekolojik bir sisteme sahiptir. Böylece doğa ve kültür arasında bir analogi kurulmuş olur.

Burada söz edilen ekoloji tanımı Fen Bilimlerinde kullanılan anlamından farklıdır. Burada kast edilen kültürel anlamda bir ekolojinin varlığıdır. Sadece organizmalar ya da bazı bitki türlerinin temel alındığı salt Fen Bilimler merkezli bir ekoloji değil aksine insanın insanla, insanın doğa ile ilişkisinin temel alındığı bir ekoloji tanımı yapılmaktadır.

“Ekoloji gitgide disiplinlerarası bir bilim haline gelmiştir, ancak çeşitli disiplinlerde farklı açılımlar ve bilgi perspektiflerinin geliştirilmesine yol açmıştır. Fen bilimsel ekoloji ampirik veriler ve bunlardan çıkarsanan kanunlarla ilgiliyken ekolojik düşünme

yaklaşımı beşeri ve kültür bilimlerine aktarılırken ele aldığı konusu açısından da içerik ve bilgi yönelimleri açısından da çok büyük özgün dinamikler içeren ve önemle aktarılan yorum bağlamlarına dahil edilmektedir. Manevi Bilimlerin insanın kendi doğal çevresiyle ilişkisi konusunda tasarladığı imge, insanın benlik imgesi ile ayrılmaz bir biçimde ilgilidir ve insan bu benlik imgesini devamlı olarak doğanın 'ötekisi'ne olan ilişkisini göz önünde bulundurarak yeniden belirlemek zorundadır.”⁵⁷

“Ekoloji” tanımı ile, bir hiyerarşinin var olup olmadığı, insanın kendisi ya da doğa ile girdiği ilişkide nasıl bir tavır sergilediği kastedilmektedir. Dolayısıyla “ekoloji bir anlamda biyolojik organizmaların çevreleriyle karşılıklı etkileşimlerinin ampirik tasviri iken, diğer anlamda insanın insan dışı doğaya olan yabancılaşmış ve yeniden sağlanması gereken ilişkisinin bir envanterini çıkarma anlamındadır.”⁵⁸ Diğer bir deyişle, ekoloji kavramı, kültürün içindeki çarpıtılmış, bastırılmış yanlı sunulmuş ya da bertaraf edilmiş ilişkilerin ya da temsillerin varlığını işaret eder.

Ayrıca Kültürel Ekoloji kavramı insan ve doğa arasındaki çatışmanın yeniden adlandırılması ya da entegre olmasını ifade eden bir kavramdır. Bu yüzden doğa ile kast edilen düz anlamda bir çevrecilik mantığını kapsamaz. Çevre kirliliği, su sorunu, benzin problemleri ve doğanın kirletilmesi gibi unsurlar düz anlamları ile değil simgesel olarak temsil edilerek hayat bulurlar Kültürel Ekoloji kavramı içerisinde.

Doğa ve Kültür arasındaki bu analogi, yukarıda değindiğimiz Apollon-Dionysos karşıtlığını temel alır ancak bu karşıt unsurların uzlaşımçı bir şekilde birbirleri ile ilişkiye girmelerinin önemini vurgular. Bu yüzden özellikle **analogi** kelimesi kullanılır. Zapf, Paglia'nın altını çizdiği doğa ve kültür karşıtlığını daha geniş ve ekolojik bir ilişki dahilinde ele almış ve entegrasyonun mümkün olduğunu belirtmiştir. Ancak bu uzlaşım

⁵⁷ Hubert Zapf, Literatur als kulturelle Ökologie, (Almancadan Çeviri: Hülya Kaya) Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen, 2002, s:25

⁵⁸ Hubert Zapf, age, s:22

ve entegrasyon tam anlamıyla bir bütünleşmenin ve harmonik anlamda birleşmenin, iç içe geçişin uzantısı değildir. Aksine bu anlamdaki bir karşılaşma, entegrasyon; krizlere, gelgitlere ve yeniden doğuşlara neden olabilir. Kelimenin tam anlamıyla iki karşıt güç yan yana gelir, ilişkiye girer; ancak bir harmoni ve bütünleşme ya da dikotominin ortadan kalkması söz konusu olmaz; ancak bir “dengelenme” söz konusudur.

Bu bağlamda edebiyatın, bu analojik ilişki düşünüldüğünde kültür içinde oldukça önemli bir yere sahip olduğunu belirten Zapf, edebiyatın tez bağlamında ise sinemanın, ekolojik olarak içinde bulunduğu ve oradan beslendiği toplumla bir ilişki içinde olduğunu ve gösterdiği bu reaksiyonun sembolik bir değer taşıdığını belirtir.

“Edebiyatın Kültürel Ekoloji olarak işlevi, hem bir idrak etme işlevi, hem de bir deneyim işlevidir. Bu hegemonya güçleri ve söylem sistemlerinin kör noktalarının ve biçim bozucu tek yanlılıklarının idrakı; ve kültürel olarak bastırılanın dil aracıyla etkinleştirilmesi, karmaşıklığın yeniden sağlanması ve okuma eyleminde kurmaca düzlemde deneyimlenmesi sayesinde edebiyatın sürdürdüğü kültürel yaratıcılığını yenileme sürecine bizzat katılan okurları için keşfedici ve yeniden yapılandırıcı bir deneyimdir.”⁵⁹

Dolayısı ile **Kültürel Ekoloji olarak Sinema**, kültürün bastırdığı, eksik ve yanlı sunduğu, görmezden geldiği şeylerin eleştirel bir söylemle hayat bulduğu karşıt bir alandır. Bu anlamda Kültürel Ekoloji olarak Sinema, hem eksik ve yanlı olanı temsil eder hem de karşıt söylemi içinde barındırır.

Bu noktada Zapf, kültüre karşı sembolik reaksiyon gösterdiğini özellikle vurguladığı edebiyatın ve tez bağlamında sinemanın, aksayan yönleri belleğinde tuttuğuna ve daha sonra bunları egemen kültüre karşıt bir şekilde sahneleyerek, kültür

⁵⁹ Hubert Zapf, age, s:7

eleştirisi yaptığına değinmiştir. Burada özellikle başka bir kavramdan, **Bakhtin'in "Rabelais ve Dünyası"** adlı eserinde kullandığı **karnaval** kavramından bahsetmekte yarar vardır. Çünkü özellikle Kültürel Ekoloji bağlamında düşündüğümüzde "karnaval toplumsal düzenin tahlili için eşsiz bir analitik bakış açısı sunar."⁶⁰ Karnaval, Bakhtin'in de vurguladığı şekliyle, resmi bayramlardan farklı olarak, bastırılan, susturulan halkın, nefes aldığı ve gülerken sistemi eleştirdiği alandır. Böylece karnaval da tıpkı edebiyat gibi kültür ile reaktif bir ilişkiye girer. Hatta karnaval, edebiyat ile edebiyat dışının temasa geçtiği alandır. Karnavalın en önemli özelliği "ritüel alanın dışında sesi boğulan ya da bastırılan bazı şeylerin söylenmesine, bazı toplumsal iktidar biçimlerinin uygulanmasına olanak sağlamasıdır."⁶¹ Karnaval, böylece, Kültürel Ekolojik bir şekilde, Zapf'ın tanımladığı hali ile var olan sistemin yani Kültür Eleştirel Üstsöylemin karşısında yer alır. Karnaval, resmi söylemin alaşağı edilmesi ve tüm bunlara gülmenin, parodinin ve grotesk bedenlerin eşlik etmesi ile gerçekleşen bir kendinden geçiş, bir şenliktir. "Öyleyse karnaval, halkın gülmeye dayanarak örgütlenen ikinci hayatıdır. Şenlikli bir hayattır."⁶²

Karnaval kavramını edebiyat alanında kullanırken Bahtin'in en çok üzerinde durduğu şey, başkaldırı, direnç ve tezat olma durumudur. Karnavalın kendisi ve karnavalı var eden insanlar ve onların ruh halinde, sistemin genel yapısına uymayan şeyler olduğudur. "Karnavalda, resmi kültüre karşıt olarak, konumlanan bir halk kültürünün, kahkahayı, doğanın ve kolektif yaşamın ritimlerini, bedenini direncini ve işlevlerini, dile ve edebiyata taşıması söz konusudur."⁶³ Karnaval, var olan sistemin, resmi söylemin aksine, halkın, ezilenlerin ya da susturulanların sisteme karşı direnç gösterdiği ve bunu yaparken de Diyonizyak bir biçimde gülmekten kendini alamadığı bir alanı kavramsallaştırdığı için oldukça evrensel bir tanımdır. "Karnavalın evrensel bir

⁶⁰ James C. Scott, Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar, Çev: Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, s:236

⁶¹ James C. Scott, age, s:237

⁶² Mihail Bahtin, Rabelais ve Dünyası, Çev: Çiçek Öztekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, s:34

⁶³ Mikhail Bakhtin, Karnavalın Romana:Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s:23

ruhu vardır; o, tüm dünyanın, dünyanın yeniden hayat buluşunun, yenilenişinin, herkesin katıldığı özel bir durumdur.”⁶⁴ Böylece, karnaval, sistemi eleştirirken aynı zamanda, karnaval içerisinde coşan kendinden geçen, gülen insanların sayesinde tüm hayatın yenilendiğinin ve bu yenilenmenin sistem tarafından kabul görmekte zorluk çekse de bir enerji olarak sistemi zorladığını söyleyebiliriz.

Böylece karşıtlıkların bir araya gelmesi ve hayatın bu enerjilerin varlığı ile yenilenmesi, değişmesi ya da krizlerle altüst olmasını temel aldığını belirttiğimiz Kültürel Ekoloji, Apollonik biçimciliğin, Diyonizyak enerji ile karşılaşması ve birbiri ile ilişki içine girmesini simgeler.

*“Dionysos maddeyi hareket ve enerji ile doldurur: Nesneler canlı, insanlar hayvanidir. Apollon canlıları, sanatın ya da derin düşünsel faaliyetlerin nesneleri olarak dondurur.”*⁶⁵ Kültürel Ekoloji bu iki karşıt gücü, üçlü bir işlev modeli dahilinde bir araya getirir, onları dikotomik olma durumundan çıkarmaz.

Ancak buradaki karşılaşma ve ilişki içine girme, bütünleşme ya da harmonik olarak iç içe girme değildir. Zapf, edebiyatın bu anlamda ekolojik bir fonksiyon olarak yukarıda da bahsettiğimiz Apollonik unsurları nasıl değiştirmeye çalıştığını açıklamaya çalışır. “Edebiyat, yeni çağın tarih anlayışının doğrusal gelişme modelini sorgulamış ve doğrusal olmayan, dairesel döngü ve eşzamanlı olmayanın eşzamanlılığı gibi unsurlarla çürütmüştür. Edebiyat, batı medeniyetlerinin kültür ve ahlak açısından başka kültürlerle – ki bunların ideolojisinden kaçınılmaz biçimde etkilenmiş olmasına rağmen – üstün olma iddiasını da devamlı sarsmıştır. Bunun için yabancı kültürlerin farklılığını bir zenginlik, doğaya karşı daha bilinçli yaşam ve ifade biçimlerini de kendi sanatsal yenilenmesi için bir kaynak olarak etkinleştirmeye çalışmıştır.”⁶⁶ Edebiyat dolayısıyla sinema, Apollonik olanı, Diyonizyak olan ile karşı karşıya getirmiş ve bu anlamda hem

⁶⁴ Mihail Bahtin, Rabelais Ve Dünyası, s:34

⁶⁵ Camille Paglia, age, s:113

⁶⁶ Hubert Zapf, age, s:7

doğa ve kültür hem de Apollon ve Dionysos arasında uzlaşımçı bir söylemlerarasılık var edebilmiştir.

Bu noktada Zapf'ın özellikle üstünde durduğu, nokta lineer (doğrusal) olan düşünce siteminden lineer olmayan (doğrusal olmayan) düşünce sistemine, hiyerarşik düzenden döngüsel düzene geçilmesidir. Zaten Kültürel Ekolojinin daha sonra değineceğimiz Üçlü İşlev Modeli bu değişimin/dönüşümün/entegrasyonun ne şekilde gerçekleşeceğini detaylı bir tablosunu çizer. Sinema bu anlamda ekolojik bir fonksiyon olarak sembolik ve reaktif bir biçimde, döngüsellliği, çizgiselliği gerçekleştirmeye çalışır.

“Aristo’nun trajedi modelinin antropolojik temelli, alımlama yönelimli mimesis konseptine bile edebiyatın kültürel gerginlikleri ve krizleri salt bilişsel değil, aynı zamanda katarsisli-iyileştirici dengeleme işlevi de dahil edilmiştir. Bundan daha da güçlü bir biçimde Nietzsche’nin trajediyi Apollinik düzen ve Sokratik usçuluk sayesinde felç edilmiş Diyonizyak yaşam enerjilerinin yeniden canlandırılması şeklinde modern açıdan yeniden belirlemesiyle sanata merkezi, medeniyet yenileyici bir anlam atfedilir. Sanat eseri aynı anda hem *ergon* hem de *energeia*; hayatın ta kendisini meydana getiren oluş ve yokoluş, düzen ve karmaşa sürecinin bir ifade örneğidir.”⁶⁷

Hem Aristo hem de Nietzsche’nin de işaret ettiği gibi genel olarak her şey bir karşıtlıktan beslenmektedir. Varlık ve yokluk, düzen ve kaos, yaşam ve ölüm bu dikotomik ilişki içerisinde var olur. Bu anlamda doğa ve kültür, Apollon ve Dionysos da bu dikotomik ilişkinin daha genel simgeleridir. **Tragedya’nın Doğuşu** adlı eserinde Nietzsche, tragedyanın kökenlerini açıklarken Apollon ve Dionysos karşıtlığından yola

⁶⁷ Hubert Zapf, age, s:11

çıkar ve Tragedya'nın bu anlamda, Apollon ve Dionysos'un karşıtlığının dengeli bir şekilde birbirleriyle ilişkiye girmelerinin sonucu olduğunu belirtir.

Ancak Kültürel Ekolojik olarak baktığımızda bu tezatlıkların varlığını kabul etmek onların belirleyici olduklarını kabul etmek anlamına gelmez. "Hayatın, insanların doğa ile olan ve kendileri arasındaki ilişkiler açısından çatışmalar ve tezatlarla dolu oluşu ekolojik bir anlayışta kabul edilir. Ancak hayatın sadece çatışma modelleri ve yıkıcı tezatlıklar üzerine kurulu olduğu reddedilir. Organizmalar doğal ekosistemlerde tipik olarak başlangıçta rekabetten gitgide ilerleyen bir ortakyaşama ve işbirliğine doğru ilerlerler. İlgili sistemin gitgide artan karmaşıklığı ile birlikte bu sistemin rekabet halindeki parçalarının arasındaki işbirliğinin derecesi de artar."⁶⁸ Bu tüm bahsettiğimiz dikotomik oluşumlar için geçerlidir. Aslolan uzlaşım ve bir arada var olabilmektir. Dikotomilerin bu anlamda birbiri ile karşılaşması ya da bir araya gelmesi süreci yine lineer düşünceden lineer olmayana ya da hiyerarşik olandan döngüsel olan doğru evrilmek ile ilintilidir. "... Manevi Bilimlerin ve Fen Bilimlerinin tekrar birbirlerine yaklaşımlarıyla birlikte gerçekleşen kültür ve doğa tasarımlarının yeniden birbirine yaklaşmasında 'mekanik' bir düşünme tarzının ve dünya imgesinin eleştirilmesi ve bu dünya imgesinin yerine 'organik' bir modelin getirilmesi önemli bir rol oynamaktadır."⁶⁹

Bu organik model, Zapf'ın Apollonik olan ile Diyonizyak olanın, kültür ile doğanın, kültürü temsil eden ile ötekiyi temsil edenin karşılaştığı ve sonrasında uzlaştırıcı bir söylemlerarasılık geliştirdiği Üçlü İşlev Modelinde belirgin bir şekilde tasvir edilir.

⁶⁸ Hubert Zapf, age, s:39

⁶⁹ Hubert Zapf, age, s:42

1.3.1. Üçlü İşlev Modeli: Kültür Eleştirel Üstsöylem, Kurmaca Karşıt Söylem ve Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık

Zapf, doğa ve kültür arasındaki benzerliğin dikey veya hiyerarşik olmak zorunda olmadığını hatta bu alanların birbiri ile ilişki içerisinde olması gerektiğini savunur. “Burada hep göz önünde bulundurulması gereken bir alanın diğer alana basitçe aktarımının değil bir analogi kurmanın söz konusu oluşudur. Bu analogi ancak bu alanlar arasındaki farkın ve aralarındaki gerekli spesifik dönüşümlerin farkına varılması sayesinde açıklayıcı değerini kazanır.”⁷⁰ Doğa ve kültür temel anlamda birbirinden farklıdır, ancak bu onların her zaman dikotomik ve uzlaşmaz bir ilişki içinde olacağı anlamına gelmez. Özellikle edebiyat, sinema ve diğer sanat dalları bu uzlaştırıcı söylemin ekolojik araçlarındandır.

Doğa ve kültür arasındaki dikotominin entegrasyona doğru evrilmesi oldukça önemlidir. “Önceki bölümlerde çeşitli bakış açılarından bakarak aydınlatılan bu dönüşüm, metinlerin* çifte, eleştirel-yıkıcı olduğu kadar da duygusal-yenileyici bir tarafını ortaya çıkarmıştır.”⁷¹ Dikotomik ilişki vardır ve hep var olmaya devam edecektir. Ancak ekolojik olarak baktığımızda -kültür içinde simgesel bir dengeleyici olarak yer alan sinemayı düşündüğümüzde- asıl önemli olan nokta, üçgeni tamamlayan, dikotomilerin kooperatif hale gelmesidir.

Üçlü işlev modeli,

a) Kültür Eleştirel Üst Söylem

b) Kurmaca Karşıt Söylem

c) Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık ‘tan oluşur.

⁷⁰ Hubert Zapf, age, s:53

*Metinler ile kast edilen, doğa ve kültürün, Apollon ve Dionysos’un, baskın söylem ile karşıt söylemin içinde var olduğu sanat ve düşünce eserleridir. Roman, sinema vb. şeyler bu kapsamda düşünülmelidir.

⁷¹ Hubert Zapf, age, s:53

Bu üç işlev de bir üçgenin kenarları gibi düşünüldüğünde yukarıda bahsedilen, lineer olmayan, döngüsel ve organik olan düşünce sisteminin sağlanmaya çalışıldığı görülecektir. Üçlü işlev modeli doğa ile kültürün, Apollon ile Dionysos'un yeniden entegrasyonun gerçekleştiği yerdir. Zapf, Paglia'nın betimlediği dikotomiyi, bu açıdan baktığımızda, bir entegrasyon sürecine dönüştürmeyi başarmıştır. Ancak bu entegrasyon kesinlikle dikotominin ortadan kalktığı ya da dikotomik unsurların harmonik bir şekilde bir arada olduğu ya da iç içe geçtiği anlamına gelmez.

Üçlü işlev modelinin ilk ayağı, kültür'ün ve egemen sisteminin çelişkili ve yanlı sunumlarının tanımlanmasını sağlayan **Kültür Eleştirel Üstsöylem'** dir:

“Medeniyet gücünün baskın siyasi, ekonomik, ideolojik veya pragmatik-faydacı sistemlerinin tipik eksikliklerinin, tek yanlılıklarının, kör noktalarının ve çelişkilerinin temsili/sunumu.”⁷²

Burada temsil edilen şeyler, kültürün ve Apollonik Diskur'un bertaraf etmeye çalışmasının, görmezden gelmesinin ya da tek yanlı oluşunun bir sunumunun gerçekleştirilmesidir. Çünkü Apollonik belirleyicilik, biçimcilik ve tanımlamacılık, ve buradan beslenen kültür, başat ve baskın olmayanları, sistem dışında bırakmış ya da ötekileştirerek felce uğratmıştır. Bu kültürün tek yanlı oluşu ve Apollonik öğeler barındırmasının tasvir edilışıdır. Sistem ve enstrümanlarının ve Apollon'un kültür eleştirel bir temsili gerçekleştirilir.

Zaten, kültürün tek yönlü oluşunun, Apollonik unsurların kültürü biçimlendiriyor olması ile doğrudan ilgisi vardır. Hiyerarşik yapı ve doğaya hükmetme, Dionizyak unsurları bertaraf etme isteği, oldukça arkaik bir şekilde Apollon'a uzanır. “İnsanın doğaya hükmetmeye yazgılı olduğu nosyonu, insanın insan üzerindeki, daha erken bir döneme gidersek, tahakkümünden kaynaklanır. Bizzat deneyimi tüm

⁷² Hubert Zapf, age, s:64

biçimleriyle hiyerarşik, piramitimsi, dizilişine uygun olarak düzenleyen hiyerarşik zihniyet, hiyerarşik bir toplum tarafından içine çekildiğimiz bir algılama ve kavramsallaştırma tarzıdır.”⁷³ Hiyerarşi, eşitlemecilik ve dikey yapılanma/konumlanma Apollon’un karakteristik özelliklerindendir.

Kültürel olarak bastırılanın temsili karşısında, **Kurmaca Karşıt Söylem** yer alır. Kurmaca karşıt söylem, Apollonik Diskur’un ve kültürün tek yönlülüğünü hedef alan, ve marjinalleşen ya da yok sayılanın, ya da temsil edilemeyenin, kısacası Apollonik Diskur’un ya da kültürün ötekisinin temsil edilmesidir.

“Kültürel gerçeklik sisteminde marjinalleşmiş, ihmal edilmiş veya bastırılmış olanın mizansenisi. Edebiyat, kurmaca karşıt dünyalarında kültürel öz yorumun mevcut kategorilerinde temsil edilmeyeni ancak insanın uygun ölçüde karmaşık kaderini/görevini/amacın ve dünyası içersindeki yeri açısından vazgeçilmez görüneni sunar.”⁷⁴

Kurmaca Karşıt Söylem, kültürün tek yönlü oluşu karşısında, çoğulluğun, çok sesliğin, çeşitliliğin dile getirildiği ve savunulduğu alandır. Bu anlamda kurmaca karşıt söylem, kültüre karşıt bir enerji ile tepkide bulunur. Diyonizyak güçlerin harekete geçmesi, kültür tarafından felce uğratılmış, donuklaştırılmış şeylerin Diyonizyak enerji ile temasa geçmesi anlamına geldiği gibi ifade olanağı bulması anlamına da gelir.

Yukarı da değindiğimiz gibi burada özet bir şekilde Bahtin’in karnaval kavramına atıfta bulunmak faydalı olacaktır. Çünkü Bahtin’in karnaval kavramı, kültüre ve sisteme ve onun resmi söyleme karşıt bir şenlik, kendinden geçme ve eğlence eylemi olarak, Zapf’ın Üçlü İşlev Modelinde, Diyonizyak enerjilerin açığa çıktığı Kurmaca Karşıt Söyleme oldukça benzer. “Sıradan, yani karnavalesk-olmayan yaşamın yapısı ve

⁷³ Murray Bookchin, Ekolojik Bir Topluma Doğru, Çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, s:63-64

⁷⁴ Hubert Zapf, age, s:64

düzenini belirleyen yasalar, yasaklar ve kısıtlamalar, karnaval boyunca askıya alınır: askıya alınanların başında da hiyerarşik yapı ve bu yapıyla bağlantılı tüm korkutup sindirme, hürmet, dindarlık ve adabımuâşeret biçimleri gelir -yani, sosyo-hiyerarşik eşitliksizlikten veya insanlar arasındaki (yaş da dahil olmak üzere) herhangi başka bir eşitsizlik biçiminden kaynaklanan her şey. İnsanlar arasındaki tüm *mesafeler* askıya alınır ve özel bir karnaval kategorisi yürürlüğe girer: *insanlar arasında özgür ve içli dışlı, teklifsiz, samimi, sıcak bir temas.*"⁷⁵ Karnavalın içindeki coşku, Diyonizyak kahkaha ve kendinden geçme de tıpkı Kurmaca Karşıt Söylem gibi, ötekinin sesinin duyulduğu alandır. Tüm kültürel baskıya karşı geldiği, sesi bastırılan ve susmaya zorlananların da var olduğunu ilan ettiği şeydir karnaval. "Denebilir ki karnaval, resmi bayramın aksine, egemen hakikatten ve kurulu düzenden geçici bir özgürleşmeyi kutlardı; tüm hiyerarşik rütbelerin, ayrıcalıkların, normların ve yasakların askıya alınışının altını çizirdi. Karnaval, zamanın hakiki bayramıydı; oluşumun, değişimin ve yenileşmenin bayramı. Ölümsüzleştirilmiş ve tamamlanmış olan her şeye düşmandı."⁷⁶

Kültürel Ekoloji olarak sinema filmlerini düşündüğümüzde, kurmaca karşıt söylem, sadece, bastırılanı, ötekiyi resmetmez aynı zamanda bastırılan, yok sayılan ya da tek yönlü sunulanları Diyonizyak yaşam enerjileri ve kitonyen güçlerle donatır. Zapf'ın da belirttiği gibi yeni ile rejeneratif olan, modern olan ile arkaik olan birbiri ile, karşıt bir ilişki içinde birleşir. Bu anlamda, Kurmaca Karşıt Söylem, Kültür ve Apollonik Diskur tarafından dışlananı, ötekileştirileni işaretleyerek, onu estetik olarak da ortaya çıkarır, varlığını hatırlatır.

Üçlü işlev modelinin en önemli aşaması, Apollonik ve Kültür Eleştirel Üstsöylem ile Kurmaca Karşıt Söylem'in birbirleri ile karşılaştıkları alan olan ***Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık***'tır. Bu alanda Apollonik olan ile Diyonizyak olan karşılaşır. Bu karşılaşma tam anlamı ile bir araya gelmek ya da dikotomik olma özelliğini kaybetmek değildir. Bu aksine doğa ve kültür'ün, Apollon ve Dionysos'un entegrasyon sürecidir.

⁷⁵ Mikhail Bakhtin, Karnaval'dan Romana:Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar, s:238

⁷⁶ Mihail Bahtin, Rabelais Ve Dünyası,s:36

“Bastırılmış olanın kültürel gerçeklik sistemine reentegrasyonu. Edebiyat bu sistem sayesinde kültürel merkezin periferilerinden başlayarak devamlı olarak yenilenmesine katkıda bulunur. Bu reentegrasyon kesinlikle yüzeysel bir harmoni kazandırmak (dengeleme) anlamına gelmez aksine daha çok özellikle kültürel olarak ayrılmış olanı birleştirmek usulüyle çatışmacı süreçleri ve kriz dolu gelgitleri (Turbulenzen) meydana getirir. Edebi karşıt dünyalar özel bilişsel ve duygusal güçlerini gelenek ve kültürel uygulamalar ile birbirinden ayrılmış olanların etkileşiminden alırlar –bunlar sınırları belirlenmiş dil düzeyleri ve anlam kalıpları ama aynı zamanda da işbölümcü, kurumsal olarak ayrılmış bir toplumun çeşitli sferleri/alanları, sosyal roller ve özel ben, kamu ve mahremiyet, akıl (Intellekt) ve tutku, bilinçli olan ve bilinç dışı olan ve bunların hepsini aşan kültür ve doğanın ekolojik temel boyutudur.”⁷⁷

Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık, bastırılmış olanın, kültürel sisteme girmesini ve entegrasyonunu sağlar. Yalnız bu süreç tam anlamıyla sorunsuz ve ahenkli bir süreç değildir. Aksine karşıt güçlerin bir araya gelmesi, çatışmalara gelgitlere yok açacaktır. Ayrıca bu süreç tamamen bir erimenin, ya da tek bütün haline gelişin süreci değildir. Apollonik ve Diyonizyak unsurların karşılıklı çalışması, kültür ve doğanın yeniden entegre olması bu süreç dahilinde gerçekleşir. Bu anlamda Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık, sürekli bir yeniliğe, yeni başlangıçlara veya doğuşlara gebelik eder. Kimi zaman bu yenilikler Diyonizyak güçlerin etkisiyle alt üst olma veya simgesel anlamda ölüm olarak gerçekleşebilir. Dolayısıyla bu süreç, her zaman daha sancılı ve kriz dolu bir süreçtir.

Bu üçlü işlev modeli bize, dikotomilerin var olmaya devam ettiğini ancak kültürel hayatın her zaman bu dikotomik ilişki ile var olamayacağını göstermiştir.

⁷⁷ Hubert Zapf, age, s:65-66

Entegrasyona ve kooperatif olmaya vurgu yapan Üçlü İşlev Modeli, bizi lineer olmayan, döngüsel ve yatay düşünme sürecini gösterir. “ “Olan” ve “olması gereken” arasında gerilim, irrasyonel, insanlık dışı sömürü, doğanın ve sakinlerinin yıkımının azdırdığı bir gerilim toplumu sarmaktadır. Bu gerilimin çözülmesinin önündeki en büyük engel hiyerarşik toplumun bugün bile bakışımızı ve eylemlerimizi biçimlendiriyor olmasıdır.”⁷⁸ Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık, bu hiyerarşiyi yıkar ve döngüsellğe vurgu yapar. Olan ile olması gerekeni sahneleyip, temsil edip, onların yeniden entegrasyonunu gerçekleştirir. “Her zamankinden daha fazla olarak, doğanın kültürden ayrı tutulamayacağını ve bireysel sosyal gönderim evrenlerinin mekanosferin, ekosistemin aralarındaki gelgitleri “yatay bir şekilde” düşünebilmeyi öğrenmeliyiz.”⁷⁹

Ayrıca üçlü işlev modeli, Apollon–Dionysos ve doğa-kültür karşıtlıklarının yeniden entegrasyonu açısından da önemlidir. Özellikle Zapf’ın modelinin üçüncü aşaması yani Apollonik Diskur ile Diyonizyak Diskur’un ya da doğa ile kültürün karşılaşması bir araya gelmesi etkileşime girmesi. Zapf da, Nietzsche’nin Tragedya’nın Doğuşu’nda özellikle üstünde durduğu, Apollon ve Dionysos’un ayrılmaz iki karşıt güç olduğu ilkesini bu Üçlü İşlev Modeli ile tekrar eder.

Nietzsche’ye göre Apollon ve Dionysos birbirlerine karşıt oldukları için vardır. Ne dengeleyici ve harmonik bir biçimde bir araya gelebilir, ne de bir birlerinden ayrı olarak tasvir edilebilir. “Apollon Dionysos’u dışlamaz. Zeus’ta bütünlerler kendilerini, ama asla onun birliğini oluşturmazlar. Apollon kehanetin, ışığın, ölçünün, adaletin, sitenin örgütlenmesinin göksel kalıtını aktarır. Dionysos babasından yıldırımın aşırılığını, kadınları sarhoşluk ve coşkuyla baştan çıkarmayı, suya düşkünlüğü, mülkiyetçi ve tahrip edici gececil tutkuyu almıştır.”⁸⁰

Dolayısıyla, Zapf’ın kavramlarıyla Kültür Eleştirel Üstsöylem ve Kurmaca Karşıt Söylem karşı karşıya gelmek ama yine de karşıt olmaya devam etmek

⁷⁸ Murray Bookchin, age, s:46

⁷⁹ Felix Guattari, Üç Ekoloji, Çev: Ali Akay, Bağlam Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2000, s:54

⁸⁰ Luce Irigaray, age, s:215

durumundadırlar tıpkı Apollon ve Dionysos'un olduğu gibi. "Yollarının ayrı olmasına karşın bu iki eğilim yan yana gider. Çokluk birbirleriyle; açıkça, çatışır. Karşılıklı olarak yeni, güçlü doğumlar uğruna. Bu karşıtlığın savaşını sürdürmek için."⁸¹ Uzlaştıracı Söylemlerarasılık, tam olarak Nietzsche'nin belirttiği gibi, yeni, güçlü doğumlar ve değişimler uğruna, hem bu savaşını sürdürmek hem de etkileşime geçmek durumunda olan, kültür ve doğanın Apollon ve Dionysos'un karşılaştığı ve kültürün yenilendiği, krizler ve gelgitlerle değişime uğratıldığı alandır.

⁸¹ Friedrich Wilhelm Nietzsche, age,s:17

2. BÖLÜM: KÜLTÜREL EKOLOJİ OLARAK SİNEMA

Bu bölümde, mitlerin kültürel yapıyı nasıl etkilediği, arkaik zamanlara ait öykülerin içinde bulunduğu coğrafyaları nasıl değiştirdiği üzerinde duracağız. Çünkü özellikle Kültürel Ekoloji kavramını açıklarken üstünde durduğumuz Apollon-Dionysos karşıtlığı her şeyden önce mitolojik bir anlamlandırmaya sahiptir. Dolayısı ile, mitlerin gündelik hayatta nasıl yeniden üretildiği ya da Apollon ve Dionysos'un ve onları dolayımlayan diğer mitolojik unsurların sinema filmlerinde nasıl yansıdıklarını algıyabilmek için mitleri incelemek yararlı olacaktır.

Ve o noktadan hareket ederek her sanat dalı gibi içinde bulunduğu kültürel yapıyı yansıtan sinemanın mitlerden ne şekilde yararlandığı veya onları nasıl yeniden ürettiğini inceleyeceğiz. Bu bağlamda örneklem alanımız Avrupa Sineması olacaktır. Avrupa sineması özellikle Antik Yunan mitleri olmak üzere bir çok mitsel kaynaktan beslenmektedir. Dolayısıyla, Avrupa sineması ve Avrupa Sinemasını oluşturan Kültürel yapı içerisinde mitlerin işlevinin ne olduğu ve bu mitlerin sinema filmleri üzerinde dolaylı ve doğrudan etkilerini tartışmak bu bölümün ana sorunsalı olacaktır.

Aynı zamanda Avrupa sinemasının karakteristik özellikleri üzerinde, tezin kapsamı gereğince duracak ve Avrupa sinemasının kültürel yapısının nasıl şekillendiğini incelemeye çalışacağız.

Ayrıca, sinemanın kültürü sembolik olarak yansıtan bir güç olarak Kültürel Ekolojik açıdan işlevlerini tartışacağız. Kültürel Ekoloji olarak sinemanın, kültür içindeki yanlı ve tek yönlü sunumları nasıl Kurmaca Karşıt Söylem ile dönüştürmeye çalıştığını, kültür ile ötekinin bir araya gelmesinin, Apollon ile Diyonizyak olanın bir araya gelmesinin, kültür açısından nasıl yenileyici olduğunu ve sistem dışında tutulmaya, bertaraf edilmeye çalışılanların kültürün alanına çekildiğinde, kültüre nasıl bir enerji ile yenileyici bir tepki verdiklerini tartışacağız.

2.1. *Mitos Ve Mitlerin Yeniden Üretimi*

Mitlerle ilgili ortak, yaygın ve kabul görmüş tek bir tanım bulmak veya bulmaya girişmek oldukça zor bir çabadır. Çünkü mitleri açıklamaya çalışan tanımların sayısı ve çeşitliliği mitlerle uğraşan insanların sayısı ile neredeyse eşittir. Mitler her zaman içinde bulunduğu toplumu, onun Kültürel, sosyolojik ve hatta psikolojik yapısını bize simgeler ve dolaylı anlatımlarla ulaştıran yapılardır. Mitler, günümüzde bir çok olayın açıklanmasında veya incelenmesinde zengin simgesel ve alegorik yapılarıyla bize ışık tutmaktadır. Örneğin, ataerkilliğin inşası hakkında yazılacak olan bir metinde Aikhylos'un Orestes'inden bahsetmeden geçmenin imkanı yoktur. Çünkü mitler günümüzde iletişimden reklamcılığa, edebiyata ve psikolojiye kadar bir çok alanda önemli çözümleme araçlarıdır. Mitler, üretildikleri coğrafyanın cinsiyet ilişkilerinden politikasına, yönetim tarzına kadar bir çok kurum hakkında verili bilgi sunarlar. Böylece mitler, yalnızca içinde bulundukları dönemin anlatıcıları olmaktan öte, genel ve insanlık tarihinin tümüne yayılmış, simgeler ve değerler bütünüdür.

Mitlerin, bu simgesel yapıları ve çok katmanlı anlamları onların bir çok araştırmacının dikkatini çekmesine neden olmuştur. Mit dediğimizde aklımıza gelen Eliade, Campbell, Jung, Fromm, Freud ... gibi isimler bu araştırmacılardan sadece bir kaçıdır. Araştırmacı sayısının farklı olması mitin tanımın da araştırmacıdan araştırmacıya farklılık göstermesine neden olur. Freud, Jung ve Fromm'un mit tanımı ile Campbell, Eliade ya da Frazer'ın tanımı birbirinden farklıdır. Her araştırmacı kendi çalışma alanına göre mitleri farklı şekilde yorumlamaya çalışmıştır. Dolayısıyla mit ile ilgili bir tanımdan çok farklı sayıda ve farklı işlevlere hitabeden bir tanımlamalar grubundan söz etmek olasıdır. Joseph Campbell, *Kahramanın Yolculuğu* adlı kitabında, mitlerin birbirinden farklı tanımlarını şöyle özetlemiştir:

“Çağdaş akıl, mitolojiyi, Doğanın dünyasını açıklamak için ilkel, arayış içindeki bir çaba (Frazer); sonraki çağların yanlış

anladığı, tarih öncesi zamanlardan gelen şiirsel fantezinin bir ürünü (Müller); bireyi topluluğuna göre şekillendirecek bir alegorik bilgi yığınağı (Durkheim); insan ruhunun derinliklerindeki arketipsel dürtülerin belirtisi olan bir dizi düş (Jung); insanın en derin metafizik sezgilerinin geleneksel aracı (Coomaraswamy); ve Tanrı'nın Çocuklarının Görünmesi (Kilise) olarak yorumlanmıştır. Mitoloji bunların hepsidir. Değişik yargılar, yargılayanların bakış açılarıyla belirlenir. Çünkü ne olduğuna değil, nasıl işlev gördüğüne, insanlığa geçmişte nasıl hizmet ettiğine dikkatle bakılırsa, mitoloji kendisini, bireyin, ırkın, çağın gereksinim ve tutkularına karşı yaşamın kendisi kadar açık olarak gösterir.”⁸²

Mit, yukarıdaki tanımlamalar grubunun işaret ettiği gibi çok sayıda anlama sahiptir. Kimilerine göre mit sadece eski zaman hikayeleri, kimilerine göre kutsal öyküler kimine göre ise hiç yaşanmamış ama olduğu var sayılmış efsanelerdir.

“Mitoloji; çok eski zamanlarda gelmiş ve yaşamış olan ulusların inandıkları Tanrıların, kahramanların, perilerin, devlerin hayat ve maceralarından bahseden “Mit” (Mythe)ler ve hikayelerdir. Aynı zamanda Mitoloji; gerçek hayata uymayan bu efsanevi hikayelerin nasıl doğduğunu, nasıl geliştiğini, güzelleştiğini ifade ettikleri anlamı, inancı ve bu alanda yetişen bilginlerin düşüncelerini bildiren bir ilimdir.”⁸³

Mit, eski zamanlara ait bir şey olmaktan öte, Eliade'nin kitabında belirttiği gibi kutsaldır. “Mit kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanda, başlangıçtaki masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır.”⁸⁴ Eliade, mitlerin kutsal olmasının yanı sıra Doğaüstü öyküler olduklarını ama yine de gerçek ve yaşanmış şeyler olduklarını iddia eder.

⁸² Joseph Campbell, Kahramanın Yolculuğu, Çev: Sabri Gürses, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, s:426

⁸³ Şefik Can, Klasik Yunan Mitolojisi, Aka Yayınları, İstanbul, 1970, s:1

⁸⁴ Mircea Eliade, Mitlerin Özellikleri, Çev: Sema Rifat, Simavi Yayıncılık, İstanbul, 1993, s:13

S. Henry Hooke ise *Ortadoğu Mitolojisi* adlı kitabında, mitin tanımından öte işlevinin önemli olduğunu altını çizer. Ona göre mitin tanımıyla uğraşmaktan çok daha önemli olan şey mitin işlevidir. “Mitos, belli bir durumun yarattığı insan düşgücünün (imgeleminin) ürünü olup, belli bir şey yapma niyetini gösterir. Böyle anlaşıldığında, mitos hakkında sorulması gereken doğru soru, onun “gerçek olup olmadığı” değil “onunla ne yapmak niyetinde olunduğu” sorusudur.”⁸⁵ Böylece mitin tanımı, onun gerçek olup olmadığı, masal ya da efsaneden farklı olup olmadığından öte işlevi üzerinde durmamızı önerir.

Mitlerin işlevleri, onların günümüzde nasıl yorumlandığı, nerelerde karşımıza çıktığı veya bize nasıl yol gösterdiği ile ilgilidir. Bu yüzden “mitin başlıca işlevi, bütün ritlerin ve bütün anlamlı insan davranışlarının (beslenme ya da evlilik olduğu kadar çalışma, eğitim, sanat ya da bilgelik de) örnek oluşturacak modellerini ortaya koymaktadır”⁸⁶ Mitler, bizim deneyimleyemeyeceğimiz, olayları ve duyguları bize yaşatırlar, iç dünyamızı ve ruhsal hayatımızı etkiler; hatta belki de şekillenmesinde rol oynarlar. “Bazen bir kurtarıcı figürü olarak, bazen bir ulaşılmaz hayal ve beklenti olarak, bazen de bir yaşam biçimi olarak mitler günümüz insanının hayat alanına sürekli dahil olmakta ve işlevselliğini devam ettirmektedir.”⁸⁷ Mitler çok eski zamanların öyküsü olarak tanımlanmasa bile güncelliğini ve canlılığını hiçbir zaman kaybetmeyecek yapılardır. Mitler, arkaik zamanlarda olduğu gibi bizi sisteme ve onun inanç dünyasına götürürler ve bireyin topluma uyumlanmasını sağlarlar. Mitler bizim için önceden yaşanmış şeylerin sonuçlarını, suçların cezalarını ya da hataların bedellerini gösteren şeylerdir. Mitler dolayısıyla sadece kendi ait oldukları dönemlerin ideolojik yapılarını aktarmakla kalmaz; içinde bulunduğumuz zamanın ideolojik yapısını da etkilerler. Ve ideolojiyi temel alan bir çözümleme yapılacaksa eğer mitler, en zengin anlamları üretecek kaynaklardır.

⁸⁵ Samuel Henry Hooke, *Ortadoğu Mitolojisi*, Çev: Alaeddin Şenel, 4. Baskı, Ankara, İmge Kitabevi, 2002, s: 13-14

⁸⁶ Mircea Eliade, *age*, s:14

⁸⁷ Dursun Ali Tökel, *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000, s:30

“Mit kavramı iletişimde genellikle ideolojik yorumlar yapılırken kullanılır. Marksist yönelimli Kültür incelemeleri miti bir kültürün veya alt kültürün, gerçeğin, Doğanın bir yanını açıkladığı ve anladığı düşünme şekli, kavramlama veya anlama biçimi olarak tanımlar. Mitoloji (ve ideoloji) anlamları çözmek için gerekli inanç setleridir. Bu inançlar genellikle sosyal, ahlaksal ve siyasal değer sistemleridir. Bu sistemler Kültürel bakımdan inşa edilir. Mitsel işaretler “söylemeksizin anlatan” mesajlardır. Kullanıldıkları Kültürün egemen değerlerini desteklerler. Mitler soru sordurmaz ve eleştirel düşünmeyi teşvik etmezler. Barthes “Mitolojiler” yapıtında mit yaratma (çağrimsal anlam yaratma) süreçleri üzerinde durur: Bu süreçler o denli her yerdedir ki tamamıyla görünmez olurlar. Mitlerde kodlanmış ideolojilere eşlik eden öyküleme tuzakları bu Doğallaştırmayı desteklerler ve onun “varoluşu için delile” katkıda bulunurlar. Kültür ne mitin ardındaki fikrin örtüsünün üstünü açar ne de ortadan kaldırır; onu Doğallaştırır.”⁸⁸

Mitlerin işlevleri arasında ideolojinin aktarıcısı olmak da vardır demiştik. Mitler ideolojiyi aktarmak için metinlere ya da bağlamlara ihtiyaç duyarlar. Bu durum ise mitlerin yeniden üretimi ile mümkündür. Ve mitler Sosyal Bilimlerin her alanında her gün yeniden üretilmektedir. Mitler diğer bütün bilim ve sanat dalları ile oldukça yakın bir ilişki içindedir. Daha önce de söylediğimiz gibi iletişimden tıba, psikolojiye edebiyata kadar bir çok alanda karşımıza çıkarlar. Ayrıca mitleri - sadece bilim ve sanat dalları ile sınırlı kalmayıp- gündelik hayatımızda da tekrar tekrar üretiriz. Ömer Tecimer ***Sinema: Modern Mitoloji*** adlı kitabında mit üretiminin yalnızca arkaik toplumlara özgü

⁸⁸ İrfan Erdoğan, Korkmaz Alemdar, Öteki Kuram, Erk Yayınları, Ankara, 2002, s:354

olup olmadığını sorar ve ekler; arkaik olmayan toplumlarda, örneğin günümüzde mitos üretimi yok mudur?”⁸⁹

Eliade’nin, *Mitoslar, Düşler ve Gizemler* adlı kitabından alıntılanarak anlatmaya devam eder. “Modern dünyanın, mitsel tutumu tümüyle yok ettiğini söylemek olanaksızdır; yalnızca eylem alanını tersyüz etmiştir. Mitos artık yaşamın temel alanlarında egemen değildir; ya psikenin karanlık yörelerine ya da toplumun ikincil etkinliklerine kadar gerilemiştir. Ama asla yok olmamıştır, kolektif ölçüde kimi zaman büyük bir güçle kendini duyumsatır.”⁹⁰ Tecimer’in de belirttiği gibi artık mitoslar doğrudan hayatımızda değildir ama etkileri hala hayatımızda varlığını sürdürmektedir.

Jung’ un Arketip kavramı aslında tam da bu noktaya işaret etmektedir. Jung’un arketip kavramına göre kolektif bilinçdışımızda bulunan arkaik imgeler, hayatımız ve dolayısıyla tüm insanlığın hayatını etkilemektedir. “Arketip, herkeste bulunan, psikenin tevarüs edilen parçası olan, bir ön varoluş biçimidir. Bu psişik yapılar, güçlü duygu tonlarıyla zenginleşmiştir. Psişik bir varlık olarak arketip, bilinçli içerikleri harekete geçirme ve dönüştürme yeteneğine sahiptir. Arketip harekete geçirildiği zaman, o özgül enerjinin serbest bırakılışı bilinç tarafından kabul edilir ve duygular aracılığıyla bedende hissedilir.”⁹¹ Dolayısıyla arketipler, bilinç düzeyinde yansımaları olan psişik yapılar olmaları ile birlikte insan hayatını zenginleştiren ve dönüştüren mitik imgelerdir. Arketipler, her ne kadar arkaik ve mitsel imgeler olsa da, Jung’un belirttiği gibi gündelik hayatımızın yapıtaşlarından biridir. Böylece arketiplerin, mitlerin ideoloji inanç ve yaşama biçimi taşıyıcısı olma işlevinin en belirgin oluşumudurlar.

Gündelik hayatta ya da bilimin, sanatın her alanında mitsel öyküleri temel alan tanımlamalara ya da kavramlara rastlamak mümkündür. Özellikle Freud’un Odişus kompleksi kavramı kötü kader sonucunda annesiyle birlikte olan ve babasını öldüren

⁸⁹ Ömer Tecimer, Sinema: Modern Mitoloji, Plan B Yayıncılık, İstanbul, 2005, s:22

⁹⁰ Ömer Tecimer, age, s:23

⁹¹ Nancy Qualls Corbett, Kutsal Fahişe: Dışının Ölümsüz Yanı, Çev: Gül Çağalı Güven, Tavanarası Yayıncılık, İstanbul, 2001, s:20

Kral Odipus'un hikayesinin küçük yaştaki çocukların anne ve babalarına derinden duydukları sevgi veya öfkeyi açıklamada kullanması bunun en bilinen örneklerinden biridir. Ayrıca psikoloji de bencillik ve kendine aşırı düşkün olma durumunu açıklayan Narsisizm kavramı da Narcisus mitinden alınma bir kavramdır.

Ayrıca Nietzsche'de sanat hakkındaki görüşlerini açıklarken mitolojiden yararlanan ve böylece mitolojik öyküleri yeniden üretenlerden birisidir. "O 'trajik' olayını Apollon ve Dionysos mitoslarını kullanarak açıklar ve estetiğini bu iki temel üzerine kurar."⁹² Nietzsche'de Apollon ve Dionysos dikotomisi üzerinden sanat ve şiir anlayışını açıklarken Apollon ve Dionysos'u verdiği sanat örneklerinde yeniden üretir.

Mitlerin yeniden üretimi ve gündelik hayatımızda kapladığı alan ile ilgili en anlamlı açıklamayı Campbell yapmıştır. Ona göre arkaik zamanların öyküleri yani mitler ile günümüzün öyküleri iç içe geçmiştir. Ve mitler bu öyküleri beslemektedir. Bu beslenme ve yeniden üretim O'na göre sonsuza kadar da devam edecektir.

"Freud, Jung ve ardılları yanlışlanamaz biçimde mitin mantığının, kahramanlarının ve yararlarının modern zamanlara dek canlı kaldığını gösterdiler. Etkili bir genel mitolojinin yokluğunda, her birimiz kendi özel, tanınmayan, gelişmemiş, ama gizlice etkili düş tapınağımıza sahibiz. Oidipus'un en son reenkarnasyonu, Güzel ve Çirkin'in süregiden romansı bu öğleden sonra Kırkikinci Cadde ile Beşinci Bulvar'ın köşesinde durmuş trafik ışığının değişmesini bekliyor."⁹³

⁹² Dursun Ali Tökel, age, s:30

⁹³ Joseph Campbell, Kahramanın Yolculuğu, s:14

2.2. Sinema - Mit - Kültür Etkileşimi

Sinema, kitle iletişim araçları arasında belki de içinde bulunduğu kültürü ve o kültürün sosyal arka planını en iyi yansıtan araçtır. Sinema sadece, içinde var olduğu kültürü, yansıtmaktan öte yönetmenin ve onun beslendiği kaynakların da bir aynasıdır. Kökenini dramaya, tragedyaya kadar uzatabilece imiz sinema, dirsek teması içinde olduğu bir çok sanat dalı ve Sosyal Bilimler alanının dışında mitolojik öğelerden de beslenmektedir. Daha  nceki bölümde de belirttiğimiz gibi mitler içinde bulunduğumuz kültürü, onun cinsiyet politikasını, psikososyal yapısını etkilemiştir ve etkilemeye de devam etmektedir. Ayrıca, bu çağın insanları olarak biz mitleri sanat dalları ve kitle iletişim araçları vasıtasıyla her gün yeniden  retmekteyiz. Böylece mitlerin biçimlendirdiği kültürel yapı, sinema filmlerinin beslendiği alan olduğu için ve sinema filmleri, dramadan, tragedyadan yani arkaik dönem sanatından etkilendiği için sinema, mit ve kültür kavramlarını birbirinden ayrı düşünmek imkansızdır.

Sinema sanatı, dönemsel veya içeriksel bir sınıflandırmaya tabi tutulacaksa eğer, dönem ba ları ve sonları, filmlerin üretildiği dönemin sosyal olaylarından ve kültürel yapısından sıyrılmadan ele alınmalıdır. Sinema, toplumun aktarıcısı ve aynası olmanın yanı sıra bi imlendiricisidir de.

 Sinema, içinde geliştiği toplumu ilgilendiren ve dönemin başlıca siyasal, ekonomik ve ideolojik kuvvetlerinin  ekil vermiş olduğu meselelerin anlık bir portresi olarak nitelendirilebilir. Bu olgu iki yoldan gerçekleşir. Birincisi, sinema bir topluma kimlik veren birçok farklı davranış, görenek, hiyerarşi ve değer türüyle dünyaya ilişkin belirli bir vizyonu yeniden üretir ve yansıtır. ikincisi,

dünyayı ve belli bir toplumu “gösterirken” sinemanın güttüğü amaç, izleyicilerine belli bir bakış açısını vermektir.”⁹⁴

Sinema, sanat olarak toplumu biçimlendirme ve ona yol gösterme bakımından değerlendirildiğinde en kuvvetli araçtır. Çünkü sinema filmi, çekildiği yerden çok uzaklarda ya da başka bir dilde bile olsa, tüm insanlığa ulaşabilen bir üründür. “Sinema, iletileri ile geniş kitlelerde ortak bir görüş yaratma işlevine sahip olan, Kültürel yaşama biçim(ler) verebilen güçlü bir sanattır, kitle iletişim aracıdır; ait olduğu toplumun/kültürün bazen doğrudan, bazen de dolaylı ve karmaşık bir yansımasıdır.”⁹⁵ Dolayısıyla film ve kültür arasındaki karşılıklı etkileşim kaçınılmazdır ve zorunludur. Çünkü “(...) film kültürle özdeşleşmiştir. Kitaplar bizi nasıl aydınlatırsa, sinema da öylesine aydınlatır ve kitaplarla filmler olmaksızın 20.yüzyılın hümanizması bir anlam taşımaz. Bu çağın insanları nasıl okumayı öğrenmek zorunda iseler; ve okumak sadece harfleri sökmek demek değilse, sinema seyretmek de sadece projeksiyon sırasında perdeye bakmak değildir.”⁹⁶ Eğitim ve propaganda aracı olarak en etkili sanat olan sinema, işaret eden, yol gösteren bir kitle iletişim aracıdır. Hatta öyle ki papa VI.Paul bile sinemayı insanlar arasındaki yol gösterici olarak yorumlar:

“Bir film, Sinema sanatının büyüyle, yaşamın gerçekleri arasında gizlenebilir ışığı bulmaya yardım ederek, insan topluluğunun seçkin bir yorumcusu ve yol göstericisidir.”⁹⁷

Böylece sinema ve onun büyüleyici atmosferi, günümüz insanının yeni yol göstericisi, aydınlatıcısı ve hatta daha uç bir yorum yapmak gerekirse Mesih’idir. Sinema filmi, gösterir, yansıtır ve inandırır. “Bir araç olarak sinema, Doğayı ve Kültürü yeniden sunma gücüyle insanın varlığını yeniden yorumlar. Yanılsama yaratmadaki bilinen gücüne karşın, kamera “Doğayı” yine de en geniş antropolojik anlamda

⁹⁴ Dominique Chancel, Beyaz Perdedeki Avrupa Tarih Öğretimi ve Sinema, Çev: Nurettin Elhüseyni, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2004, s:3

⁹⁵ Gülseren Güçhan, Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, İmge Kitabevi, Ankara, 1992, s:5

⁹⁶ Alim Şerif Onaran, Sinemaya Giriş, Maltepe Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1999, s:3-4

⁹⁷ Alim Şerif Onaran, age, s:3

kaydeder.”⁹⁸ Sinema, kitle iletişim araçları arasında insan bedenine ve algısına en çok yaklaşımdır. O, insanın gözü gibi davranıp her şeyi görür, detayları yakalar ve kaydeder ve yansıtır. Sinema ya gören gözdür ya da yansıtan ayna. Bu noktada yaşandığı coğrafyayı anlatan ve onun değerler sistemini bize aktaran mitoloji ile içinde bulunduğu toplumun kültürel yapısını gören veya yansıtan sinema daha önce de belirttiğimiz gibi oldukça benzer ve özdeştir. “Shakespeare’in sanatın işlevine ilişkin tanımı şöyledir: “Doğayı olduğu gibi gösterecek aynayı tutmak”. Bu aynı zamanda mitolojinin de tanımıdır. Mitoloji, uyanan bilinci kendini besleyen kaynakların gücüne inandırmaktır.”⁹⁹ Görüldüğü gibi, sinema ve mitoloji kapsamı ve işlevleri bakımından birbirine oldukça benzemektedir.

Joseph Campbell’in sinema ve mitoloji arasında kurduğu ilişkiye benzer bir ilişkiyi, Ömer Tecimer, sinema-mitoloji-tragedya/drama arasında kurar. Sinemanın mitolojiyle olan ilişkisinin, ondan beslenmek ve etkilenmekten öte bir şey olduğunu, sinemanın kökeninin, mitolojide ve bu bağlamda dramının içinde olduğunu belirtir. “Kendine özgü klasik temellere sahip olan drama, özünde yazınsal bir tür olduğu için, mitoslardaki tematik ve örneksel yapı, dramının ekrana yansımış biçimi olan filmlerde de kendini gösterir. Sinema yalnızca modern mitoloji olmakla kalmaz, kendi kökenini de mitolojide bulur.”¹⁰⁰

Tecimer, sinemanın mitoloji ile olan ilişkisinin kökenini tragedyada ararken, aslında tragedyanın da Dionysos’a kadar uzandığını belirtir. “Tragedya ve komedyanın Dionysos rituslarından türemiş olduğu savı XX. yüzyılın başında Cambridge Antropoloji Okulu adıyla tanınan bir grup İngiliz Antropolog tarafından ortaya atılmıştı.”¹⁰¹ İngiliz antropologlar, Aristoteles’e dayanarak, Dionysos’a adanan şenlikleri temel almışlardır. “CSA’nın araştırmacıları, Aristoteles’in tragedyanın *dithürambos*’tan türediğini açıklayan sözlerini benimsemişler, ayrıca Dionysos rituslarından tragedyaya geçişte

⁹⁸ John Orr, Sinema ve Modernlik, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Ark Yayınları, Ankara, 1997, s:64

⁹⁹ Joseph Campbell, Yaratıcı Mitoloji, Çev: Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara, 2003, s:14

¹⁰⁰ Ömer Tecimer, age, s:11

¹⁰¹ Ömer Tecimer, age, s:59

dithürambos aracılığıyla sağlanan bir süreklilik olduğunu ileri sürmüşlerdir. Buna göre CSA'nın kuramı şöyle bir gelişimi varsayar:

“*Eniatuos Daemon* kök ritusu → Dionüsos Ritusları → *Dithürambos* → Tragedya.”¹⁰²

Böylece sinema, Dionysos'dan günümüze kadar uzanan gelişimsel, mitolojik bir çizginin ürünüdür. Mitler “..daima ve hiçbir zaman yanılmaksızın tekrar eden ruhsal yaşantıların ifadeleridir. Dolayısıyla her mitoloji motifi – zaman ve yer kavramı dışında- devamlılık ve yanılmazlık vasfını taşır ve işte bu nedenledir ki, insanidir, **insanlığın ortak mirasını** oluşturur.”¹⁰³ Sinema da bu ortak mirasın ürünüdür. Tragedya'nın geldiği son noktanın göstergesidir. Sinema filmi de mit gibi, kültür mirasının taşıyıcısıdır, bazen doğaüstü bazen kutsal öyküleri, kendine has bir dille anlatır. Mitler, insanın “(...) ölümlü, cinsiyetli, toplum halinde örgütlenmiş, yaşaması için çalışması gereken ve kurallara göre çalışan bir varlık durumuna gelmesine kadar olup biten önemli olayları anlatır.”¹⁰⁴ Sinema, ise yukarıdaki tanımlamadan yola çıkarsak mitlerin dışında kalan, toplumlaşmış, kültürlenmiş hayatımızın hikayelerini anlatır. “Mitoslar, kurgusal ve Doğaüstü varlık ve olayları içeren geleneksel öykülerdir; bir “mecazi ya da temsili anlam” çağrıştıran konularıyla alegorik ve simgesel anlatılardır... Filmler de tıpkı mitoslar gibi, yaratıcısının kişisel etkisini farklı insanların zihnine taşıyan kolektif, toplumsal ürünlerdir. Bu nedenle, mitosların hem yapısal hem de psikolojik işleyişlerini açıklayan kuramlardan yola çıkarak sinemayı “modern mitoloji” olarak değerlendirmek mümkündür.”¹⁰⁵ Sinema, mitlerin olmadığı, tanrıların yerine kültürün hakim olduğu dünyanın yeni masal anlatıcısıdır.

John Berger **Görme Biçimleri** adlı kitabında günümüz reklam anlayışının dayandığı temelleri ve kullandığı göstergeleri nasıl oluşturduğunu incelerken özellikle

¹⁰² Ömer Tecimer, age, s:60

¹⁰³ Kriton Dinçmen, *Psykhiatria ve Mythos*, 4. baskı, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2006, s:17

¹⁰⁴ Mircea Eliade, age, s:17

¹⁰⁵ Ömer Tecimer, age, s:11

mitoloji ve yağlı boya resim sanatı üzerinde dikkatle durmuştur. Çünkü Berger'a göre reklamlarda kullanılan model veya oyuncuların beden hareketleri ve mimikleri doğrudan yağlı boya resim sanatındaki bilindik eserler ve dolayısıyla mitolojiden esinlenilmektedir.¹⁰⁶ Reklamları, insanları tüketime zorlamak için, pembe dünyalar kuran ve insanları bunlara inandıran ikna edici metinler olarak yorumlayan Marksist estetiğin perspektifinden bakarsak eğer, hayal kurduran reklamların en büyük silahı mitlerdir. Mitler, reklamcılık alanında çağımızın bütün sanatsal ve düşünsel üretim alanlarında yararlanılan, başvuru, hiçbir zaman eskimeyecek başucu kitapları gibidirler.

Mitler, sadece sinema değil bütün sanat dallarında varlığı ve etkileri yadırganmayacak yapılardır. "Mitoloji, Batı sanat ve düşüncesinin her alanında ortaya çıkar. Resimde, heykelde, müzikte, tiyatrodan, operada, şiirde, romanda vb. Bu demektir ki, mitolojiyi bilmezsek gereğince kavrayamayız ve değerlendiremeyiz bu yapıtları. Öyleyse efsane deyip geçmemeli mitolojiye, Batı Kültürünün temeli diye bakmalı."¹⁰⁷ Toplumun kültürel ürünleri olan sanat eserlerinin her aşamasında, mitoloji vardır. Bu noktada mitoloji, Batı'nın Biçimlendirici sanatlarının var edicilerinden, onun ilham kaynaklarından. "Yunan sanatı ve destanı ile toplumsal gelişmenin belli biçimleri arasındaki ilişkiyi görmek güç değildir. Güç olan o yapıtların bugün bile sanattan aldığımız tadın kaynağı olması, bazı durumlarda ise erişilmez bir düzey ve örnek olarak sürüp gitmesini anlamaktır."¹⁰⁸

Buraya kadar, mitlerin kültürle ve sinemayla daha genel anlamda sanatla olan ilişkisini inceledik. Mitler ve sanat ürünlerinin ilişkisini temel alarak, mitlerin sanat ürünlerinde nasıl kullanıldığını veya mitsel öğelerin sanata ürünlerinde ne şekilde yer aldığını inceleyen Dursun Ali Tökel, kitabında iki boyutlu bir ilişkiden bahseder.

¹⁰⁶ John Berger, Görme Biçimleri, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 7. basım 1997, s:138

¹⁰⁷ Derman Bayladı, Mitoloji, Tanrıların Öyküsü, Say yayınları, İstanbul, 1995, s:11

¹⁰⁸ Kegan Paul, Tench Trübner, A Contribution to the Critique of Political Economy, 1904
Aktaran: Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği, Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 8.basım 1995, s:13

“Sanat-mitoloji ilişkisi iki farklı boyut arz etmektedir. Birincisi, mitlerin bizatihi sanat eseriyle ilişkisi. (Bazı heykellerin, mağara, mezarlık, anıt ve mabet resimlerinin, kazılarda ortaya çıkan kimi buluntuların mitsel bir figürü somutlaştırması veya bunların çözümlenebilmesi için mitsel bilgilere ihtiyaç duyulması gibi bire bir ilişkiler).... İkincisi, edebiyat eserlerinde veya resim dallarında olduğu gibi, mitsel figürlerin bir sanat eserinin malzemesini veya arka planını oluşturması. Birincide sanat eserinin kendisi mitsel bir objedir. (Zeus heykeli veya aslan başlı tanrıça resmi gibi).”¹⁰⁹

İkinci aşamada ise, mitler, sanat eserine dolaylı katkıları olan, metni veya eseri zenginleştiren yapılardır. Sinema ve mit ilişkisi de bu ikinci türden ilişkiye bir örnektir. Mitsel kavramlar, olaylar ve karakterler ve hatta karakterlerin ismi sinema filmlerinde metaforik olarak kullanılırlar. Kardeşinin annesini öldürmesine yardım eden Elektra’nın adı bir çok filme ilham vermiştir. Babaya düşkün kız çocuklarının mitsel dolayımı Elektra’dan beslenir. Pasolini’nin Medea’sı Antik Yunan Mitolojisi’ndeki Medea’dan esinlenilerek çekilmiş bir filmidir. Örneklerden de anlaşılacağı gibi, mitler, sinema filmlerinin olay örgülerini doğrudan veya dolaylı etkileyen, zenginleştiren yapılardır. “Mitlerin sahip olduğu çok katlı, derin anlamsal yapı, eserin sanatsal derinliğini ve gizemini oluşturmada çok işlevli bir fonksiyon üstlenecektir.”¹¹⁰ Ancak sinema ve mit ilişkisi karşılıklı etkileşimle sınırlı değildir. Mitoloji, sinema filmlerinin, incelenmesinde ve çözümlenmesinde başvurulacak önemli kaynaklardan biridir. Sinema filmi doğrudan mitolojik göndermelere sahip olmasa bile, olay örgüsü ve mitolojik öyküler arasında benzerlik kurularak yapılan çözümlemeler, filmin bir metin olarak daha geniş bir kitle tarafından alımlanmasını ve sanatsal değerinin daha iyi anlaşılmasını sağlarlar.

Mitler, ayrıca bir sanat dalı olarak sinemanın biçimsel olarak değişmesine ve gelişmesine de katkıda bulunurlar. Mitolojik unsurların popüler kültür ürünü

¹⁰⁹ Dursun Ali Tökel, age, s:37

¹¹⁰ Dursun Ali Tökel, age, s:37

olduklarını iddia ettiği bilim-kurgu ve korku sineması örneklerini nasıl etkilediğini incelediği **Çağdaş Fantazya** adlı kitabında Ünsal Oskay, bilim-kurgu'nun temellerini, mitos dünyası içerisinde bulmaya çalışır.

“Mitolojiler bir topluluğa ait ve o topluluk için bir tüm olarak geçerli sayılan, kolektif nitelikte, durağan bir dünya ve kozmos anlayışını yansıtır. Bilim-Kurgu ise, bu kolektif ve durağan dünya ve kozmos anlayışının aşılması için geliştirilmiş bir kurgu (fiction) türüdür. Sözde bilim kurgularda ise, tıpkı mitolojideki gibi, Doğa-üstü olaylar, varlıklar, karakterler vardır. İnsan-üstü-insanlar, yaratıklar vardır. İnsanlar ya da öyküdeki varlıklar arasındaki ilişkiler de geçerli olan kurallar (normlar), zamanca, ne zaman başladığı, ne zaman yürürlükten kalkacağı bilinmeyen; zaman-dışıymış, geçici değilmiş gibi görünen (supertemporal) kurallardır. İnsandan ve Tarihten «münezzeh» kurallardır bunlar! Bu kurallarla düzenlenmiş kurgudaki insan ilişkileri (ya da, insan ilişkilerini simgeleştiren başka türlü yaratıklar arası ilişkiler) ve bunların yansıması olan etik, dinsel sistemlerdeki etik ile bir ve aynıdır bilişsel yanı ile; daha doğrusu, bilişsellığe karşıt oluşuyla!”¹¹¹

Ayrıca film izlemenin kendisini, film izlerken geçirdiğimiz değişim ve filme dahil olarak tattığımız heyecanı da mitolojik simgeler ve olaylar ışığında inceleyebiliriz. Mircea Eliade, mitlerin özellikleri Adlı kitabında “kutsal araba kültü”nden bahseder. Modern pazarlamanın süslü örnekleri olan araba fuarlarında, sergilenen arabaları ve onları sergileyen mankenleri detaylı bir şekilde anlatan Eliade, bu fuarlarda, ışıklı standlarda, güzel manken kızların tanıttığı ve ister alıcı olsun ister olmasın arabaları huşu içinde izleyip, güzel kızları beğenen ve ışık yağmuru karşısında sersemleyen insanları arkaik dönem insanlarına benzetir. Günümüz insanı, arabaları seyrederken

¹¹¹ Ünsal Oskay, *Çağdaş Fantazya*, Der Yayınları, İstanbul, Yayın Yılı Yok, s:38

sanki bir tapınaktaymışçasına kendilerinden geçerler. Mankenleri tapınak rahibeleri ile, ışıklı ortam ve arabayı yakından görmemin verdiği zevki, tapınakta deneyimlenen güzel duygularla özdeş tutar Eliade. Kutsal araba kültüründen yola çıkarak sinemaya gitme ve film izleme edimini de tapınağa girme, dinsel ritüele katılma ve değişimden geçerek tapınaktan ayrılma olarak okuyabiliriz. Bizler, modern çağın insanları, karanlık ve sessiz olan sinema salonuna, bir tapınağa giriyormuşçasına sakin ve beklentili bir şekilde gireriz. Perdede gördüklerimiz ve deneyimine ortak olduğumuz şeyler, tapınakta yaşayacaklarımızın yerini tutmayabilir ama standlarda, arabaları seyrederken yaşadığımız duygulardan daha kalıcı ve etkileyicidir. Ve sinema salonundan, tapınaktan çıkarkenki gibi, ayine katılmanın huzuru içinde ayrılırız.

Sinema salonunda yaşadığımız özdeşleşme ve katharsis duygusunu, yine mitolojik bir olayla açıklayan Ernst Fischer, bir bakıma sinema ve mit ilişkisinin, sinema, mit ve izleyici arasında da olduğunun altını çizerek.

“Kendimizi neredeyse delicesine bir film ya da bir roman kahramanı ile bir görme isteğimize dayanarak sanatın evrensel ve ilk görevinin bu olduğu sonucuna varmakla biraz ileri gitmiyor muyuz? Bu “Dionysos'cu” kendini yitirişin karşısını da kapsamaz mı sanat? Seyircinin gördüğü ile kendini *bir tutmayıp da*, ondan bir *uzaklaşma sağlaması*, gerçeğin bile temsil edildiğini görerek onun baskısından kurtulması, sanatta günlük yaşayıştaki sıkıntıların onu yoksun bıraktığı o mutlu özgürlüğü bulması demek olan “Apollonsu” bir eğlenme ve beğenme ögesini kapsamaz mı?”¹¹²

Fischer’ın film izleme edimini hem Dionysosçu hem de Apollonik bir olay olarak görmesi oldukça mantıklıdır. Çünkü kendi aralarında dikotomik olan Dionysos ve Apollon gibi film tekniği ve filmin içeriği de -tragedyada olduğu gibi- kendi arasında

¹¹² Ernst Fischer, age, s:11

dikotomiktir. Biçimsel ve estetik duygusundan beslenen ve göze hitap eden bir sanat olarak sinema, alabildiğince Apolloniktir.

Sinema sanatının biçim olarak Apollonik olmasının en büyük nedenlerinden birisi sinemanın göze dayalı bir sanat olması ve ışık olmadığı taktirde kayıt yapmanın veya kaydedilen filmi perdeye yansıtmamanın imkansız olmasıdır. Dolayısıyla, Pagliaesk perspektiften baktığımızda, Işığın ve Görme'nin tanrısı olan Apollon, bir anlamda sinemanın da tanrısıdır. Sinema insan gözü ve ışık olmasaydı, hiçbir zaman ortaya çıkamazdı. "İzlemeyle ilgili bütün teknolojiler, bir anlamda insan gözünün bir uzantısıdır."¹¹³ İnsan gözünü taklit eden kameralar, elektronik gözlerdir. İnsan gözünün yaptığı tüm işlemleri yerine getirebilen kameranın en büyük özelliği ışığı içine hapsedip kayıt yapabiliyor olmasıdır. "Göz ve kamera benzer ve farklıdır. Kamera, insan gözünün gördüklerinden ne daha fazlasını ne de daha azını keşfeder. Böylece, hem sınırlarını hem de gücünü gösterir."¹¹⁴ Kamera'nın yanı sıra insan gözünü taklit eden fotoğraf makineleri, televizyonlar ve Projeksiyon aletleri, aynı zamanda ışığın varlığının ve görme açısından öneminin anlatıldığı abideler gibidirler.

Bu bağlamda, hem kameranın insan gözüne benzerliği hem de kameranın ışık olmadan hiçbir şeyi kaydedemeyecek olması, sinemayı biçim olarak Apollonik yapar. "Sinema, en mükemmel Apollenyen türdür, şey-yapma ve şey-yapımı, tanrıların makinesi."¹¹⁵ Sinema tekniği ve kamerası her an bizi Delphoi tapınağından izleyen, Apolon'un gözünü ve ışığını hatırlatırlar. Sinema ayrıca estetik ve teknik biçim olarak da Apolloniktir. Çekim ölçekleri, açılar, oyuncuların ve dekorun kompozisyonu, bu kompozisyon oluşturulurken dikkat edilen matematiksel ölçüler, görüntünün devamını sağlayan 180 derece aksı ve vektörleri düşünüldüğünde, görsel bir sanat olarak belki en büyük ve gelişmiş Apollonik sanattır.

¹¹³ John Orr, age, s:83

¹¹⁴ John Orr, age, s:87

¹¹⁵ Camille Paglia, Cinsellik ve Sanat ya da Doğa ve Şiddet, s:81

Öte yandan filmi izleyen Seyirci, sanki Dionysos'un Bakkhalar'ından biri gibi, Dionysos'un şarabını içmiş gibi kendisinden geçmiştir. Şenliklerde orgiayı tadan Bakkhalar gibi, izleyici de sinema salonundan tatmin olmuş bir şekilde ayrılır. Belki bu Dionysos'çu etki yüzündendir ki, bazen bir tek film veya film karesi inansının hayatını değiştirebilmektedir. Dionysos'un şarabını içen ve Kitonyen dünyanın tadını duyumsayan çılgın Thebai'li kadınlar, sarhoşluklarının geçmesi sonrası nasıl ki, bir daha eskisi gibi olamayacaklarını, değiştiklerini anlamışlarsa, bir filmi izledikten ve etkilendikten sonra salondan ayrılan izleyici, eğer hayatının filmini bulmuşsa salondaki diğer izleyicilerle birlikte orgia'yı tatmış demektir. Ayrıca, filmin Diyonizyak içeriği ile kültür'ün ötekisini sahnelemesi ve böylece, estetik olarak, ötekiyi de kültüre karşı güçle donatması açısından baktığımızda sinemanın biçim olarak Apollonik olması ile içeriğinin Diyonizyak olması ve bu iki karşıt gücün bir araya gelmesi de sinema, mit ve kültür etkileşimi açısından önemlidir.

Sonuç olarak, sinema ve mit birbirlerine ayrılamaz ve kopmaz bağlarla kenetlenmiştir. Mitler her zaman sinema filmlerini beslemeye ve zenginleştirmeye devam edecek unsurlardır. Ayrıca, sinema filmi izleyicisini de doğrudan ve dolaylı olarak etkileyen mitler, toplumun/kültürün en küçük birimi olan insanları da etkilemekte ve değiştirmektedirler. Bu döngüsel (cyclic) etkileşim, sinema ve kültürün mitlerin varlığına ne kadar çok şey borçlu olduğunun kanıtı gibidir.

2.3. Avrupa Sinemasının Yapısı Ve Kültürel İklimi

Sinematograf aletinin 1895 yılında başlayan serüvenin doğum yeri Fransa idi. Fransız Lumière kardeşler, yüzyıl içinde çağın en önemli sanatlarından ve kitle iletişim araçlarından biri olacağını kestiremeyecekleri sinematograf aleti ile, insanlara oldukça kısa, film diyemeyeceğimiz film parçacıklarını göstermekteydiler. Her ne kadar tarihin ilk sinema makinesi Lumière kardeşlerin Sinematografı olmasa da bugünden dönüp geçmişe baktığımızda en etkili olan ve en çok sayıda insana ulaşan gösterim aletinin Lumiere kardeşlerinki olduğunu söylemek zorundayız. Avrupa'nın her yerinde fotoğraf makineleri ve optik oyuncaklarla ilgili denemeler yapılırken, Lumiere Kardeşler, Sinematografın patentini alıp gösterimlerini yapmaya başlamışlardı bile. Ancak bu teknolojik gelişmeler, dünyanın her yerinde aynı anda ve aynı nitelikte yaşanmıyordu. Sinematograf ve onun görüntüleri sadece batı dünyası için anlamlıydı. O tarihlerde doğu cenahında bu tür girişimlerde bulunulacak ekipman ve bilgi donanımı henüz yoktu. Diğer bir deyişle "Sinema"'nın nüfusa kayıtlı olduğu yer batıydı. Uyuğu ise Fransa yani Avrupa'ydı. Ancak Avrupa sineması kavramının kullanımı daha geç bir döneme tekabül eder. "Sinema tarihçilerinin sıralamalarının da ötesinde Avrupa sineması; Avrupa Birliğinin, Avrupalılığın ve Avrupa'nın sınırlarının farklı zeminlerde tartışılmaya başlandığı yıllarda dile getirilen bir kategori oldu."¹¹⁶

Avrupa ya da Europa, yıllardır süregelen ve her geçen gün biraz daha perçinlenen bir kültürün ürünü olsa da, savaşlar, fetihler, soykırımlar ve kanlı olaylar tarihinden hiç eksilmeyen bir kıta. Bir yandan klasikleşen eserler üreten Avrupa diğer yandan son yıllarda her kilometrekaresi yeni devletleri doğuran, parçalanmaya yüz tutan bir Avrupa. Fatih özgüven bu dikotomik durumu Avrupa kelimesinden yola çıkarak şöyle açıklıyor:

¹¹⁶ Deniz Bayrakdar Sevgen, "Giriş", Toplumbilim: Avrupa Sineması Özel Sayısı, Sayı:18, Ocak 2005, s:7

“Yunan mitolojisine göre Zeus, beyaz bir boğa kılığına girerek Avrupa’ya ismini veren, Fenike kralının kızı prenses Evropi’yi (Europa) kaçırıp ona tecavüz eder ve Girit’e götürür. Bu kuruluş efsanesi anlam bakımından belirsiz bir simgesel ilk-imge olmakla birlikte şiddet çağrışımları da içerir. Burada yer alan tanrısal metamorfoz ve yolculuk motiflerinin sınırların, kimliklerin, ülkelerin ve Avrupa’nın kendisinin değişebilirliğine işaret ettiği düşünülebilir.”¹¹⁷

Evropi’nin kaçırılması ve daha en başında Avrupa tahayyülünün şiddet üzerine kurulu olması, onun bir anlamda geleceğini de belirliyor. Avrupa kendine has bir kültür anlayışı ve kültürel miras oluştururken, Evropi’nin şiddet dolu tecavüzünün de bedelini ödemeye devam ediyor.

Avrupa kendi içinde, kanlı savaşlar ve fetihler yaşarken, kültürel anlamda ilerlemeye ve düşünce dünyasını şekillendirmeye devam ediyor. Avrupanın düşünsel gelişimi sonucu Lumiere kardeşler sinematografi icat ediyorlar. Ve onun patentini alıp çoğaltmaya başlıyorlar. Bu iki yönlü bir gelişim; hem kültürel hem teknolojik. Dolayısıyla, bu hem kültürel hem teknolojik gelişimin temelinde Avrupa kıtası Avrupa düşüncesi yatıyor. Çünkü Avrupa, batının doğuya coğrafik olarak en yakın kapısı, düşünsel olarak belki de en uzak kapısı. Böylece sinemanın Avrupada doğmuş olması, ne bir tesadüf ne de bir şans eseridir. Bu tam anlamıyla bir zorunluluktur. Sinematograf Avrupa’nın, Avrupa düşüncesinin ürünüdür. “(...) Avrupa düşüncesini ortaya koyan da Avrupa toprakları içinde başlayan yeni bir dönüşümün teknolojik olduğu kadar düşünsel de serüveni. Bu serüven bize Lumiere kardeşleri veya Melies’i vermekte. Avrupanın içinde, Avrupa kapitalizminin birikim modelinin modernliğine bağlı olarak başlayan bu serüven bizi Avrupa sinemasını dünyanın diğer bölgelerinde

¹¹⁷ Tim Bergfelder, “Avrupa Sinemasını Yeniden Düşünmek: Avrupa Sinema Tarihi Yazımı İçin Kavram Ve Öneriler”, Çev: Esra Özcan, Toplumbilim: Avrupa Sineması Özel Sayısı, Sayı:18, Ocak 2005, s:193

veya kıtalarında yapılan sinemadan ayırmakta. Bu nedenle sinemanın sadece hareketli imgeler bütünü değil, ama bir düşünce olduğunu söylemek gerekecek.”¹¹⁸

Avrupa Sineması da doğal olarak bu Avrupa düşüncesinin ürünüdür. Ancak Avrupa sinemasının tanımını yapmak veya sınırlarını çizmeye çalışmak sanıldığı kadar kolay ve basit değildir. “Avrupa sineması tanımlamasının coğrafi olduğu kadar, siyasal ve kültürel ortaklıklara göndermede bulunması bu güçlüğü önemli bir nedenidir. Avrupa coğrafyasının belirlenmesinde bile sorunlarla karşılaştığımız günümüzde, siyasal ve kültürel ortaklıkların belirlenmesi daha da güçleşmektedir. Dolayısıyla ortak bir siyasal, kültürel düzenin ortak bir coğrafyadaki yansıması olarak ‘Avrupa Sineması’, sınırları belirli olamayan ve özellikleri de belirlenemeyen sorunlu bir tanımlamadır.”¹¹⁹ Çünkü Avrupa sineması tanımlaması öncelikli olarak bir kıtaya gönderme yaparken diğer yandan da bu kıta içinde yer alan ülke sinemalarını işaret etmektedir. Avrupa sinemasını var eden ve dünya sinema tarihini değiştiren sinema akımlarının her biri ayrı bir Avrupa ülkesinin eseridir. Hatta bu sinema akımları ortaya çıktıkları ülkelerin adları ile anılırlar. Fransız Yeni Dalgası, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Alman Dışavurumculuğu gibi. Ancak ülkelerin özel sinemasal gelişimlerini, Avrupa’nın geçirdiği sosyokültürel ve siyasal değişimlerden ayrı düşünmek imkansızdır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan sefaletin aynası olmak için kamerasını sokaktaki insanlara çeviren yönetmenlerin sinemasıdır. Ya da Alman Dışavurumculuğunu, Almanya’nın birinci dünya savaşından aldığı yaralardan ayırmak imkansızdır. “Dışavurumculuk Alman ruhunun bir patlaması, değişiklik ve özgürleşme sanatı olarak doğmuştur... Dışavurumculuk bir yandan imparatorluğun doğrultusundaki bir Kültüre karşı başkaldırma, diğer yandan topluma yöneltilmiş bir suçlamadır.”¹²⁰ Dolayısıyla, Alman imparatorluğunun atlattığı buhran ve bunun topluma yansımasının sonucu olarak ortaya çıkan Dışavurumculuk, sadece Alman

¹¹⁸ Ali Akay, “Önsöz”, Toplumbilim: Avrupa Sineması Özel Sayısı, Sayı:18, Ocak 2005, s:5

¹¹⁹ Peyami Çelikcan, “Avrupa Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği”, Toplumbilim: Avrupa Sineması Özel Sayısı, Sayı:18, Ocak 2005, s:83

¹²⁰ Der: Deniz Derman ve diğerleri, Sinema Akımları, Med-Campus Proje # A126 Yayınları, Ankara, 1997 s:107

sanatını değil tüm Avrupa sanatını etkilemiştir. Avrupa aslında minicik parçaları olan devasa bir yapbozdur. Ve Avrupa sineması denildiğinde yapbozun her parçası anlamlı ve farklı bir tadı simgeler.

Avrupa sinemasının kavram olarak karşıladığı şeyler, son 20-30 yılda özellikle popüler Hollywood yapımlarının kazandığı büyük gişe başarılarından sonra daha da keskinleşip netleşmeye başladı. Avrupa sineması kavramının içini dolduran unsurlarla Amerikan sineması kavramının içini dolduran unsurlar kıyaslanmaya ve böylece bu kavramlar daha da keskin bir şekilde kullanılmaya başlandı. Bu farklılık genel olarak bakıldığında iki ayrı kıtanın karakteristik özellikleri arasındaki farkın bir sonucu olarak da okunabilir. “Aslında Avrupa sineması tanımlaması, Amerikan sineması tanımlaması karşısında daha anlamlı ve tutarlı bir içerik kazanabilmektedir. Amerikan sinemasıyla karşılaştırıldığında daha yaratıcı, daha sanatsal ve daha derinlikli görünen Avrupa Sineması, ‘sorunsal sinema’nın Amerikan Sineması ise ‘popüler sinema’nın özelliklerini taşımaktadır. Genel olarak belirtilebilecek bu ayrım, sinemanın iki farklı coğrafyadaki farklı sosyo-ekonomik koşulların bir sonucu olarak kazandığı farklı özelliklerden kaynaklanmaktadır.”¹²¹ Amerika, Avrupa kıtasına nazaran kültürel ve düşünsel gelişimi daha geç tamamlamış bir kıtadır. Avrupa’nın sanatsal geçmişi göz önüne alındığında, henüz daha yolun yarısında olan bir kıtadır. Böylece, her iki kıtanın sinemaları arasındaki ayrımlar ve farklılaşmalar, kıtalar arasındaki ekonomik sosyokültürel gelişimin bir yansımasıdır.

Avrupa ve Amerikan sinemasının üretim pratikleri arasındaki bu fark sinema tarihi açısından da oldukça önemlidir. Avrupa sinemasının sanatsal olan ve yönetmene ağırlık veren duruşu ve Amerikan sinemanın ticari kaygıları göz önünde tutan ve star sistemiyle çalışan yapısı, “popüler filmler” ve “sanat filmleri” kavramlarını yaratmıştır. “Avrupa-Amerikan sinemalarındaki bu temel ayrım, aslında sinema alanındaki iki gövde akımı temsil etmektedir. Bir yandan Avrupa ülkelerinin temsil ettiği sorunsal

¹²¹ Peyami Çelikcan, age, s:83

sinema, diğer yandan Amerikanın temsil ettiği popüler sinema.”¹²² Amerikan sineması, usta yönetmenler ve dünya sinemasını etkileyen akımlar yaratan Avrupa sinemasına göre biraz daha şanssız bir kültürel ortama sahipti. Ayrıca “katı stüdyo kurallarının egemen olduğu Hollywood sinemasında, Fransız ya da İtalyan yönetmenler gibi film yazarı yönetmenler ve bu yönetmenlerin özgürce çalışabileceği bir yapılanma da yoktu.”¹²³ Avrupa’da yönetmenler, dilediği senaryoları yazıp, dilediği oyuncularla çalışma fırsatı bulurken, Amerika’daki yönetmenler, stüdyoların ve büyük dağıtım şirketlerinin istekleri doğrultusunda hareket etmek zorundaydı. “Amerikan sineması da 1960’ların sonu ile 70’leri başında bir yetenek patlamasına tanık olmuştur ama yeni Fransız ve Alman sinemalarından farklı olarak Amerikan sineması fazlasıyla ticariydi.”¹²⁴ Bu duruma rağmen, Amerikan sineması, 70’ler de başlayan ve Underground Hollywood sineması diye tanımlanan usta yönetmenlerin ve okullu oyuncuların sinema sektörüne girmeye başladığı bir dönemi yaşamaya başlamıştı. Yine de üretim pratikleri ve dağıtım kanallarının tekelci yapısı yönetmenlerin önündeki en büyük engeldi.

Yukarıda belirttiğimiz önceden belirlenmiş şartlara bağlı olarak çalışan yönetmenlerin çektiği filmler ve Avrupa’daki kendi yaratıcılıklarını temel alarak film çeken yönetmenlerin filmleri sinemasal değerleri açısından belirli kavramlar altında kıyaslanmıştır. Bu anlamda Avrupa sineması örnekleri “sanat filmleri”, “sorunsal filmler”; Avrupalı yönetmenler ise “Auter yönetmenler” olarak tanımlanmıştır. Amerikan sineması örnekleri ise “popüler” ve “ticari filmler”, Amerikan yönetmenler ise “yapım şirketlerine bağımlı”, “starlarla çalışan yönetmenler” olarak tanımlanmıştır. Temelde bu ayrımların en belirgin özellikleri üretim şartları ve maddi bütçeleridir. “Popüler filmler, kapitalizmin kurallarına göre yapılan sinema endüstrisinin, yepyeni bir teknolojiyi kullanan kültür endüstrisinin ilk gerçek ürünleridir.”¹²⁵ Popüler filmler,

¹²² Peyami Çelikcan, age, s:83

¹²³ Der: Deniz Derman ve diğerleri, age, s:193

¹²⁴ James Monaco, Bir Film Nasıl Okunur?, Çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2001, s:324

¹²⁵ Nilgün Abisel, Popüler Sinema ve Türler, Alan Yayıncılık, İstanbul, 2005 s:13

kapitalist mantık çerçevesinde üretilirken Avrupa’da çekilen filmler, özgür düşünsel ortamın da etkisiyle, ticari kaygıları ve büyük bütçeleri olmayan filmlerdir. Öte yandan popüler sinema ve popüler olmayan sinema arasındaki diğer bir fark olay örgüsünü oluşturan ve filmin entrikasını kuran konular arasındaki farklılıktır. Avrupa sineması örneklerinin sanat filmi örnekleri olarak sınıflandırılmasındaki en büyük etken Avrupa sinemasının ele aldığı konulardır. “Siska’ya göre sanat filmi ya da modernist anlatı filmi, gözle görülür biçimde kavramsal ve soyut sorunları ele alarak işleyen bir türdür. Bu filmlerde izleyici görüntüye yöneltilir ve konuşmalarda sorunlara gönderme yapılır. Görüntü genellikle göstergenin yerine geçer; tema, soyut ve kavramsal olduğundan dolayı çoğunlukla alegori kullanılır ve içtenliğe vurgu yapılır.”¹²⁶

Amerikan sineması ise, sorunsal sinema yapmaktan öte, önceden belirlenmiş bazı kurallara ve geleneklere göre hareket eden tür filmleri yapmayı tercih etmiştir. Çünkü bir tür filmi, türün kodlarını görsel olarak okuyabilen izleyici için izlemesi daha kolay olan filmidir. “Bir tür filmi, tanıdık bir ortam içinde öngörülebilir bir öykü örüntüsünü, hareket ettiren, özünde tek boyutlu, tanıdık karakterleri içerir. Bunun tersine, türe ait olmayan filmler genellikle merkezi bir karakterin kişisel ve psikolojik gelişiminin izini sürer. Bu merkezi karakterler daha önce sinemalarda gördüğümüz tanıdık tipler değildir.”¹²⁷ Sorunsal sinema ya da sanat sineması olarak adlandırdığımız Avrupa sineması örneklerinin konuları ve içerikleri birbirinden farklıdır. Avrupa sinemasında türe dayalı filmler, genel olarak bakıldığında Amerikan sinemasından çok daha az oranlarda üretilmektedir. Dolayısıyla, Avrupa sineması örneklerinin, sorunlara dayalı, karakterlerin psikolojik dünyalarına ağırlık veren yapıları, tür filmlerine göre daha zor ve seyirciyi zihinsel anlamda düşünmeye sevk eden filmlerdir. Çünkü “tür filmleri yinelemelere dayanır ve kolay anlaşılırlar; soyut kavramları irdelemez, hakikatin sorgulanmasına yer vermezler. Tür filmlerinin ortak özellikleri, “benzersiz”

¹²⁶ Derleyen: Sabri Büyükdüvenci, Semire Ruken Öztürk, **age**, s:22

¹²⁷ Mehmet Küçük, “Film Türleri Ve Bir Tür Olarak Gangster Klasikleri Üzerine”, 25. Kare Sinema Dergisi, Sayı:4, Mart-Nisan 1993, Ankara, Değişim Ajans, s: 28

olma özelliğine uymaz.”¹²⁸ Avrupa sineması örnekleri, öyküleri ve ana temaları açısından birbirinden farklı ve özgündürler. Bunun aksine Amerikan sinemasındaki Western filmlerinin ya da felaket filmlerinin hem sayısı hem de içerik olarak benzerlikleri oldukça fazladır. Amerikan sinemasının türlere ağırlık vermesinin en önemli nedeni az önce bahsettiğimiz standart ürün yaratma ve bu standardize filmleri birbirinden ayırma isteğidir. “Türler –yıldızlar gibi- stüdyo sisteminin standartlaşma ve ürün farklılaştırmaya yönelik ikili gereksiniminden doğmuştur.”¹²⁹ Ve tür olgusu, Amerikan sinemasının film üretimini ve seyirci sayısını doğrudan etkilemiştir. Daha çok sayıda film üretilmiş, seyirci içeriğini bildiği tür filmlerini, sinema salonundaki sıradan bir afiş sayesinde bile tanır hale gelmiştir. Avrupa sineması ise, yönetmene ağırlık veren anlayışı ile, türe değil yönetmenin sanatsal üretimine önem veren bir izler kitleye sahip olmuştur.

Ayrıca, Amerikan sinemasının oyuncu seçimi de Avrupa Sinemasından oldukça farklıdır. Avrupa filmlerindeki oyuncular, yönetmenlerin konuya uygun olarak seçtiği kişilerdir. Amerikan sineması ile star oyuncularla çalışmayı ve böylece gişe başarısını garantilemeyi tercih ederler. Starlar, yönetmen seçimi yapılmadan çok daha önce filmin başrolüne sahip olurlar. Avrupa sineması ise yönetmenlerin tanrısallık hakimiyeti altında üretilirler ve yönetmenlerin tercihleri filmlerin içeriğini ve oyuncu kadrosunu belirler. Auteur kavramı, yani yazar-yönetmen kavramı daha çok Avrupalı yönetmenler için kullanılır. Avrupalı yönetmenler filmlerinin tanrılarıdır. Senaryolarında kurgularına, dekorlarında oyuncularına makyajına kadar filmlerine hakim olan ve bütün filmleri anlamlı bir bütün arz eden, filmin daha ilk karesinden itibaren kendi yaratıcı farklılığını hissettiren yönetmenler Auteur’dür. Auteur yaklaşımına göre “Bir filmin yaratıcısı o filmin yönetmenidir. Yönetmeni edebiyattaki yazar ile eş tutan bu yaklaşım, ‘bir film bir sanat eseridir ve bir sanat eseri yaratıcısının kişiliğinin mührünü taşıdığı sürece, sinemada yaratıcı, herkesten çok, filme farklı niteliğini kazandıran kişi yani

¹²⁸ Nilgün Abisel, age, s:13

¹²⁹ Nilgün Abisel, age, s:27

yönetmendir.”¹³⁰ Auteur yönetmenlerin filmleri, yukarıda belirttiğimiz sorunsal ya da sanatsal sinema örnekleri gibi birbirinden farklı ve özgün örneklerdir. Tabii yine de Amerikan sinemasının bu popüler ve ticari ortamı içerisinde de Auteur yönetmenler yetişmekte ve Hollywood’un kapitalist mantığına aykırı, sanatsal filmlerde üretmektedirler.

Avrupa Sinemasının, Amerika gibi endüstrileşmemesi, Fatih Özgüven’in deyimiyle, onun biraz kısır kalmasına yol açmıştır. Fatih Özgüven, Avrupa Sinemasının geleneklerini kırması, kendi öznel dünyasının dışındaki gerçekleri de anlatan bir anlayışa sahip olması gerektiğini belirtir. Avrupa, büyük kültürel mirası ve heybetli düşünsel zenginliğini hakkını henüz sinemada tam anlamıyla verememiştir.

“Zaman, esas temaları çeşitleme, geleneği hallaç pamuğu gibi atma, modernite sonrasının gerekçelerine sığınarak hazırdan yeme zamanı. Europa’nın zaten hiçbir zaman üzerinden uçmadığı Greko-Romen idealinin uzaktan döllediği topraklar, tıpkı Avrupa edebiyatının giderek –hatta belki sinemadan da çok- tıkHzlaşan toprağı gibi hala potansiyel olarak dışı, ama belki bu arada biraz kısır.”¹³¹

Genel olarak baktığımızda Avrupa sinemasını Anaakım sinemadan ayıran en belirgin fark filmlerin sanat filmi ya da sorunsal sinema örnekleri olarak gösterilmesidir. Ayrıca, Avrupa sineması örnekleri, Hollywood’un aksine endüstrileşmemiş ve kapitalist üretim mantığı çerçevesinde meydan getirilmiş filmler değildir. Starlardan öte yönetmenler filmlerin hakimidir. Bu durum daha önce de belirttiğimiz gibi Avrupa Sinemasının kültürel iklimi, ve arka planı ile ilgilidir. Avrupa,

¹³⁰ Nejat Ulusay, “Auteur Kuram ve Jean Jacques Beineix”, 25. Kare Sinema Dergisi, Sayı:5, Mayıs-Temmuz 1993, Ankara, Değişim Ajans, s: 42

¹³¹ Fatih Özgüven, “Europa’nın Kat Edemediği Topraklar: Avrupa Sinemasına Bir kuşbakışı”, Toplumbilim: Avrupa Sineması Özel Sayısı, Sayı:18, Ocak 2005, s:17

Rönesansın, aydınlanmanın ve burjuvazinin doğduğu yer olarak, sanat sinemasının beşiğidir.

2.4. Kültürel Ekoloji Olarak Sinema

Hubert Zapf, kitabında doğa ve kültür arasındaki analojiyi açıklarken, kültürün de kendi içinde bir ekolojik sisteme sahip olduğunu vurgular tıpkı doğanın kendi içinde olduğu gibi. Ayrıca edebiyatın, kültürün bu ekolojik sistemini yansıtmaya ve yeniden biçimlendirme açısından önemli olduğunun altını çizer. Bu açıdan bakıldığında tezimizde kullandığımız teori aslında kültür içinde edebiyatın nasıl bir ekolojik işleve sahip olduğunu temel alan bir teoridir. Biz tez dahilinde, doğa ve kültür arasındaki analogik ve ekolojik ilişkiyi açıklamak için sinemanın kültür içindeki öneminden yola çıkacağız. **Kültürel Ekoloji Olarak Sinema** tanımı ilk kez bu tez içinde dönüştürülerek kullanılacaktır.

Bu anlamda, sinemanın bir metin olarak köklerinin romana ve oradan da tragedyalara, antikiteye kadar uzanması göz önünde bulundurulduğunda, Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat'ın sahip olduğu tüm yan anlamlar ve işlevlere sinemanın da sahip olabileceğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Kültürel Ekoloji Olarak Sinema dememizin en önemli nedenlerinden birisi sinema ve edebiyat arasındaki bu kökensel bağdan kaynaklanmaktadır.

“Sinemanın anlatı potansiyeli öylesinedir ki, en güçlü bağını resim hatta tiyatroyla değil romanla kurmuştur. Hem filmler hem de romanlar çok ayrıntılı uzun öyküler anlatırlar ve bunu çoğunlukla öyküyle gözleyici arasına bir ironi düzeyi sokan bir anlatıcının perspektifinden yaparlar. Bir romanda basılı olarak anlatılabilenlerin tümü sinemada da aşağı yukarı anlatılabilir ya da görüntülenebilir.”¹³²

Öte yandan sinema ve edebiyat arasındaki ilişki ve birbirlerine benzer olma durumları sadece sinemanın bir metin olarak edebiyatla ilintili bir geçmişe sahip olması değildir. Sinema da edebiyat gibi, içinde olduğu toplumu yansıtmaya, ona tepki de bulunma ve onu yeniden şekillendirme gücüne sahiptir. Zapf, kitabında edebiyatın

¹³² James Monaco, age, s:47-48

kültür dahilindeki önemini ve işlevini şöyle vurgular: “Edebiyat bir yandan kültürel açıdan hatalı gelişmelerin ve dengesizliklerin bilinci ve sembolik denge unsurudur; diğer bir deyişle baskın tarihsel güç yapıları, söylem sistemleri ve yaşam biçimleri tarafından kenara itilen, ihmal edilen, dışlanan veya bastırılan şeylerin eleştirel bilançosudur.”¹³³ Dolayısıyla edebiyat, bir anlamda bir kara kutu olarak, kültürün, egemen sistemin ötekileştirdiği her şeyi simgesel bir biçimde kaydeder ve onları görülebilir hale getirmeye çalışır. Bu açıdan bakıldığında sinema filmleri ve onların kültür ile ilişkisi de aynı şekilde açıklanabilir.

Sinema filmleri içinde üretildikleri toplumun birer taşıyıcısı ve yansıtıcısıdır. Kültürün ve sistemin baskıladığı şeylerin hayat bulduğu ve temsil edilebildiği alandır tıpkı edebiyat gibi. “Diğer yandan edebiyat, özellikle kültürel açıdan bastırılanın ifade edilmesiyle; çeşitliliğin, çok anlamlılığın ve karşılıklı dinamik ilişkilerin donup kalmış dünya imgesi ve söylemsel tek anlamlılık koşullarının dogmatizminden kurtulmasıyla dilin, algının ve kültürel kurgulamanın *devamlı, yaratıcı bir şekilde yenilendiği* yerdir.”¹³⁴ Edebiyatın yaratıcı yenileyciliği bu bağlamda sinema için de geçerlidir. Sinema da, içinde bulunduğu toplumu yansıtır, onu kendi sinemasal anlatısı içinde eleştirir ve bireylerin algılamalarını değiştirmeye ya da eleştirel düşünmeye sevk etmek için alternatif çözümler üretmeye ya da sadece tespitler yapmaya çalışır. Bu durum özellikle, son dönemde üretilen sinema filmleri düşünüldüğünde çok daha anlamlı olacaktır. Artık egemen, tek yanlı, ataerkil sistemin çarpıtılmış cinsiyet, doğa, ırk vb. temsilleri sinema filmlerinde tasvir ve tespit edilir; eleştirilir hale gelmiştir. Bu Zapf’ın kitabında belirttiği gibi, görme ve deneyimleme yolu ile gerçekleştirilmektedir.

Sinema salonuna film izlemeye giden insan ile bir kitap okuyan insan arasındaki benzerlik edebiyat ve sinema arasındaki benzerlikten yola çıkılarak kurulabilir. Dolayısı ile sinemanın Kültürel Ekoloji olarak işlevi iki yönlü şekilde işler;

¹³³ Hubert Zapf, age, s: 3

¹³⁴ Hubert Zapf, age, s:3

1) görme

2) deneyim

Görme, yukarıda da değindiğimiz gibi, var olan filmsel anlatı içerisinde egemen sistemin eksik ve hatalı temsillerinin sahnelenmesi ile meydana gelir. İzleyici olarak biz, var olan sistemin yanlış tutumlarını görür ve onları idrak etmeye çalışırız. **Deneyim** ise filmin anlatısı içerisinde bastırılanın ya da ötekileştirilenin yeniden tasvir edilmesi ve izleme edimi ile kültürel anlamda yeniden üretilmesi ile gerçekleşir. Bu anlamda sinema Kültürel Ekolojik olarak, karmaşıklığın yeniden yaratılması ve tekdüzeliğin ortadan kaldırılmaya çalışılması ile kültüre karşı sembolik bir reaksiyon halindedir.

Bu bağlamda, sinema edebiyat ilişkisine geri döndüğümüzde, sinemanın bir metin olarak köklerinin antikiteye kadar uzandığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Tragedya'nın, bildiğimiz tüm edebi anlatım formlarının kaynağı olduğu kabulundan hareketle, sinemanın romandan beslenen bir sanat dalı olduğu gerçeği bize sinemanın hiçbir zaman edebiyatla bağlarını koparmasının kolay olmadığını gösterir. "Sinemayı edebiyattan ayırmak pek mümkün değildir; en azından bir hikayeye, bir olay dizisine dayalı sinemayı. Sinemasal ürününün (filmin) temeli yazılı bir metindir (senaryo), oyuncuların oyunu yorumu bu metne bağlıdır. Öte yandan sinema, başlangıcından bugüne ve bütün evrimlerinde, edebi eserlerin en etkili tanıtıcısı oldu. Bundan başka sinema eserlerini değerlendiren eleştiri de edebi bir uğraştır. Sosyolojik (toplumbilimsel) açıdan ele alındığında sinema, bir çok seyirci için, edebiyatın (ve genelde her çeşit sanatın) bir yansıması, bazen özetlenmiş şeklidir, anlaşılması daha kolay, tüketilmesi daha rahat olan."¹³⁵ Diğer bir deyişle sinema ile edebiyat ve tragedya arasındaki bağ sadece anlatı biçimlerinin benzerliğinden değil, sinemanın yazılı dilin görselleştirilmesi olması durumundan doğar. Bu açıdan baktığımızda sinema tragedyadan beslenen bir sanat olarak Diyonizyak içeriğin Apollonik biçim ile bir araya

¹³⁵ Giovanni Scognamillio, Dünya Sinema Sanayi, Timaş Yayınları, İstanbul, 1997, s:202

gelmesidir. Tragedya da Nietzsche'nin tanımladığı haliyle, Apollonik unsurlar ile Dionizyak unsurları içinde barındırır.

“...Grek tragedyasını bir Dionysos korusu olarak algılayabiliriz, bu koro her zaman yeniden, Apollonca bir evren görüşüne dönüşür. Tragedya ile kaynaşmış olan bu koro bölümleri ikili konuşma (diyalog) denilen her nesnenin, bütün sahne dünyasının, gerçek dramın, ölçülü ve dengeli ana kucağıdır. ... Öte yandan bu olay *Dionysosca* bir durumun nesnelleşmesi olarak, olaylar içinde Apollonca bir çözülme değil de, bunun karşıtı niteliğinde bireyin parçalanması ve temel varoluşuyla birliğe ulaşmasını açıklar.”¹³⁶

Dram, böylece Nietzsche'nin tanımı ile Dionysosca bilgilerin Apollonca algılanışından oluşur. Genel olarak baktığımızda, sinema da oldukça Apollonik bir sanattır. Görme ve izleme üzerine kurulu bir sanat dalı olarak, sinema biçimsel özellikleri ile Apollonik bir sanattır. Görme duyumuz üzerine kurulu olması, gözümüzün algı biçimini taklit eden bir tekniğe sahip olması ve her şeyden önce ışık olmadığı sürece görüntünün mümkün olmaması ile sinema teknik ve biçim olarak Apolloniktir. “Sinema teknik, teknolojik bir sanattır, tekniği sayesinde gerçek olanı ve olmayanı yeniden canlandırıyor, parçalayıp yeniden birleştiriyor, kendi gözlerimizin önüne kendi gözü ile gördüklerini seriyor. Olayları bize kendi açısından, kendi çerçeveleme anlayışı ile, kendi zaman birimi içinde izlettiriyor. Bir seyirci olarak özgürüz, fakat bu özgürlüğümüz sadece filmi seçmemizde kalıyor şimdilik. Perdeye yansıyanları verildikleri şekilde, başkalarının seçimine uyarak izlemeye mahkumuz.”¹³⁷

Sinemanın Apollonik bir sanat olarak, Dionizyak bir içeriğe sahip olması onun hem edebiyatla hem de tragedya ile olan ilişkisinin kanıtı olduğu gibi, bir metin olarak

¹³⁶ Freidrich Wilhelm Nietzsche, age, s: 55

¹³⁷ Giovanni Scognamillio, age, s:210

Kültürel Ekolojik bir fonksiyona da sahip olduğunun ispatıdır. Ancak tüm sinema filmlerin bu anlamda Kültürel Ekolojik bir fonksiyona sahip olduğunu söyleyemeyiz. Tıpkı tüm edebiyat eserlerinin olmadığı gibi. Bu durum da yine tragedya bağlamında Apollonik unsurlar ile Dionizyak unsurların dengeli ve sürekli bir şekilde bir araya gelmemesi ile ilgilidir. Eğer kültürün içerisinde Apollon ve Dionysos tam olarak dengeli bir şekilde etkileşime geçebilselerdi, Nietzsche'nin dediği gibi sanatın en üst amacına ulaşılmış olurdu.

“Apollonca düş kurma, olduğu gibi kalarak, tragedya süresi boyunca gerçek *Dionysosca* etkinin dayanıklı bir örtüsü niteliğinde kendini gösterdi: bu, bitimde Apollonca dramı belirli bir alan doğru iten ve *Dionysosca* bir bilgelikle konuşmaya başlayan, çok güçlü bir etkiydi. Bu etki, yine kendiliğinden; Apollonca olan görünebilirliği yadsıdı. Gerçekten Apollonca ile *Dionysoscanın* birbirleriyle olan çetin bağlantısı, tragedyada, iki Tanrı'nın bir kardeşlik ilişkisiyle simgeleştirilseydi, Dionysos Apollon'un, Apollon da Dionysos'un diliyle konuşurdu. Böylece Tragedyanın da sanatında en yüksek ereğine ulaşıldı.”¹³⁸

Özellikle, Avrupa sineması ile Amerikan sineması arasındaki belirgin farkları düşündüğümüzde, örneklem olarak neden Avrupa sinemasını seçtiğimiz daha net bir şekilde anlaşılabilecektir. “Amerikan Sineması kuruluşundan itibaren Avrupa ülkelerinin sinemalarından oldukça farklı bir çizgi izliyor; Avrupa'daki gelişmelerden etkilenmek ve bunlardan dersler çıkarmakla birlikte.”¹³⁹ Avrupa sinemasına kıyasla, Amerikanın kültürel belleği düşünüldüğünde, Amerikan sinemasının sistem temsili açısından daha istikrarlı ve sistemin korunmasından yana daha istekli olduğu görülecektir. Amerikan sineması, özellikle ana akım örnekleri, sistemin sunumu, tehlikenin fark edilmesi ve tehlikenin bertaraf edilip sistemin yedinden kurulması üzerine kuruludur. Özellikle

¹³⁸ Freidrich Wilhelm Nietzsche, age, s: 140

¹³⁹ Giovanni Scognamillo, age, s:23

Michael Ryan ve Douglas Kellner'ın *"Politik Kamera"* adlı kitaplarında¹⁴⁰ Amerikan sinemasının felaket filmleri örneklerini incelerken genel olarak bahsettiği sistemin temsili ve dış tehdidin bertaraf edilmesi durumu açısından oldukça başarılıdır. Böylece Avrupa sineması örneklerinin Kültürel Ekolojik olarak kültür eleştirisini daha sağlıklı bir şekilde yaptığını söyleyebiliriz. Avrupa sineması örnekleri bu anlamda daha az ticarileşmiş ama daha çok sanatsal motivasyonla üretilmiş filmlerdir. Çünkü bu Avrupa sinemasının beslendiği kültürel bellek ile, Amerikan sinemasının beslendiği kültürel bellek arasındaki farktan kaynaklanır. Çünkü Avrupa sineması, edebiyattan opera'ya kadar gelişmiş örneklerin verildiği Avrupa kültüründen esinlenen sanatçıların varlığı ile şekillenmiştir. "Amerika'da sinemanın gerçek öncüleri bilim adamları, tiyatrocular, sanat meraklıları değil de, bambaşka alanlardan gelen, sinemanın ticari imkanlarını başından beri hisseden, kimi deneyimli, kimi deneyimsiz tüccarlardır."¹⁴¹

Bu açıdan bakıldığında, Amerikan filmleri, kapitalist-burjuva sistem içinde yer alan insanların elinde şekillenen bir hal alır. Böylece, Apollonik Diskur ve onun bastırma ve bertaraf etme pratikleri daha belirgin bir şekilde ortaya çıkar ve kurmaca karşıt söylem, bu anlamda Apollonik Diskur'a yani Kültür Eleştirel Söyleme etkide bulunamaz ya da bu etki sürekli olamaz. Avrupa sineması bu açıdan bakıldığında Diyonizyak öğenin daha rahat bir şekilde metinlerde ortaya çıkmasına olanak sağlar.

Böylece sinema filmleri, birer metin olarak, hem kültürün içinde var olan aksaklıkları kaydeder, hem de bu kaydettiği şeyleri marjinalize ederek sahneler. Bu anlamda sinema, hem gösteren hem eleştiren bir anlatı olarak, kültür ile girdiği sembolik ilişki sonucunda edebiyat gibi yenileyici ve dengeleyici bir şekilde içinde bulunduğu kültüre reaksiyon gösterir. "Metinler bu yaşam boyutunu 'kültür' ile 'doğa' arasındaki birçok açıdan aktarılan ve kırılan ilişkiler alanı içerisinde keşfetmektedir/araştırmaktadır. Metinler ise kurmaca enerjilerini bu boyuttan

¹⁴⁰ Michael Ryan ve Douglas Kellner, *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, Çev: Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, s:92-101

¹⁴¹ Giovanni Scognamiglio, age, s:23

almaktadır. Edebi metinler aşılabilir gerçeklik sistemlerini bertaraf etme ve kültürel baskı yapılarını bozma özellikleriyle aynı zamanda yeniden kazanılmış yaratıcılığın meselidir.”¹⁴²

Öte yandan Zapf’ın özellikle altını çizdiği gibi, edebiyat metinleri, kültüre sembolik olarak reaksiyon gösterirken, kültürün ve dilin akıl öncesi kökenlerine dönmesini ve yaratıcı bir şekilde ilişkiye girmesini sağlar. Burada Zapf’ın asıl vurgu yaptığı şey özellikle Üçlü İşlev Modelinde üstünde durduğu Apollonik Diskur ile Dionizyak Diskur’un karşılaşması ve yenileyici güçlerin açığa çıkmasıdır. Diğer bir deyişle edebiyat metinleri ve sinema filmleri, kültür tarafından felce uğratılan, dondurulan ve tek yönlü olarak bastırılan şeyleri, Kurmaca Karşıt Söylem ve Dionizyak Diskur sayesinde harekete geçirir ve akıl öncesi, medeniyet öncesi kökleriyle bağ kurmasını sağlar. Bu açıdan baktığımızda, edebiyat metinlerinin, felce uğratılan kültürel yapıları, medeniyet ve akılöncesi dönemle sembolik olarak ilişkiye sokması ve kültürü yenilemesi sinema filmlerinin de Kültürel Ekolojik olarak işlevlerindendir.

Ayrıca, Kültürel Ekolojik anlamda, sinema filmleri, kültürel sistem tarafından, bastırılan ve donuklaştırılan alanlarda, kurmaca karşıt Diskur’u üreterek ve Dionizyak ilkeyi harekete geçirerek, Zapf’ın da dediği gibi, bu dikotomik güçlerin bir araya geliş krizleri beraberinde getireceği gibi, uzlaşma ve dengelenmeyi de sağlayabilir.

“Metinlerin kendisi yola çıktıkları kültürel nitelikli sistemlerinin geleneklere bağlı kalıplaşmasından kurtularak elemanter yaşam süreçlerine yaklaştıkları süreci mizanse ederler ve bu yaşam süreçlerinin kurmaca konfigürasyonu sayesinde kültür dünyalarının karakteristik travmalarını sunar ve sembolik olarak bunlarla başa çıkarlar. Bu, düzenden kaosa, bir başlangıç durumunun felç edici statüğünden kriz dolu sınır ve geçiş durumlarının gelgitine sürekli olarak yenilenen bir geçiş ama

¹⁴² Hubert Zapf, age, s:53

aynı zamanda da işin içine giren karşıt enerjilerin arasında devamlı olarak dengenin yeniden oturtulması anlamına gelir.”¹⁴³

Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi, bu türden bir karşılaşma, dikotomilerin sona ermesi ya da birinin diğerini ortadan kaldırması ya da mutlak uzlaşma ile son bulmaz. Sinema filmlerinin, kültüre reaksiyon göstererek sembolik metinler olması hali, sistemin çok kolayca değiştirilebileceği ya da alt edilebileceği anlamına gelmez. Öte yandan sistemin, her zaman Kurmaca Karşıt Diskur’u sindireceği yönünde de bir sonuç çıkarsamak yanlış olacaktır. Hubert Zapf’ın Kültürel Ekoloji dediği kavram tam olarak, sinemanın kültür ile girdiği sembolik ve reaksiyon vermeye yönelik ilişkidir. Sinema, kültüre, kültürün içinden reaksiyon gösterir. Sinema bu anlamda, toplumu yansıtmaya ve eleştirel bir metin olma gücünü, ataerkil ve kapitalist sistemi, onun yanlı cinsiyet sunumlarını, sınıf kavgalarını, kültürün yozlaşmasını, tüketim toplumu haline gelmemizi, siyasal ve ideolojik baskıları, dinsel propagandaları ve daha bir çok konuyu sahnelemesinden ve mizanse etmesinden alır. Dolayısıyla Kültürel Ekolojik bağlamda sinema, kültür ile doğa arasındaki analogik ilişkide kültür ile sembolik bir ilişkiye girerek genel anlamıyla bir kültür eleştirisi yapar ve marjinal olanı, öteki olanı mizanse ederek, yenileyici karşıt güçlerin, Diyonizyak güçlerin Apollonik kültür ile karşı karşıya gelmesini sağlar.

¹⁴³ Hubert Zapf, age, s:54

3. BÖLÜM: ANALİZ

3.1. Yöntem

Tezin bu bölümünde, Avrupa Sinemasından seçilmiş olan üç örnek filmi inceleyeceğiz. Bu üç filmin seçilmesinde dikkat edilen en önemli unsurlarından birisi, filmlerin belirgin bir şekilde doğa ve kültür arasındaki çatışmayı doğrudan ya da simgesel bir şekilde anlatısına dahil etmiş olmasıdır. Çünkü filmleri incelerken göz önünde bulunduracağımız, Kültürel Ekoloji olarak sinemanın içinde yer alan Üçlü İşlev Modeli, hem bu karşıtlığı tespit eder, hem de bu karşıtlığın nasıl uzlaştırıcı bir şekilde bir araya geldiğini betimler.

Bu anlamda filmlerde öncelikli olarak üzerinde durduğumuz noktalar kültürün ve doğanın ne şekilde temsil edildiği ve sahnelendiği olacaktır. Özellikle kültürün Apollonik bir biçimde biçimciliğin ve tekdüzeliğin, tek yönlülüğün temsilini gerçekleştirdiği, bunun karşısında ise doğanın Diyonizyak bir şekilde yaşam enerjilerini yıkıcı ve sarsıcı bir şekilde kültürün içine doğru yönlendirdiğini göstermeye çalışacağız.

İncelemelerimizi yaparken Üçlü İşlev Modelinden yola çıkarak nitel film analizinde bulunacağız. Aynı zamanda nitel film analizi yaparken tezin içeriği gereği, bazı simgelerin ve mitsel göndermelerin altını çizeceğimiz için dolaylı olarak, göstergebilim, psikanaliz ve mitolojiden yararlanacağız.

Ancak filmlerin doğa ve kültür ile ilgili içeriklerini çözümlerken ve Avrupa sinemasının kültürel bir ekoloji olarak işlevlerinin betimleye çalışırken, incelememizin merkezinde **Üçlü İşlev Modeli** yer alacaktır. Diğer bir deyişle her üç filmde “*Apollonik Diskur ya da Kültür Eleştirel Üst Söylem*”, “*Diyonizyak Diskur ya da Kurmaca Karşıt Söylem*” ve “*Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık*” başlıkları altında doğa ve kültür arasındaki ilişkiyi nasıl simgeleştirdikleri kapsamında incelenecektir.

3.2. TEOREMA

Bakkhalar, küflerin temizlenmesinin yürekli bir tanığıdır.

İngmar BERGMAN

Pier Paolo Pasolini, İtalya'nın sinema tarihine kazandırdığı belki de en aykırı yönetmenlerden biridir. Komünizme olan bağlılığı, eşcinselliğini saklamayı ve Hristiyanlığı bir sevgi dini olarak görüşü ile uçları bir potada eritmeyi başarmış bir yönetmen olarak anılmıştır hep Pasolini. Filmlerindeki yoğun erotizm duygusu ve mitolojik öğeler, onu sanat sineması olarak adlandırdığımız popüler olmayan sorunsal sinemanın vazgeçilmez yönetmenlerinden birisi yapmıştır.

Burada inceleyeceğimiz Teorema, Pasolini sinemasını yetkin bir biçimde simgeleyebilecek Pasolini filmlerinden biridir. Ayrıca Teorema, Pasolini'nin diyaloglar ve konuşmanın önemsiz olduğunu düşünüp görüntülerin üzerine düşmeyi amaçladığı ve Şiir Sineması dediği, alanın önemli örneklerindendir. "Pasolini'ye göre şiir sineması yani öykünün ortadan kalkması önüne geçilemez bir şeydi. Yaratıcının artık sinema öyküleri değil şiirler, sinema şiirleri yazmaya yöneleceğini düşünüyordu. Şiir sinemasının son amacı baş kahramanın nesneler ve olaylardan çok değiş olduğu öyküler yazmak olacağını söylüyordu... Şiir sinemasının filmleri senaryonun olağan kural ve ölçülerine göre çevrilmez, alışılmış öykü tanımlarına boyun eğmez. Tersine orantısızlık uyulan bir kuraldır. Ayrıntılar olabildiğince genişletilir."¹⁴⁴ Gevezelik, Pasolini filmlerinde rastlayamayacağımız türden bir durumdur. Aynı zamanda bir yazar olan Pasolini, sinemayı edebiyatla eş tutarak, sinemanın da edebiyat gibi, kültürün ve kültürel miras'ın taşıyıcısı ve aktarcısı olabilecek bir dil olduğunu savunur. "Sinema ona göre "gerçeğin yazı diliydi". Böylece insanlık tarihinin en ünlü efsanelerini, tarihten süzülüp gelen dinsel veya din-dışı metinleri, ünlü söylence, masal veya romanları, klasik edebiyatın kilometre taşı olmuş yapıtlarını perdede görselleştirirken, bunlara o

¹⁴⁴ Necla Algan, "Sinema ve Şiirsellik", 25. Kare Sinema Dergisi, Sayı:24, Temmuz-Eylül 1998, Ankara, Şafak Matbaası, s:46

çok zengin kişisel fantazmalar, düşler ve hayaller dünyasından gelen görüntüleri, benzersiz bir erotizmin sinemasal yansımalarını da kattı.”¹⁴⁵ Onun erotizmi ve mitoloji bir arada algılama isteği, mitolojik öykülerden beslenen, oldukça erotik sinema filmleri üretmesine olanak sağladı. “Pasolini’nin efsaneye olan ilgisinin kadın mitosuyla örtüşmesi sonucu ortaya “Medea” (1970) filmi çıktı.”¹⁴⁶ Ayrıca, Pasolini’nin mitolojik öykülerden beslenmeyen filmleri bile alt metin olarak, mitolojik metaforlar ve kavramlar üzerine kuruludur.

İşte Teorema tam olarak bu türden filmlerin bir örneğidir. Doğrudan hiçbir mitolojik kavramı veya olayı filminde kullanmayan Pasolini, aslında tema ve öykü olarak, Dionysos’tan ve onun varlığını, tanrılığını ululayan eserden Bakkhalar’dan etkilenmiş görünmektedir. Hatta bu film, Bakkhalar’ın olay örgüsünün birebir benzeridir. Hatta, Teorema’yı Pasolini’nin kışkırtıcı döneminin başlangıcı olarak yorumlayan sinema eleştirmenleri farkına varmadan Dionysos ve Teorema benzerliğini kurmuş olurlar, çünkü Bakkhalar, anaerkilliğin, neşenin, kaos’un, çılgınlığın ve zevkin yeniden kabul görmesinin, var edilmesinin anlatıldığı eserdir. Teorema’nın Pasolini’nin kışkırtıcı döneminin başlangıcı olması ile, Bakkhalar’ın insanlığın ataerkillikten sıyrılmasının anlatıldığı eser olması tesadüf değildir. Pasolini’nin mitolojiyle beslenen bilinçaltının dolaylı bir ürünüdür. Bergman’a göre “Bakkhalar, küflerin temizlenmesinin yürekli bir tanığıdır.”¹⁴⁷ Teorema’da, Pasolini için, burjuvazideki küflerin temizlendiği arenanın ta kendisidir.

¹⁴⁵ Atilla Dorsay, 100 Yılın 100 Yönetmeni, 5. Basım, İstanbul, Remzi kitabevi, 2005, s: 442

¹⁴⁶ Fetay Soykan, “Geçmişten Gelen Güç Pier Paolo Pasolini”, Avrupalı Yönetmenler, Kitle Yayınları, Ankara, 1997, s:146

¹⁴⁷ Ingmar Bergman, Büyülü Fener, Çev: Gökçin Taşkın, Afa Sinema Yayınları, İstanbul, 1990, s:281

3.2.1. Apollonik Diskur veya Kültür Eleştirel Üstsöylem

Film, fabrika önünde toplanmış işçiler ve muhabirler arasında geçen diyaloglarla başlar. Patron fabrikasını, işçilerine bırakmıştır. İşçiler ise şaşkın bir şekilde, burjuvazi'nin ne yaparsa yapsın yanlış yapacağını belirterek, bu durumla ilgili tepkilerinin ne olacağını bilemediklerini söylerler. Aslında bu sahne filmin sonuyla ilgili bir sahnedir. Ancak daha açılışta, işçiler, grev, fabrika, burjuvazi ve sınıf tanımlarıyla bizi karşılayan Pasolini, komünizmle ve burjuvaziyle ilgili düşüncelerini bir çırpıda bize anlatmak için bu sahneyi filmin başına koymuş gibidir. Çünkü filmin ilerleyen sahneleri doğrudan işçi sınıfı ve komünizmle ilgili değil, aksine burjuva sınıfından bir ailenin birkaç gün içinde parçalanışı üzerinedir.

Öte yandan, burjuvazi ve onun hiyerarşik yapılanması Apollonik olanın ve ataerkil sistemin metaforudur. Bu anlamda burjuvaziye mensup bir babanın, fabrikasını işçilere vermesi ve toplumun kesimleri arasında bir eşitleme yaratması filmin sonunda, Apollonik olan ile Diyonizyak olanın karşılaşmasının yarattığı değişimi işaretler.

Filmin jeneriği, üst açıdan çekilmiş toprak ve toprağı süpüren rüzgar ve sis görüntüsü üzerinde akar. Daha filmin başlangıcında, doğanın yani Diyonizyak/Kitonyen olanın harekete geçmek üzere olduğunu anlatan bu toprak ve rüzgar görüntüsü film boyunca bizi yalnız bırakmayacaktır. Dionysos ve Bakkhalar'ın varlığını hissettiğimiz her anda toprak ve rüzgar görüntüsü, bize kitonyen olanı hatırlatmaya devam edecektir. Bu anlamda Bakkhalar'ın açılışında şehrin içine doğru bir epidem gibi yayılan Dionysos, çöl ile temsil edilmekte, film süresince çöl görüntüleri bu anlamda medeniyetin merkezine intihal eden Diyonizyak güç olarak simgelenmektedir.

Filmin açılış sahnesinde yer alan metropol bir şehri tasvir eden yüksek binalar, boş sokaklar, arabalar, geniş caddeler ve koşuşturan insanların olduğu çekimler bizi burjuva sınıfına mensup aileyi tanımamız için yönlendiren çekimlerdir. Resimle

uğraşmanın dışında zamanını arkadaşlarıyla geçiren evin küçük oğlu, babasına aşık ve diğer bütün erkeklerden korkan evin ödipal kompleksli kızı Odetta, bomboş bir hayatı olan ve sevmeyi unutan anne, işinden başka derdi olmayan, burjuva sınıfının önemli üyelerinden, patron, zengin ruhsuz bir baba, nerdeyse hiç konuşmayan, işinden başka bir şeyle ilgilenmeyen bir hizmetçi.

Baba, burjuvaziye mensup olması ve bir fabrikayı yönetmesi aynı zamanda ailenin başında da olması ile, Bakkhalar'daki Pentheus gibidir. Pentheus'ta Thebai kentinin kralı, medeniyetin bekçisi, savunucusudur. Evin oğlu, kılık değiştirmeyi seven, resimle ilgilenen bir karakter olarak gender açısından önemli bir figürdür. Zaten filmin sonunda, Uzlaştırmacı Söylemlerarasılığın en çok etkilediği karakterlerden birisi olması bu özelliğinden beslenmektedir. Evin kızı, babası Zeus'un alnından doğan, Athena gibi babası ile simbiyotik bir bağa sahiptir. Defterinin arasından babasının resimleri çıkan kız, tam anlamıyla Athena'nın bir yansıması olarak okunabilir. Ataerki düzende kız çocuk baba'ya aittir. Bu durum arkaik kökenleri Zeus ve Athena'nın simbiyotik ilişkisinde yatar.

“Bir gün Tanrılar Tanrısı, başında şiddetli bir sancı duydu. Hemen Vulcanus'u çağırdı ve keserin keskin tarafıyla başına vurmasını rica etti. Vulcanus vurunca, İüpiterin* başında açılan geniş yaradan, güzel bir dişi savaşçı, keskin keskin haykırarak dışarı fırladı.”¹⁴⁸

Athena'nın annesi yerine babasından ve babasının başından doğmuş olması, Athena'nın hem anaerkinin reddinin hem de kız çocuğun babayla olan travmatik bağının simgesidir.

Luce Irigaray, *Nietzsche'nin Deniz Aşığı* adlı kitabında Athena'yı anlatırken yukarıda bahsettiğimiz doğumu ve babası ile olan ilişkisi üzerinden “Toprağın kutsal

* Zeus

¹⁴⁸ Nüzhet Haşim Sinanoğlu, age, s:46

kadınlarının yükseklerdeki tanrıça tarafından kesilen sesleri: Babanın kızı.”¹⁴⁹ olarak tasvir eder.

Dolayısıyla baba ve kız arasındaki ilişkiyi Athena ve Zeus arasındaki ilişki olarak okumak, anne ve oğul arasındaki ilişkiyi, İocaste ve oğlu arasındaki ilişki ile benzer okumamızı sağlayacaktır. İocaste, kötü yazgının kurbanı olacak, kocası oğlu tarafından öldürülecek ve oğluyla cinsel ilişkiye girdiğini fark edecektir.

Genel olarak baktığımızda, tüm bu saydıklarımız Apollonik Diskur’un temsilinin toplamıdır. Zaten filmin bu kesiminde yani sistemin sahnelenişi ve sunumunun gerçekleştiği bu bölümde yönetmen özel bir tercihle renk ve ses kullanmamıştır. Bu hem estetik bir seçim olarak hem de sunumun belirginleşmesi olarak oldukça başarılıdır. Sadece Apollonik olanın temsil edildiği tek yönlü kültürel yapı, Dionizyak güçlerin eksik oluşu nedeniyle hem renksiz hem de sessizdir. Dionysos’un çok sesliliği ve çoğulluğunun eksikliği ancak bu şekilde mizanse edilebilir.

Renkler ve ses kuşağı yabancı’nın gelişi ile birlikte ortaya çıkar. Yabancı’nın gelişini dans ederek haber veren “deli” postacı Hermes olarak okunmalıdır. Hermes, “rüzgarın kişileştirilmesi ve Zeus’un habercisi”¹⁵⁰dir. “...Habercinin ayakları kanatlıdır, rüzgar gibi gider; yolcular rüzgar gibi gitmek isterler ve hırsızlar rüzgar gibi kaçır.”¹⁵¹ Bu anlamda dans ederek delicesine mektubu getiren postacı hem Hermes’in yansımasıdır hem de yabancının gelişi ile Dionizyak güçlerin ortaya çıkacağıının.

Sonuç olarak yabancının ortaya çıktığı ana kadarki tüm tasvirler ve betimler kültürün eksik ve yanlı sunduğu, bertaraf ettiği yönlerin sahnelenişi, temsil edilışıdır. Aile, burjuvazi, kültüre olan yatkınlık vb. şeyler Apollonik Diskur’un önemli öğelerindendir.

¹⁴⁹ Luce Irigaray, Nietzsche’nin Deniz Aşığı, Çev: İsmail Yerguz, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2000, s:139

¹⁵⁰ Nüzhet Haşim Sinanoğlu, age, s:61

¹⁵¹ Nüzhet Haşim Sinanoğlu, age, s:61

3.2.2. Diyonizyak Diskur veya Kurmaca Karşıt Söylem

Diyonizyak Diskur içerisinde, sistem tarafından marjinalleştirilen ve ötekileştirilenin temsilinin yapıldığı alandır. Bastırılan, yok sayılan kültürün alanına çekilir. Bu açıdan baktığımızda Apollonik Diskur'un ve sistemin sahnelenişi açısından kullanılan aile'nin evine misafir olarak gelen yabancı, ötekinin temsili, Diyonizyak güçlerin simgesi ve marjinal olandır. İnsanları etkileyecek ve üçüncü boyut olan Uzlaştırıcı Söylemlerarasılığın gerçekleşmesi için dönüştürecektir.

Beş kişiden oluşan aile, Apollon'un tapınağını andıran oldukça görkemli ve beyaz köşkvari evde yemek yemektedirler. Eve gelen bir telgrafta, "yarın gelecek" yazmaktadır. Bu bize, bir yabancının gelmek üzere olduğunu bildirir. Ve ertesi gün evde düzenlenen bir partide yabancının geldiğini görürüz. Yabancının varlığından ilk etkilenen hizmetçidir. Burada Pasolini'nin komünist duyarlılıklarının devreye girdiğini söyleyebiliriz. Yabancı'dan ilk etkilenenin, partide eğlenmek yerine, huşu içinde kendi işini yapan proletaryadan bir hizmetçi olması doğaldır. Bu aynı zamanda Apollonik kültürün en alt basamağındaki bir insanın hiyerarşinin en altındaki bir insanın Diyonizyak güçleri daha çabuk algılayabilmesinin de işaretidir. Hizmetçi beyazlar içinde, sandalyeye gömülmüş bir biçimde, kitap okuyan yabancından öyle bir etkilenir ki histerik bir biçimde oraya buraya koşturmaya başlar. Hizmetçinin gözleri, yabancının penisinden ayrılamaz. O kadar etkilenir ki hizmetçi kendini mutfığa atıp tüpü açıp intihar etmeye çalışır.

Filmdeki bu yabancının kim olduğu sorusu uzun süredir sinema tarihçileri tarafından cevaplanmaktadır. Cevaplar farklı olsa da soru hep aynıdır: "Kimdir bu adam? O eros görünümünde burjuva toplumunu darmadağın eden devrimin ruhu mudur? Yoksa bu insanları günahlarından, dünya nimetlerinden arındırıp onlara doğru yolu aratan kutsal ruh İsa mıdır? Tanrı mı?"¹⁵² Herkes filmdeki yabancının ruhani niteliği üzerine yoğunlaşır. Hatta bu durumu Pasolini de kabul eder. "Pasolini, bu

¹⁵² Fetay Soykan, age, s: 147-148

görüşü daha da ileri götürerek doğrular: “*Teorema*, ahlakdışı sayılan ilişkilerin beş kez büyütülerek ve içine Tanrı düşüncesinin karıştırılarak verildiği bir filmidir. Ailenin tüm bireylerinin yakınlaştığı kişi ise, İsa değil, Tanrı’nın ta kendisidir.”¹⁵³ Ancak, yabancı, tanrı’nın ta kendisi olamayacak kadar Diyonizyak ve kitonyendir. O, modernist zihnimizin bağışlayıcı ve hoşgörülü tanrısıyla uzaktan yakından alakalı değildir. Yabancı, Dionysos gibi, bazen coşkun, bazen durağan, sınırsız, formsuz ve akışkan kabına sığmayandır. Yabancı, tanrı olduğunu ispatlamak için Thebai’ye giden, kadınları peşine takıp şarabından içirip Dionysos şenliklerinde sarhoş eden, kendinden geçiren, Agaue’ye oğlu Pentheus’u öldürten, Thebai’lilere varlığını hissettirip ululatan Dionysos’tur. O Apollonik Diskur’a tepkide bulunan Diyonizyak Diskur’un simgesidir.

Benzer bir şekilde yabancınn etkisi altında kalıp intihar etmeye çalışan, hizmetçinin durumu Agaue’ninkinden farklı değildir. O da kitonyen olanın etkisi altında, her şeyden vazgeçmeye hazırdır. Yabancı onu kurtarır ve odasına götürür. Hizmetçi eteğini açarak sevişmek istediğini anlatmaya çalışır Yabancıya. Ama yabancı, Paglia’nın da deyimiyle hedeflemeci yada nişan almacı bir seks istememektedir. O, hizmetçinin vajinasını hedef alıp fethetmekten öte, öpüşerek sevişmeye başlayarak, Dionysos’un akışkan ve yayılmacı özelliğini ön plana çıkarır. Yabancı ya da Dionysos film boyunca doğrudan biyolojik bir orgy’yi evdeki hiçbir insanla yaşamaz. Zaten aslolan, Yabancı’nın Diyonizyak yaşam enerjisini onlara aktarabilmesi, arkaik olanı hatırlatabilmesi, rejeneratif bir etki bırakması, yeni duyguları açığa çıkarmasıdır.

Toprak yine hareket halindedir. Filmdeki kitonyen öğelerin devinişinin sonrasında genel çekimde toprak ve rüzgar hareket ederler. Bu çekim Paglia’nın da dikkat çektiği, Kuşlar filminde okul bahçesindeki kuşların birikme sahnesine benzemektedir. Melanie’nin “...sağ omzunun üzerinde yalnızca izleyicinin gördüğü arka planda, karga üstüne karga, giderek artarak, maymun merdiveninin üzerine

¹⁵³ Atilla Dorsay, age, s:445

konmaktadır(...)”¹⁵⁴ kargaların yavaş yavaş artışı ile, toprağın yavaş yavaş rüzgarla beraber hareket edişi arasında bir benzerlik vardır. Paglia, kuşların birikmesini, köye doğanın tehdidi olarak okur. Biz ise toprağın hareketini hem kitonyenin hareketi geçişi hem de burjuva ailesinin ve üyelerinin Dionysos’un varlığını daha da yakından hissetmesi olarak okuyacağız. Egzotik anlamada çöl görüntüsünü Apollonik Diskur’un içine yayılan bir iltihap gibi okuyacağız.

Geoffry Novel-Smith Dünya Sinema Tarihi adlı editörlüğünü yaptığı kitapta Pasolini’nin Teorema’da burjuva aile kavramını acımasızca didiklelediğini¹⁵⁵ söyler. Doğrudur, yabancı, hizmetçiden sonra, evin aylak oğlu ile yakınlaşır. Gece aynı odada yatmakta zorunda kaldıkları evin oğlu karşısında, çırlıçıplak soyunur yabancı ve yatağa öyle girer. Ancak gece yarısı, evin oğlu merak içinde, yabancının vücudunu görmek için, çarşafı kaldırmaya çalışır. Ama yabancı uyanır. Evin oğlu pişman bir şekilde özür dilemeye başlar. Ama yabancı, özür dilenecek bir şey olmadığı iması içinde çocuğu sakinleştirir. Bu anne ve oğul arasındaki bağın kopuşunu da simgeler. Ödipal anlamda anneye bağlı olan evin oğlu, ilk kez bir erkeğin yani yabancının bedenini merak eder. Bu aslında Yabancının, Dionysos’un analogisi oluşu ile doğrudan ilgilidir. En sert ve çarpıcı karşılaşmalardan birini hizmetçi ve evin oğlu yaşayacak ve böylece en üst düzeyde entegrasyonu da yine bu iki insan tadacaktır.

Oğuldan sonra sıra annededir. Yabancının iç çamaşırlarını öylesine bıraktığı koltuğun önünde, dakikalarca duran anne daha sonra dışarıda köpekle ve yapraklarla oynayan yabancıyı izler. Yabancının gelmesiyle birlikte, görüntüler hep doğaya doğru kayar. Büyük binalar yerine ağaçlar, sokaklar yerine hep yeşil çimenler çiçekler veya dereyi görürüz. Anne’nin yabancıyı takip ettiği sahnede ise yabancı doğanın içinde bir köpekle ve kurumuş yapraklarla oynamaktadır. Bu yabancının Dionysos olduğunun en önemli kanıtlarından biridir. O hep doğayla birlikte tasvir edilir. Yabancı doğayı,

¹⁵⁴ Camille Paglia, Kuşlar, Çev: Suna Süner, Om Yayınları, İstanbul, 2000, s:96-97

¹⁵⁵ Der: Geoffry Novel-Smith, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003, s:561

burjuvazinin hayatına taşıyan kişi olmuştur. Yabancı bu anlamda kültür'ün Apollonik olanın içine, kitonyen ve Diyonizyak olan doğa'yı getirmiştir. Evin tüm fertlerindeki bu ani coşku yükselişi ve yabancıyla tensel temas arzusu, kültürün tek yanlılığının yabancının marjinalize edilmiş olan sunumu ile daha çok açığa çıkmasıdır. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi, toprağın sadece birkaç santim aşağısı alabildiğince demonik, küflü ve artık doludur. Yabancı ve beraberinde getirdiği doğa da aynen böyle demoniktir. O, insan kılığında Thebai'ye giden Dionysos'un İtalya'daki yansımasıdır. Dionysos Thebai'ye intikamını almaya giderken yani bir tanrı olduğunu kanıtlamaya giderken kendini insan kılığına sokar:

“İşte ben bunun için kendime insan sureti verdim; ölümlü bir vücut içine girdim.”¹⁵⁶

Dionysos'un yansıması olan yabancı, evde soyunmuş bir halde kendini bulan anneyle de tensel temasa geçer. Anne, belki de yıllardır içinde biriken, Apollonik yaşam fosillerinden bu sevişme sonrasında kurtulur. Yabancı, belki de kadının kocasıyla yaşadığı Apollonik hedeflemeci seksten daha fazlasını verir kadına. Seviştiği adam, kadının belki animusu belki de yıllardır gelmesini beklediği yabancısıdır. Yabancı, Nancy Qualls-Corbett'in Kutsal Fahişe adlı kitabındaki tanımıyla, Jung'un anima/animus kavramına benzer bir nitelik kazanır. Ona göre herkesin çıkıp gelmesini beklediği, Jung'un animasını anımsatan bir yabancısı vardır. “Yabancı, mitlerde, kutsal kitaplarda ya da peri masallarında olduğu kadar, düşlerde de sık rastlanan bir imgedir: değişimi harekete geçirmek için, bilinçdışını yarıp bilince çıkan bir yöne işaret eder. Ne zaman ortaya çıksa, gerçekten de bir yabancılık duygusu, “başka biri” gibi bir şey içeri girer ve ilahinin gizemliliği yaşanır.”¹⁵⁷ Yabancı'nın yarattığı farklılık duygusunun altında ezilen anne, şarabın etkisi altında dağda yapılan şenliklere katılıp orgia'nın tadını alan Agaue gibidir.

¹⁵⁶ Euripides, Bakkhalar, Çev:Güngör Dilmen, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2001, s:6

¹⁵⁷ Nancy Qualls-Corbett, age, s: 102

Yabancı daha sonra baba tarafından, oğluyla aynı yatakta görülür. Bu çekimin hemen ardından baba hışımla kendi odasına gider ve karısıyla sevişmek ister. Bu sevişme girişimi baba içinde hiç sıradan değildir. Yabancı'nın varlığı, mutsuz burjuva babayı bile değiştirmiştir. "Yabancı, tipik olarak davetsiz, beklenmeyen ve Doğası bilinmeyen konuktur. Öte dünyaya ait bir yerden gelir ve değişimi harekete geçirir. Çevresini esrarlı bir hale sarar."¹⁵⁸ Yabancı, babadaki değişimi harekete geçiren kişi olmuştur. Ancak öte yandan baba, Pentheus gibi Dionysos'un varlığını önce yadsımaya çalışır. Yabancı yerine karısı ile sevişmek istemesi bir anlamda Dionysos'a karşı koymak demektir.

Yabancı daha sonra evin küçük kızı Odetta'yla yaklaşır ve hatta sevişir. Odetta için bu büyük ve önemli bir adımdır. Odetta babasının resmini okul defterinin ilk sayfasına yapıştıran küçük bir kızıdan, bir kadına dönüşür. Bu dönüşüm yabancı, Dionysos'un varlığı sayesinde. Aynı değişimi, yaşayan baba, yabancıyla çıktığı ufak bir araba yolculuğunda direksiyonu yabancıyı verir. Ve onunla konuşması gereken şeyler olduğunu sanki yabancı, onu anlayacak tek kişi olduğunu söyler. Direksiyona geçen, babanın yerini alan yabancı simgesel olarak da o ailenin direksiyonuna geçmiş gibidir. Sırayla, hiçbirini ayırmadan hepsiyle tensel temasa geçen yabancı, babayı da etkisi altına almıştır. Bu etki altına almanın ötesinde aslında, felce uğratılmış ve donuklaştırılmış olanın ifade olanağı bulmasıdır. Teiresias gibi Dionysos'un etkisi altında kalan baba, yabancıyla baş başa kaldıkları, nehir kenarında çocuklar gibi hareketli ve mutludur. Bakkhalar'da Teiresias der ki;

"Benim başıma sarmaşıklı çelengi takarak korolarda horo teptiğimi görenler, bu adama ihtiyarlığından utanmıyor mu, diyecekler. Ama tanrı, korolarında ihtiyarı gençten ayırt etmiyor; herkesten aynı ibadeti bekliyor; kendisine gönül verenler arasında hiçbir fark gözetmiyor."¹⁵⁹ Baba, Dionysos'un etkisi altındaki Teiresias gibi sarhoş ve eski alışkanlıklarından kurtulmuş bir haldedir. O artık bir baba ya da yaşlı bir

¹⁵⁸ Nancy Qualls-Corbett, *age*, s: 103

¹⁵⁹ Euripides, *age*, s:16

patron değil, Dionysos'un etkisi altında kalan ve insan olduğunu, doğa ile arasında arkaik bağlar olduğunu hatırlayandır.

Bakkhalar'da Pentheus, insanları Dionysos'un etkisi altına girip sarhoş oldukları, kendilerini cinselliğe adadıkları ve her önüne gelenle seviştikleri için kınar ve der ki:

“Bu hayasız çılgınlıklar pek yakında sona erecektir.”¹⁶⁰

Gelen bir telgrafla büyü bozulur. Pentheus'un dediği gibi hayasız çılgınlıklar sona erer. Şarabın etkisi geçer. Ani bir telgrafla gelen yabancı ani bir telgrafla, aileyi terk eder. Herkes yabancıya gidişle yıkılır. Bakkhalar'da Agaue'nin Dionysos'un şarabının etkisinden kurtulup, kucağında oğlunun kesik başını gördüğünü andaki yaşadığı acıyı ve kederi yaşarlar.

Yabancı Apollonik-kapitalist sisteme insan olmayı getirmiştir. Onlara kültür tarafından baskılanan ve unutmaya yüz tuttıkları yanlarını hatırlatır. Bu anlamda yabancı kelimenin tam anlamıyla bir kültür eleştirisi figürüdür. Bu yüzden yabancıya gidişinin yarattığı eksiklik ve yoksun olma hissi üçüncü boyuttaki uzlaştırıcı söylemde Apollonik olan ile Diyonizyak olanın karşılaşması ile bir dengeye kavuşacaktır. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi bu denge kelimenin tam anlamıyla mükemmel ve harmonik olma durumu değildir.

¹⁶⁰ Euripides, *age*, s:17

3.2.3. Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık

Yabancı, herkesin inkar ettiği, görmezden geldiği, bastırdığı kitonyen duygularını ortaya çıkarmıştır. Yabancı evden giderken herkes tek tek onunla konuşur ve özetle herkesin söylediği şey de şudur:

Kendimi tanıyamıyorum. Senin varlığın bana bilmediğim ya da unuttuğum duyguları yaşattı. Şimdi gidiyorsun ama hiçbir şey eskisi gibi olmayacak. Senin olmadığın hayatımda, senin yerine neyi koyacağımı bilemiyorum.

Ancak baba'nın söyledikleri, bunu daha ötesinde, Dionysos'un vandalca yıkıp geçen, yerle bir eden gücünün aileyi ne kadar derinden etkilediğinin kanıtı gibidir:

Sen buraya yok etmeye geldin!

Yabancı da Dionysos gibi gerçekten oraya yok etmeye ve gücünü göstermeye gelmiştir. Ve o Diyonizyak gücü harekete geçirdikten sonra Dionysos gibi onları terk edip gitmiştir. Ancak yabancıнын gidişinin ardından herkes sırayla evi terk etmeye başlar. Bu terk ediş bir anlamda, kültür içinde felce uğratılan Apollonik anlamda bertaraf edilmeye çalışılan Diyonizyak yaşam enerjisinin varlığını yabancı bağlamında hissedilmesi ve deneyimlenmesidir. Bu açıdan baktığımızda, yukarıda da değindiğimiz gibi Üçlü İşlev Modelinin en zorlu aşaması Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık boyutudur. Bu noktada Apollonik olan ile Diyonizyak olanın karşılaşması ve bir arada olması söz konusudur. Bu bağlamda Apollonik burjuva kültürü içerisinde bir şekilde donuklaştırılan ve kapitalist sistemce sömürülen duygularını harekete geçiren yabancıнын gidişi sonrası evin tüm fertleri Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık boyutunun krizleri, gelgitleri ile boğuşabilmek için evden ayrılır.

Önce yabancıyla ilk temasa geçen hizmetçi evi terk eder. Yabancıнын gidişiyle birlikte kamera yine şehrin binalarını, arabaları ve burjuvaziye ait diğer şeyleri görmeye

başlar. Doğa görüntüleri yabancı ile birlikte aileyi terk eder. Mahallesine geri dönen hizmetçi, bir duvar dibinde transa geçmiş bir biçimde oturmaya başlar. Konuşmaz, iletişime geçmez, yemez içmez. Yabancı beraberinde getirip, beraberinde götürdüğü duyguları özlemektedir. Hizmetçi bu anlamda, özellikle kapitalist-burjuva kültür içerisinde, Dionizyak olandan en çabuk ve en şiddetli etkilenendir. Ve köyüne döndüğünde halkı tarafından normal olarak algılanandır.

Hizmetçinin ardından evin kızı hastalanır. Hastalık burada biyolojik bir hastalıktan öte ruhsal ve zihinsel bir kriz şeklinde ortaya çıkar. Evin kızının yaşadığı şey bir hastalık olmaktan öte Dionizyak Diskur ile karşılaşmış olmaktır. Ama Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık daha önce de belirttiğimiz gibi harmonik değil aksine krizlere ve gelgitlere gebe süreçtir.

Hizmetçi o kadar derinden etkilenmiştir ki nerdeyse kıpırdamaz bile, insanlar hizmetçiden etkilenip etrafında dua edip mum yakarlar. Bu günümüz insanının Dionizyak öğeyi dolaylı olarak yeniden görmesi ve arkaik dönemlerde olduğu gibi onu kutsamasının simgesel bir anlatımıdır. Hizmetçi yüzü yaralı bir çocuğu iyileştirir. Bu arkaik Dionizyak iyileştiriciliğine günümüz insanının duyduğu ihtiyacın alegorik bir anlatımıdır. Meinadlar gibi kendinden geçen hizmetçi, yaralı yüzü iyileştirerek, Dionysos'un bir taraftan yıkıcı diğer taraftan var edici özelliğini anımsatır. Hizmetçinin besleneceği kaynak yabancıdan sonra, doğadır. Hizmetçi yemek olarak yol kenarında kendiliğinden yetişen arsız otları ister.

Hizmetçi ve evin kızından sonra evin oğlu, evi terk eder. Resimle uğraşan çocuk, yabancıdan gidişinden sonra, kendi resme adar. Ancak yabancı çocuğun resim anlayışını bile yerler bir etmiştir. Çocuk durmadan *yeni teknikler, metotlar arayışı içindedir. Kıyasın olmadığı, standartların yeniden yargılandığı, bilinmeyen kurallara dayanan resimler* yapmak istediğini söyler kendine. Bu aslında bir anlamda Dionysos'un tanımıdır. Aynı zamanda Apollon'un - estetik ve biçim duygusunun tanrısı olan Apollon'un- kurallarını yıkmaya çalışan çocuk, Dionysos'un biçimsizliği, şekilsizliği

ve sınır tanımazlığını resimlerinde yansıtmaya çalışır. Yabancı yani bir anlamda Dionysos'un yenileyici ve hayat verici gücüyle herkesi yeniden şekillendirmektedir. Evin oğlu da artık Diyonizyak olanla Apollonik olanın karşılaşmasının etkilerini yaşamaktadır.

Sıra annededir. Anne evi simgesel olarak terk eder. Arabasına biner ve her yerde yabancıyı arar. Yabancıya benzeyen erkekleri bulduğunda onlarla sevişir. Aslında yapmak istediği şey yabancıyla sevişmektir. O yüzden sevişirken hiç konuşmaz. Anne sevişirken, toprak ve rüzgar durmadan hareket eder. Öte yandan annenin sevişirken buldukları eski bir bina yerine, bina yanına kazılmış olan bir toprak çukurda cinsel ilişkiye girmesi oldukça kitonyendir.

Diyonizyak gücün etkisiyle hizmetçi meditatif bir biçimde göğe yükselir. Yabancıyla ilk temasa geçen O'dur. Ve kitonyen güçlerin en çok etkilediği de yine o olmuştur. Ayrıca, Pasolini'nin, komünizme olan bağlılığı düşünüldüğünde, göğe yükselmeyi en çok hak eden hizmetçidir. Alt sınıftan bir işçi olarak hizmetçi, yabancıyı ve onun getirdiklerini en iyi algılayan kişidir Pasolini için.

Baba yani patron fabrikayı işçilerine bırakmak ister. İş ve para artık onu kurtaracak şeyler değildir. Bu nokta burjuvazinin film genelinde en büyük çözülmeyi yaşadığı noktadır. Maddi kazançlarından vazgeçen patron, bir tren garında yabancıya çok benzeyen birini görür. Ona uzun uzun bakar, o adamda yabancı gibi oturmaktadır ve penisi yabancınıninki gibi belirgindir. Eşcinsel çağrışımları olan bu sahneden sonra, baba simgesel olarak da dünyanın bütün maddi nimetlerinden vazgeçer. Çırılçıplak soyunur ve kendini, film boyunca izlediğimiz rüzgarın estiği topraklara vurur. Oradan oraya koşturarak yabancıyı aramaya başlar. Yabancı doğanın içindedir. Ve adam çırılçıplak bir şekilde yabancıyı ararken metaforik bir şekilde doğayla bütünleşir. Bu birleşme isteği, Apollonik olan ile Diyonizyak olanın karşılaşmış olmasından kaynaklanır. Özellikle kapitalist sistem içerisinde Apollonik Diskur tarafından

olabildiğince felce uğratılmış bir patron olarak babanın soyunması ve çöl üzerinde koşması oldukça manidardır.

Aynı bütünleşme hizmetçi içinde gerçekleşir. Kendini yaşlı bir kadına toprağa gömdüren hizmetçi, Kitonyen olana geri döner. Toprağın altına, demonların diyarına kendini gömer. Ve gözyaşları toprağın üstünde Dionysos'u simgeleyecek bir şekilde sıvı bir birikinti oluşturur. Hizmetçinin yeryüzüyle teması akışkan gözyaşı sayesinde. Ve artık hizmetçi, baba gibi doğanın içinde kitonyen olanın bağrındadır.

Sonu itibariyle film bir çok dikotominin varlığını bize hatırlatır. Ve bu dikotomilerin Apollonik Diskur tarafından bastırılan ve Diyonizyak Diskur tarafından marjinalize edilenlerinin karşılaşmasının, bir araya gelmesinin yenileyici, sarsıcı olduğunu gösterir. "Film anaerik olanla ataeriklin, barbarlıkla uygarlığın, duyguyla aklın, aşkla ihanetin, doğuyla batının, Asya ile Avrupa'nın çatışmasıdır."¹⁶¹ Ayrıca, filmin yönetmeni açısından baktığımızda kazanan proletarya ve burjuvaziye yenilgiye uğratan sevgidir. Filmin sonu, Pasolini'nin devrim görüşünü ve önerisini yansıtmaları açısından ilginçtir. "Yine de –Pasolini'nin büyüleyici bir biçimde algıladığı gibi (bu *Teorema*'nın temasıdır) – geç kapitalizmin yozlaşması içinde, yıkımın ve devrimin en kesin yolunu sağlayacak olan cinsel ve tinsel birleşmesidir."¹⁶² Filmin sonunda cinsel ve tinsel birleşir. Apollonik olan ile Diyonizyak olan karşılaşır. Krizler ve sarsıntılar ve acıların nedeni, bu karşılaşmanın harmonik olmamasından kaynaklanır.

¹⁶¹ Fetay Soykan, age, s:147

¹⁶² Robin Wood, Hitchcock Sineması, Çev: Ertan Yılmaz, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2004, s:53

3.3. PERSONA

İngmar Bergman, İsveç sinemasının yetiştirdiği en önemli yönetmenlerden biridir. Bir papaz'ın oğlu olarak başladığı hayatı, onu önce tiyatroya sonra da sinemaya doğru yönlendirmiştir. Çocukken geçirdiği hastalıklar, babasının dini baskıları ve bir çocuk olarak çektiği sorunlar filmlerinin ana malzemesini oluşturmuştur. Dolayısıyla Bergman otobiyografik olarak filmlerinde, iletişimi, tanrıyı ve sevgiyi, kadınlar arasındaki yaşamsal çatışmaları, ölümü ve sessizliği sorgular.

Bergman sinemasını oda sineması veya yüzler sineması olarak betimlemek olasıdır. Bu betimlemeyi yaparken oda müziği teriminden yararlanılır. “Strindberg’in bu terime verdiği anlamda bu tür drama, oda müziği fikrini taşır: gösterinin iç içe niteliği, konunun anlamlı içeriği ve yoruma gösterilen özen, kısa sürelerde ve az oyuncu ile oynanır ve ruhun en incelikli etkinliklerini ortaya koyar.”¹⁶³ Böylece hem tiyatral unsurlar kullanılarak hem olabildiğince minimal düzeyde sinemasal öğelerden yararlanılarak seyirciye film ulaştırılmaya çalışılır.

Öte yandan Bergman'ın sinemasını yüzler sineması olarak da tanımlamak olasıdır. Oyuncularının yüzlerine ve yüzlerin oluşturduğu simgesel anlamlara ve bunların anlatıya olan katkısına son derece önem veren Bergman yüz çekimlerini bolca kullanmakta ve dramatik yapıyı oluşturmada bunlardan yararlanmaktadır. Bilindiği gibi yakın plan yüz çekimler seyircide yaratılmak istenilen duyguların aktarımında en önemli araçlardan biridir.

Ayrıca Bergman filmlerinin bir diğer özelliği sessizliğin ve iletişimsizliğin belirgin bir şekilde kullanılmasıdır. Ancak bu sessizlik suskunluğun değil insanların yaşamla ilişkiye geçişlerinin bir sonucu olarak karşımıza çıkar.

“Ne var ki, Bergman'ın sessizliği daha çok İngeborg
Bachmann'ın *Ağustos Böcekleri* adlı oyununda duyurduğu gibi sesi

¹⁶³ Raymond Lefevre, İngmar Bergman, Çev: Cüneyt Akalın, Afa Yayınları, İstanbul, 1986, s:28

insan sesi olmaktan çıkanların sessizliğidir. Başka bir deyişle büyük idealler, amaçlar peşinde koşarken sesinden hep insan sesi olmaktan daha fazla bir şeyler beklediği için sesini yitiren, insanın kendini unutan insanlığın yazgısıdır. Bu açıdan bakıldığında sözde iletişim çağı olarak adlandırılan çağımızda yaşanan ve Bergman sinemasının öncelikli temel izleklerinden biri olduğu söylenen iletişimsizlik bir *neden* değil, olsa olsa bir *sonuç* olarak yorumlanabilir.”¹⁶⁴

Dolayısıyla Bergman karakterleri hiçbir şey bilmediklerinden veya söylemek istemediklerinden değil yaşamla savaş halinde olduklarından susarlar, iletişime geçmezler.

Persona filmi Bergman sinemasındaki bazı değişikliklerin başladığı bir film olmuştur. Persona filminde Bergman seyircinin filmin içine girmesini sağlayan algısal dünyayı bu kez parçalamış ve filmin içinde geçen bazı unsurlarla birlikte algıyı kırmayı başarmış seyircinin filme dışarıdan bakmasını, yabancılaşmasını sağlamıştır. Filmin prologunda yer alan birbirinden bağımsız tek çekimlerden oluşa kısa ve karmaşık görüntüler, filmle ilintisiz gibi durmaktadır. Bu görüntülerin birincil amacı algıyı kırmak ve filme izleyicinin yabancılaşmasını sağlamaktır. İkincil ve belki de en önemli amacı ise filmle ve Bergman'la ilgili simgesel anlamlar taşımalarıdır. Ardı ardına hızlı bir şekilde geçen bu görüntüler kan, erekte olmuş bir penis, başı kesilen bir koyun sinema makinesinin arkları, yaşlı insanlar ve küçük bir çocuğun hastane odasındaki görüntüleridir. Simgesel olarak baktığımız da bütün görüntüler belirli derecede şiddet ve cinsellik unsuru barındırmaktadır. Şiddet ve cinsellik imalı bu görüntülerden sonra algıladığımız küçük çocuk hem Bergman'ın alter egosu hem de film boyunca göreceğimiz iki kadın oyuncunun kendi çocuklarının bir metaforudur. Çünkü küçük erkek çocuk prologun son çekimlerinde perdeye yansıyan kadın yüzlerini okşar. Bu

¹⁶⁴ Hakan Savaş, Varoluşçuluk ve Sinema, Lull Yayınları, İstanbul, 2003, s:153

yüzler sırayla bir Alma'ya bir de Elizabeth'e benzemektedirler. Bu görüntülerde de film boyunca hiç konuşmayan Elizabeth gibi sessizdirler. Konuşmazlar, iletişime geçmezler. Dış ses dışında hiçbir diyalogun olmadığı bu görüntüler, filmin sonunda tekrar karşımıza çıkarlar. Ve yine algıyı kırma, estetiği bozma duygusuna hitap ederler. “*Persona*, eleştiriye elverişli olmayan film türünün ta kendisidir. Bu hem kesin, hem kayıp giden, hem açık, hem birkaç anlama çekilebilen, hem aydınlık hem gizemli bir filmidir. Çelişkilerin ve kıyaslamaların filmidir.”¹⁶⁵ “*Persona*” da iki kadın karakter iletişimin sınırlı veya kopuk olduğu bir zaman diliminde birbirlerini anlamaya çalışırlar ancak zamanla birbirlerine benzerler ama iki farklı kutup olma durumları değişmez. Sessizlik iki kadın içinde farklı sonuçlar doğurur.

Filme ismini veren *Persona* kavramı analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung'a aittir. Jung *Persona* kavramını antik çağ aktörlerinin rollerini oynayabilmek için taktıkları, maskeden esinlenerek kullanılır. O dönemdeki anlamıyla *Persona*, aktörlerin taktıkları maskedir. Ancak Jung kavramı daha da genişleterek, tüm insanlığın maskeleri olduğu tezini sağlamlaştırmak için kullanır. “Yalnızca rol yapan aktörler değil, bir iş kuran ya da mesleğini yapan bir adam, evlenen ya da kendisine bir meslek seçen bir kadın gibi, herkes içinde bulundukları koşulların kendilerinden beklediği özelliklere uymaktadır.”¹⁶⁶ Jung'un kişilik kuramına göre “dış davranış, dış karakterimizi teşkil eden **harici kişilik** kısmı ki, buna **Persona** adı verilmektedir”¹⁶⁷ insanlarla olan ilişkilerimizi doğrudan belirler. *Persona*, “dünya ile ilişkilerimizi sağladığımız bir gerekliliktir. Diğer insanlardan neler bekleyebileceğimizi göstererek ilişkilerimizi basitleştirir ve onları iyi giysilerin biçimsiz bedenleri güzelleştirmesi gibi, daha hoş kılar.”¹⁶⁸ Bu anlamda *Persona*, yalnızca kişiyi değil toplumu da doğrudan ilgilendirir. *Personalarımız* karşılıklı etkileşimin ürünleridirler. “*Persona* kolektif bir olgu, kişiliğin

¹⁶⁵ Raymond Lefèvre, age, s:79

¹⁶⁶ Frieda Fordham, Jung Psikolojisinin Ana Hatları, Çev:Aslan Yalçın, 6.Baskı, Say yayınları, İstanbul, 2004, s:60

¹⁶⁷ Kriton Dinçmen, age, s:15

¹⁶⁸ Frieda Fordham, age, s:61

aynı oranda bir başkasına da ait olabilecek bir yönüdür.”¹⁶⁹ Filmin başrol oyuncularının yaşadığı çelişkiler ve çatışmaların tamamı aslında Persona’nın bu yönü üzerine kuruludur. Tiyatro oyuncusu, Elizabeth Vogler ile, Alma’nın bir hastane odasında yollarının kesişmesi, kolektif bilincin etkisiyle yoğrulan Personalarının onların omuzlarına bindirdiği ağır yükün sonucudur. “Bir yazara göre bu film, “Persona: dış maske” ve “Alma: ruh” arasındaki ilişkinin öyküsüyü.”¹⁷⁰ Ancak film boyunca, Alma ve Elizabeth simgesel olarak sürekli yer değiştirdikleri ve birbirlerine nüfuz ettikleri için filmin sonunda bile kimin Persona, ruh ya da gölge olduğunu söylemek zordur.

¹⁶⁹ Frieda Fordham, age, s:61

¹⁷⁰ Atilla Dorsay, age, s: 291

3.3.1. Apollonik Diskur veya Kültür Eleştirel Üstsöylem

Filmin açılış kısmındaki filmde bağımsız duran prolog sahnesinde yer alan görüntüler filmin ilk Apollonik unsurunu algılamamızı sağlar. Filme daha başlarken yabancılaşmanızı ve algınızın kırılmasını sağlayan bu görüntülerden ilki bir makara ve onun görüntüyü kaydederken kullandığı elektrik enerjisi ve bu enerjiden doğan yoğun ışıktır. Daha ilk açılış görüntüsünde bile sinemanın biçim olarak Apollonik bir sanat dalı olduğu, ışığın ve görmenin Apollon'un özellikleri olduğu için, sinemanın da Apollonik bir sanat olduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan Kültürel Ekoloji olarak sinema kavramı çerçevesinde düşündüğümüz de ise sinemanın içinde Diyonizyak bir şeyler barındırdığı bilimizi bu makara görüntüsünden sonra gelen Diyonizyak çekimler destekler. Kan, koyun kesme, ele çivi çakılması, ereksiyon halinde bir penis; tüm bu görüntüler oldukça Diyonizyaktır.

Apollonik Diskur'un film içerisindeki figürlerinin en belirgin örneği hemşire Alma karakteridir. Alma bu anlamda tek yönlü olan, baskın olmayan ve sistem içinde donuklaştırılanın sahnelenişidir.

Alma'nın çalıştığı hastaneye yatırılan Elizabeth, tiyatrodaki, oynarken bir dakika kadar sahnede susmuş ve tek kelime bile etmemiştir. Sonra kaldığı yerden rolüne devam eden Elizabeth ertesi sabah ne tiyatroya gitmiş ne de tek kelime konuşmuştur. Yapılan tüm incelemeler sonrasında, Elizabeth'in konuşmamayı tercih ettiği anlaşılmıştır. Elizabeth'le ilgilenmesi gereken hastabakıcı ise Alma'dır. Alma'nın doktoru kendinden emin bir şekilde elleri arkasında bağlı dinleyişi, filmin sonuna doğru çözülmeye başlayacak olan sabrının belki de en yüksek olduğu anlardan birdir. Ayrıca Elizabeth'in sahne de Elektra'yı oynarken susa kalması hem kendisi hem de Alma açısından oldukça manidardır. Çünkü her ikisi, kültüre uyumlanmış bir şekilde, doğanın yasalarına aykırı gelerek annelik bağını çeşitli şekillerde reddetmiş ve annelik bağının Dionysos tarafından kutsanan anlamını zedelemişlerdir. Elektra da erkek kardeşi ile bir olarak, annesini öldürmüş ve kutsal annelik bağına karşı gelmiştir. İşte bu yüzden ki

Orestes ve Elektra adlı eserler; ataerkinin, babalık bağının kutsandığı eserlerdir. Elizabeth, belki de Elektra'yı oynarken, derinlerde hala bastırıldığı kutsal annelik bağını algılamış olduğu için sahnede susakalmıştır. Ve benzer bir şekilde, kürtajla anneliğini sonlandıran Alma'nın alegorik cezası Elektra'yı oynarken susmaya başlayan, Elizabeth'i iyileştirmek, annelik bağını reddin yol açtığı yaraları sarmaktır.

Elizabeth ile kıyaslandığında sistem temsilini gerçekleştiren karakter Alma'dır. Özellikle, iki kadın, Elizabeth'in ruh sağlığı için deniz kenarında bir evde yalnız kaldıklarında bu daha net bir şekilde ortaya çıkar. Alma, evlilik ile ilgili fikirlerini açıklarken olabildiğince faydacı, ataerkil ve çıkarıcı davranmaktadır. Ev sahibi olma, koca sahibi olma ve çocuk sahibi olma aynı şey gibidir. Bir anlamda sistem her şeyi tek yönlüleştirirken anlamını da donuklaştırmıştır. Alma sistem içinde bastırılanın, Apollonik olanın, kültüre ait olanın simgesidir. Alma, sistemin tek yönlü kadın figürüdür. Felce uğratılmış dişil tarafı evlilik hayali ile bastırılmaktadır. O evlenerek ve çocuk yaparak, Apollonik Diskur'un ahlaklı, burjuva toplumun devamını sağlayacak ve güvende olma hissini tadacaktır.

Öte yandan sinema tarihinde susan veya konuşmayan kadınların anlatıldığı bir çok film bulunmaktadır. Bunlardan belki de en önemlisi feminist sinemanın başyapıtlarından biri sayılan Piano filmidir. Piano filminin kadın karakteri, Ada'da konuşmamayı tercih edenlerdendir. Elizabeth ve Ada'nın anne oluşları ve ikisinin de susmaları benzerdir. Ada'nın seçimi tamamen bilinçli iken, Elizabeth'inki, pişmanlıkla karışık bir bilinçlilik halidir. Elizabeth'in susmasını sağlayan ataerkinin meşrulaştırıcılarından olan Elektra metni ile Ada'nın ataerkiye karşı duruşu bir anlamda özdeştir. Her iki kadın da oldukça ataerkilleşen kültürün aracı olan dili reddetmişlerdir. Dilin reddi bu anlamda Apollonik biçimin, sınırcılığın, tanımlamacılığın reddi anlamına gelir. Dil, batının, ataerkinin ve Apollonun simgeleştirilmesidir film boyunca. Ancak, Elizabeth, var olmak için yazma yolunu tercih eder. Bir kadın olarak yazı yazmak ve simgesel dili reddetmek, varlığını eril kültür içinde görünür kılmak için gereklidir.

Elizabeth bu açıdan Alma ile kıyaslandığında, Apollonik Diskur'a doğrudan uymak yerine, onunla savaş halinde olmayı tercih etmiştir.

Alma ise, Elizabeth'in aksine oldukça konuşkandır. Hiç durmadan yorulmadan bir şeyler anlatır. Alma'nın anlattıklarından, Elizabeth ve Alma'nın farklı yerlere ve statülere ait oldukları anlaşılır. Elizabeth önemli bir tiyatro oyuncusu iken, Alma sıradan, kırsal alandan gelen bir hastabakıcıdır. Bu anlamda Alma ve Elizabeth karşıt iki karakter olarak verilir. Köylü/kentli, sanatçı/sıradan insan, bireysel olan/sosyal olan, faydasızlaşan/faydalı, verimli olmaya çalışan, özgür olmak isteyen/bağımlılık, görev bilinci taşıyan vb.

Film boyunca devam eden beyaz kullanımı ise hem bir rüya hissi yaratmakta, hem de sinemasal anlamda, her iki kadını da saf ve temiz olarak sunmaktadır. Ancak filmin ilerleyen içeriği her iki kadının da sakladığı bir şeyler olduğunu ortaya çıkarır. Film kendi içinde bir kırılmaya ve çatışmaya işaret eder. Ayrıca kadınların filmin bir yerinden sonra siyah giymesi bu çatışmayı kuvvetlendirir.

Film boyunca, Elizabeth dışında her şey konuşur: Alma, radyodaki piyesin oyuncularını, televizyondaki haberleri sunan spiker. Elizabeth, tüm konuşan şeylere karşı histerik ve nevrotik tepkiler vermektedir. Önce konuşan radyoya güler sonra sinirlenir, ağlar ve radyoyu kapatır. Televizyonda Vietnam savaşının görüntüleri karşısında donakalan, Elizabeth, televizyonun önüne çöker ve ağlamaya başlar. Elizabeth'in nevrotik ağlamaları ve gülmelerini, Robin Wood, sanat sineması örneklerinin toplumsal olaylara duyarlılıklarının bir kanıtı olarak popüler filmlerle kıyaslar.

“Popüler eğlence ile “ciddi” sanat yapıtları arasındaki ayrımları –onların açıkça söyleyebildikleri şeyler arasındaki ayrımlar– kabul ederek, bu çılgınlıkları *Persona*'da Liv Ullman'ın, televizyonda yayınlanan Vietnam konusundaki haber filmini ve Varşova'daki getto fotoğraflarını görerek yere çöküşüyle

karşılaştırabiliriz. Bunlar aynı zamanda annelerin çılgınlıklarıdır: gerçek annelerin, vekil annelerin.”¹⁷¹

Gerçekten de Elizabeth, Vietnam haberleri karşısında vekil annelik yapmaktadır. Kendi çocuğunda esirgediği sevgiyi, nevrotik gözyaşları ile birlikte televizyonun camına akıtmaktadır. Öte yandan bu sahne, dili reddetmiş, bu anlamda Apollonik batı medeniyetine karşı gelmiş bir kadının, batı'nın kirli yüzünü ve medeniyet denilen şeyin sadece batı lehine işlediği ve ötekinin hep yok sayıldığı ya da bertaraf edildiğini görmesi açısından önemlidir.

Doktorun Elizabeth'in suskunluğu hakkında söyledikleri, dilin kültür içindeki rolünü ve insanlar üzerindeki baskısını açığa vurur. Elizabeth, doktora göre, olur gibi olmak için değil var olmak için susmayı tercih etmiştir. Çünkü sürekli konuşmak, başkaları huzurundaki yansımamız ile kendimiz arasında bir yarılmaya yol açar. Bu açıdan susmayı tercih eden Elizabeth, kültür içinde karşı koyarak var olmayı denemektedir.

¹⁷¹ Robin Wood, age, s:385-386

3.3.2. Diyonizyak Diskur veya Kurmaca Karşıt Söylem

Film, Alma ve Elizabeth'in, doktorun yazlığına taşınmasıyla, dış alana açılır. Artık basık ve bembeyaz hastane odasından, deniz ve ağaçların arasında yer alan, doğaya geçeriz. Bu noktadan itibaren doğa ve kültürün, insanlar üzerindeki dikotomik etkisi ve her iki kadının birbiri ile iç içe geçme süreci başlar.

Filmin en belirgin Diyonizyak ögesi, deniz kenarındaki evin de içinde yer aldığı doğadır. Bir yandan deniz bir yandan ormanla çevrilmiş olan bu evin içindeki iki kadın doğanın kucağına atılmış, iki insandır. Onlar kültürün içinden gelen insanlar olarak, doğanın bu kendi başına buyrukluğu ve kuralsızlığı içinde zamanla değişecek ve birbirlerine benzeyeceklerdir.

Doğada kısa yürüyüşlere çıkan, mantar ve meyve toplayan iki kadın deniz kenarında hastanede olduklarından daha mutlu görünmektedirler. Hatta bir gün deniz kenarında, güneşlenirlerken, Alma, okuduğu kitaptan birkaç cümleyi yüksek sele okumaya başlar. Cümleler, hayatın ve kültürün sorgulanması üzerinedir.

Endişe, vahşet ve korku hatta ihanet, hepsi yaşadığımız dünyanın ürünüdürler. Ve umut, kurtuluş umudu, bu dünya'nın dışındadır.

Burada, doğa önünde yapılan bu itiraf, kültürün Apollonik özelliklerinin, sorgulanması, doğanın, onların bedeninde ve zihninde harekete geçmesinin işareti gibidir. Zaten Alma kitaptan daha vurucu olan bir cümleyi daha aktarır:

Sessizliğimiz, terkedilmişliğimizin en büyük kanıtıdır.

Sessizlik, Elizabeth'in türünden bilinçli bir sessizlik Apollonik kültürü ve onun tüm unsurlarını terk edıştır. Ataerkil olan kültürü ve onun araçlarının reddinin en büyük ispatıdır. "Sontag'ın vurguladığı gibi *Persona*'da dil, hilenin, zalimliğin, meydana

çıkarmanın ve kendini açığa vurmanın, sanatın ve yapay olanın bir aracıdır.”¹⁷² Doğa'nın etkisi ve kadınları hayatını canlandırıcı etkisi kesintisiz devam eder. Cama vuran yağmur damlaları eşliğinde hayatını anlatan Alma'ya, Elizabeth mimik ve jestleriyle cevap verir. Birlikte hayatı sorgularlar. Ayrıca bu sahne yer değiştirmenin ve nüfuz etmenin başladığı sahnedir. İkisi de siyah giyindiği için kamera, kafalarından başka hiçbir özelliklerinin ayrımını yapamaz. Onlar artık yavaşça birbirlerine benzemeye başlamaktadır. Bunun en belirgin örneği gece yatmadan önce Elizabeth'in Alma'nın sırtına krem sürmesidir. Bakan ve bakılan, hasta ve iyi edici yavaş yavaş benzeşmektedir. Bu anlamda, kültürle uyumlanmış olanla kültüre karşı olan da karşı karşıya gelmeye başlar.

Filmin kilit noktalarının hep bir doğa tasviri önünde cereyan etmesi şaşırtıcı değildir. Bir gece yarısı hayatının en mahrem sırlarını anlatan Alma, öncelikle, olayın geçtiği yeri, denizi ve güneşi tasvir eder. Doğa film boyunca harekete geçirici unsur olma özelliğini korur. Deniz kenarında, çıplak bir kadınla güneşlenen, Alma, kavurucu güneşinde etkisiyle, sahil kenarında duran bir gençle sevişir. Bu ona göre yasak ve ayıp olan bir şeydir. Ancak yine de yaşadığı zevki ve gencin içine boşalması sonu geçirdiği kurtajın verdiği acıyı anda duyumsar. Bu doğanın kitonyen olan yanı ile neşe veren yanının aynı anda hissedilmesidir. Bu, Diyonizyak öğenin yaşamı sarsan dikotomik yapısının yansımasıdır. Ayrıca plaj kenarında, iki kadının çıplak olarak güneşlenmesini çağrıştırdığı lezbiyen imalar, doğanın bağrında, cinsiyetin ne kadar önemsiz olduğunun metaforik bir anlatımıdır. Dört çıplak insan orgia'yı tatmışlar ve yenilenmiş, değişmiş olarak hayatlarına devam etmişlerdir. Hatta Alma aynı gece seviştiği erkek arkadaşıyla, yaşadığı seksin her zamankinden daha zevkli olduğunu açıklar. Kitonyenin yaşama sızmasıyla birlikte, yenileyici ve hayat verici unsurlar filizlenmeye başlar. Bir bütün olarak bu sevişme sahnesi tasviri, insanın kültürün öğrettiklerinden farklı bir doğaya sahip olduğunun anlaşılması açısından oldukça

¹⁷² Susan Sontag, “İngmar Bergman's Persona”, *Styles of Radical Will*, New York, Farrar, 1970, s:146, Aktaran: Hasan Akbulut, “Modernist Bir ‘Sanat’ Filmleri Yönetmeni: Ingmar Bergman”, *Toplumbilim: Avrupa Sineması Özel Sayısı*, Sayı:18, Ocak 2005, s:108

etkileyicidir. Özellikle bu sahnenin ardından Diyonizyak unsurlar artık daha net bir biçimde ortaya çıkmaya başlar filmde.

O gece, Alma Elizabeth'in konuştuğunu duyar. Aslında izleyici olarak, biz de bir ses duyarız ama, film açık bir şekilde, Elizabeth'in konuşup konuşmadığını bize göstermez. Zaten film boyunca, sanrılar, rüyalar ve düşler iç içe geçmiş bir şekilde ilerler. Hadi artık yatağına git diyen ses, Elizabeth'in değilse, Alma'nın kendi iç sesidir. Yanılsamalar, gece boyu devam eder. Yatağına girdikten kısa bir süre sonra, Alma, Elizabeth'i kendi odasında görür. İki kadın ayna önünde birbirlerine bakarlar. Elizabeth'i vampirvari bir şekilde, saçlarını okşar, boynuna dokunur. Bu vampirik yakınlaşmalar, film boyunca devam eder. Zaten Bergman, bu plandan yola çıkarak, vampirler ve sanatçılar üzerine bir film yapmak ister. "Bir kadının ötekinin kanını emdiği net bir planın düşündürdüğü ya da önceki bir senaryo projesinin adının 'sanatçılar insan yiyen canavarlar' belirttiği gibi, film, vampirlik ve yamyamlık temaları üzerinde düşündürüyor."¹⁷³ İki kadın ayna önünde birbirlerine oldukça benzer gözükmetedir. Ama bu tam anlamıyla bir bütünleşme değildir. Asıl bütünleşme ya da Zapf'ın tanımına entegrasyon filmin sonlarına doğru gerçekleşir.

¹⁷³ Raymond Lefèvre, age, s:80

3.3.3. Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık

Ancak ertesi sabah bütün benzeşme süreci sekteye uğrar. Elizabeth gece hiç konuşmadığını ve onun odasına gitmediğini anlatır mimikleriyle. Asıl kırılma noktası, Alma'nın Elizabeth'in, onun bütün sırlarını doktora anlattığını mektupları okuyarak öğrenmesiyle yaşanır. Alma, o mektupları okuduktan sonra arabadan inip, bir göl kenarında durup suyu seyreder. Alma sarı saçları, siyah deri ceketi, çizmeleri ve güneş gözlüğü ile tam bir femme fatale'e dönüşür. Bu Alma'nın artık eskisi gibi olmayacağını gösterir.

Alma'nın, Elizabeth'in gölgesi olmasının önemli kanıtlarından birisi ise, yaşadıkları büyük kavga sonucu cam kenarında oturlarken, Elizabeth'in Alma'nın anneliğı ile ilgili söylediklerinin hepsinin gerçek oluşu ve Elizabeth'in pişman olmasını sağlamasıdır. Alma, Gölge olarak, Elizabeth'in doğumla ve çocuğıyla ilgili bütün hissettiklerini tek tek sayar. Elizabeth, dinlerken bile yorgun bir yüz ifadesine sahiptir. Elizabeth, annelik bağıny yaşamak için değıl, ünlü bir kadın olarak tek eksiğinin çocuk olduğunu düşündüğü için hamile kalmıştır. Yani doğa için değıl, kültür için hamile kalmıştır. Ancak kendisi doğal ve kitonyen bir olay olan hamileliğin yol açtığı şişmeler, çatlaklar ve tümsekler, Elizabeth'i rahatsız etmiş ve çocuğunun ölmesini istemiştir. Bu Elizabeth'in, doğaya ne kadar uzak olduğunu bir kanıttır. Ve belki de doğaya olan uzaklığını sadece, kültürün ve ataerkinin yüceltilmesi olan Elektra'yı oynarken hissedebilmiştir. İşte o andan itibaren de dili reddetmiştir. Bu açıdan Elizabeth, tam olarak Diyonizyak bir figür olmasa da Apollonik bir figür de değıldir.

Histerik kavgalarından birini ederlerken, Alma, bilincini kaybetmiş bir şekilde kaynar suyu, Elizabeth'in üstüne dökecekken, Elizabeth, tek kelime eder, dur!. Bu Elizabeth'in ağızından duyduğumuz ilk ve tek gerçek sestir. Bundan sonra Elizabeth bir kez daha konuşur. Ancak Alma'nın rüyası olduğunu anlarız. Alma artık, Elizabeth'in konuştuğunu görmek için elinden geleni yapar.

Ancak, Alma, Elizabeth'i duymak yerine onun yerine geçer. Eve gelen Elizabeth'in kocası ısrarla, Alma'yı Elizabeth olarak algılar. Ve önce öpüşürler, sonra da sevişirler. Tüm bunlar Elizabeth'in gözleri önünde olur. Ancak bunların gerçek mi yoksa rüya mı olduğu net değildir. Zaten bu sahneden sonra, alma ve Elizabeth artık tamamen birbirlerine benzemeye başlarlar. Masada çocuk ve hamilelik konuları hakkında konuştukları bir sahnede ikisinin yüzü üst üste biner. Bu üst üste binen yüz onların bir bütüne haline gelmelerini simgeler. Ama onlar ne tam bir bütün olurlar, ne de apayrı iki yarım. Apollonik Diskur'un simgesi olarak Alma, Apollonik kültürü reddeden Elizabeth ile iletişime geçmeye çalışır. Ancak bunu yaparken ataerkil dili kullanmaya çalışır. Özellikle ettikleri birkaç kavgadan ve bu kavgaların can yakıcı olmasından sonra, Alma dili kullanarak Elizabeth ile ilişkiye giremeyeceğini keşfeder.

Filmin son sahnesinde, Alma yazlık evi toplar ve evden ayrılmaya hazırlanır. İki kişi geldikleri bu evden Alma tek başına ayrılmaktadır. Elizabeth'e ne olduğu veya nereye gittiği ile ilgili kesin bir bilgi vermez filmin sonu. Bavullarını toplayan Alma, yol kenarından geçen bir otobüse biner ve uzaklaşır. Son kare ıslak toprağın üst aç çekimidir. Doğa onları içine almış, bazen sakinleştirmiş bazen sarsmıştır. Ama çok belirgin bir şekilde anlatılmasa da doğa onları sağaltmıştır. Sırlarını, kederlerini ve hiç yaşamadıkları duyguları doğa karşısında yaşamışlardır.

Her iki kadında gündelik yaşamlarına geri dönerler ancak bu dönüş oldukça anlamlıdır. Entegrasyon gerçekleşmiş, Apollonik olan ile Diyonizyak olan karşılaşmış, doğa ile kültür bir araya gelmiştir. Üçlü İşlev Modelinin bu boyutunda alma ve Elizabeth, harmonik bir biçimde entegre olmamış, aksine, krizler, kavgalar ve belirsizlikler eşliğinde Uzlaştırıcı Söylemlerarasılığı süreci gerçekleşmiştir.

3.4. MORTE A VENEZIA

Luchino Visconti İtalyan sinemasının ve İtalyan yeni gerçekçiliğinin önemli isimlerin birisidir. İlk dönem film çalışmaları İtalyan Yeni Gerçekçiliği içinde yer alsa bile sonraki yıllarda Visconti kendi tarzını yaratmayı başarmış daha kişisel sinema filmleri üretmeye başlamıştır. Visconti de Pasolini gibi faşizme karşı oldukça eleştirel, Marksizme gönül vermiş bir yönetmendir. Filmlerinde bu ideolojik tavrından beslenen çok sayıda unsur bulunur. Öte yandan Visconti de Pasolini gibi eşcinsel olduğunu açıklamış ancak Pasolini kadar muhalif ve aynı zamanda muhafazakar bir kişilik olmadığından olsa gerek, Visconti'inin eşcinselliği her zaman büyük sorunlara yol açmamış ya da ölümüne neden olmamıştır.

Ayrıca Visconti, tiyatro ve opera ile yakından ilgilirdi. “Visconti'nin sinema ile birlikte yürüttüğü ve Shakespeare'den, Goldoni'den Çehov'a, Verdi'ye uzanan tiyatro ve opera çalışmaları...”¹⁷⁴ onun sanat anlayışını ve filmlerinin dilini büyük ölçüde etkilemişti. Müzik bu açıdan bakıldığında Visconti filmlerinin ayrılmaz bir parçasıdır.

Visconti'yi sinemasal anlamda etkileyen ve besleyen diğer bir şey ise Paris'e yaptığı kısa süreli bir gezi olmuştur. Bu gezi sırasında Fransız yönetmen Jean Renoir ile tanışma ve onun setinde çalışma fırsatı bulan Visconti'nin ilk dönem filmlerinde, Renoir'dan izlere rastlandığı bütün eleştirmenlerce ifade edilmiştir.

Özellikle Visconti ve Pasolini arasındaki bu benzerlikler üzerinden baktığımızda İtalya'nın pagan kültüne kadar uzanan kültürel belleğinin, ülke sineması üzerinde ve dolayısıyla Avrupa sineması üzerinde çok büyük etkileri olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Visconti de tıpkı Pasolini gibi edebiyata karşı çok büyük ilgi duymaktaydı. Başta Venedik'te Ölüm olmak üzere çok sayıda edebiyat uyarlaması bulunan Visconti'nin ilk filmi 1942 yılında çektiği “Ossessione”dur. Ancak Visconti'nin kendisiyle

¹⁷⁴ Rekin Teksoy, Luchino Visconti ve Senso, Avrupalı Yönetmenler, Kitle Yayınları, Ankara, 1997, s:174

tam anlamıyla bütünleşen filmi ise *Leopar*'dır. *Leopar* 1963 Cannes Film Festivalinde Altın Palmiye ödülüne layık görülür.

Venedik'te ölüm, Visconti'nin Alman kültürüne duyduğu ilginin bir yansıması olarak çektiği üçlemenin ikinci filmidir. *Lanetliler* (1969), üçlemenin ilk filmidir. Bu film Hitler'in diktatör olma yolunda ilerlerken Hitler'e doğrudan yardım eden bir ailenin öyküsüdür. Ailenin kültür içinde nasıl yozlaştığı, aile içi ilişkilerin ataerkil düzenden beslendiği için nasıl çarpıtıldığını anlatan filmin hemen ardından bir Thomas Mann uyarlaması olan "*Venedik'te Ölüm*" gelir. "Thomas Mann'ın romanında uyarladığı "*Venedik'te Ölüm*" (*Morte a Venezia*, 1970) Visconti'nin yıllardır gerçekleştirmeyi tasarladığı bir filmi. Romanın konusu yalnızlık, yaşlanma, ölümün yaklaşması gibi temaları işlemeye çok elverişliydi. Romanın kahramanı, bozulan sağlığına kavuşmak umuduyla Venedik'e giden ünlü bir yazardır. Yazar Venedik'te karşılaştığı on beş yaşlarında Polonyalı bir erkek çocuğa karşı dayanılmaz bir tutku beslemeye başlar."¹⁷⁵

Visconti, Aschenbach'ın film boyunca Tazio'ya duyduğu ilgiyi ve beğenme duygusunu, filmin anlatısının içine serpiştirilmiş flashbacklerle bir temele oturtmaya çalışır. Özellikle bu flashbacklerde müzisyen bir arkadaşı ile güzelliği, estetik olanı ve sanatın biçimciliğini tartışan Aschenbach'ın Tazio'ya olan hayranlığının temelinde ideal güzelliğe karşı duyulan arzunun yattığını anlatmaya çalışır Visconti. Bu tezimiz kapsamında kullandığımız Üçlü İşlev Modeli ve Apollon–Dionysos dikotomisi açısından da önemli bir noktadır. Aschenbach'ın biçime ve mükemmele olan tutkusu onun Apollonik Diskur tarafından bastırılan, tek yönlü hale getirilen ve yaşam enerjisi dondurulan bir figür olduğunun anlaşılması açısından oldukça önemlidir.

Filmin önemli bir diğer özelliği ise, Aschenbach'ın orijinal kitaptan farklı olarak filmde müzik profesörü olarak sunulmasından dolayı kullanılan müziklerdir. "Filmde kullanılan Gustav Mahler'in müziği önemli rollerden birindedir ve Aschenbach'ın iç acısını içinde gizler. Beşinci Senfoni'nin Adagietto bölümü romantik coşkusuyla filmde

¹⁷⁵ Rekin Teksoy, *age* , s:180

umudun ön plana çıktığı, içten gelen coşkuların yaşandığı sahnelerin vurgulayıcısıdır.”¹⁷⁶ Öte yandan Thomas Mann’ın da kitabını yazarken ana karakterine Gustav von Aschenbach adını vermesinin, ünlü yazarın Gustav Mahler’e duyduğu sevgiden kaynaklandığı düşünüldüğünde Visconti’nin başarılı bir müzik seçimi yaptığını söyleyebiliriz.

Venedik’in imge olarak çok renkli, çekici, sıradışı ve bir o kadar da doğulu olarak tasvir edildiği filmde özellikle kullanılan renkler ve sahne düzenlemeleri, Venedik’in sahip olduğu yan anlamların aktarılmasında çok büyük etkiye sahiptir. Zaten Visconti’nin Lanetliler filmi de düşünüldüğünde kompozisyon yaratma ve sanat yönetimi açısından ne kadar başarılı olduğunu kabul etmemiz gerekecektir. “Visconti’yi Visconti yapan; renk, kostüm, dekor, görüntü düzenlemesi ve müzik gibi farklı etkenleri bir bütünlük içinde sentez edebilme yeteneğidir. Visconti’nin sürekli yararlandığı yazın kültürü de son derece geniş bir toplama ulaşır: James Cain, Giovanni Verga, Cesare Zavattini, Camillo Boito, Dostoevski, Giovanni Testori, Guy De Maupassant, Albert Camus, Giuseppe Tomasi Di Lampedusa, Thomas Mann Ve Gabriele D’annunzio.”¹⁷⁷

Visconti’nin filmlerinin bu denli uyumlu ve görsel anlamda zengin olmasının nedenleri arasında sayabileceğimiz bu isimler, Visconti sinemanın esin kaynaklarıdır. Öte yandan Visconti sinemasını bu denli zengin kılan bir diğer unsur Visconti’nin edebiyat uyarlamalarına olan düşkünlüğü olarak okunabilir. Sinema köken itibari ile edebiyata göbekten bağlı bir sanattır. Ve edebiyat ürünlerinin sinema filmlerine esin kaynağı olması bu bağlamda oldukça anlamlıdır.

¹⁷⁶ Gökhan Erkiş, Cinema Paradiso Italiano, Spot Yayınları, Ankara, 1993, s:68

¹⁷⁷ Gökhan Erkiş, age, s:71

3.4.1. Apollonik Diskur veya Kültür Eleştirel Üstsöylem

Gustav von Aschenbach, Thomas Mann'ın kitabında bir yazar iken Visconti'nin filminde bir müzik profesörüne dönüşür. Saygın müzisyen von Aschenbach, Almanya'dan Venedik'e dinlenmeye ve tatil yapmaya doğru yola çıkar. Von Aschenbach, filmin genel anlatısı içerisinde, Zapf'ın Üçlü İşlev Modeli düşünüldüğünde Apollonik Diskur ya da Kültür Eleştirel Üstsöylem başlığı altında incelenebilir.

Aschenbach'ın, Almanya'dan yani batıdan oluşu, sağlığı konusundaki titiz tavırları, düzenli ve uyumlu giysi kodları ile kültürün ve sistemin ideal insan profilinin yansıması gibidir. Disiplinli bir şekilde, deniz kenarında bile elinde not kağıtları ile çalışması, plajdaki diğer insanların aksine takım elbiselerini hiçbir zaman çıkarmaması, yemek alışkanlığının alabildiğine biçimci ve tekdüze olması ile Apollonik ilkenin beden bulmuş hali gibidir.

Paglia'nın da belirttiği gibi Apollon görmenin, bilmenin ve uyumun tanrısıdır. Aynı zamanda Apollon, bütün biçimlendirici sanatların tanrısıdır. Özellikle uyumun ve bütünlüğün önem taşıdığı müzik, şiir ve imgelem Apollon'a aittir. Bu açıdan baktığımızda Gustav von Aschenbach'ın başarılı bir müzik profesörü olarak Venedik'te yaşadığı karmaşa ve kriz oldukça anlamlıdır. Çünkü Venedik doğuyu ve dişiliği simgeleyen bir şehir olarak Aschenbach'ın taşıdığı Apollonik özelliklerin karşısında oldukça güçlü bir diyonizyak imge olarak durur.

Aschenbach, Apollonik kültürün soğuk ayrımcılığının ve sınıflamacılığının en keskin şekilde hissedildiği figürdür film anlatısı içerisinde. Özellikle Tadzio'nın güzelliği karşısındaki büyülenmişliği onun Apollon'un kültüründen geldiğinin önemli kanıtlarındandır. "Apollon, bir Aktöre tanrısı olarak, kendine bağlı kalandan ölçüyü,

onu iyi koruyabilmek için de kendini bilmeyi ister. Güzelliğin, estetik bakımından, gerekliliği yanında ‘kendini bil’in, ‘aşırılığa kaçma’nın sürdürülmesi de böyledir.”¹⁷⁸

Tadzio, Adonis’in yani güzel oğlan mitinin temsilidir Venedik’te ölüm içerisinde. Tadzio’nun sarı saçları, androjen bir anlam taşıyan suratı ve büyüleyici aurası von Aschenbach’ın dikkatini çekmesini sağlamıştır. Özellikle kitapta Thomas Mann Aschenbach’ın Tadzio ile ilgili düşüncelerini şu şekilde betimler:

“Çocukla gençlik çağı arasında bir grup, bir mürebbiye veya bir dame d’honneur’ün gözetimi altında, her zaman bir masa çevresinde toplanmışlardı: On beş, on yedi yaşlarında gösteren üç kızla, aşağı yukarı on dördünde uzun saçlı bir erkek çocuğu Aschenbach hayret içinde, oğlanın eşsiz bir güzellikte olduğunu gördü. Bal sarısı saçlarla çerçelenmiş şirin bir sessizlikte solgun yüzü; çekme burnu, sevimli ağzı, tatlı ve tanrısal bir vakar taşıyan edasıyla Grek dünyasının en soylu çağından kalma heykelleri hatırlatıyordu. Biçimin en pürüzsüz kendini açığa vurduğu bu yüzde, öyle orijinal ve kişisel bir çekicilik vardı ki bunu seyreden Aschenbach; ne doğada, ne de güzel sanatlarda buna benzer bir başarıya rastladığına hiç ihtimal vermiyordu...(.)”¹⁷⁹

Tadzio’nun Apollonik güzellik ve biçimin simgesi olarak taşıdığı anlamlar benzer şekilde Comfort of Strangers filminde Colin karakterinde de karşımıza çıkar. Aynı zamanda Colin’in de sevgilisi ile Venedik’e gelmiş olması ve sevgilisinin her şeyden önce bir anne olması Colin’in Adonis’i simgelediğinin en önemli kanıtlarındandır. Aynı zamanda Tadzio da Venedik’e annesi ile gelmiş, annesinin olmadığı zamanlarda ise mürebbiyesi daima yanında olmuştur. “Yunan Mitolojisi’nde Smyrna’nın oğlu olarak

¹⁷⁸ Freidrich Wilhelm Nietzsche, age, s:33

¹⁷⁹ Thomas Mann, Venedik’te Ölüm, Çev: Behçet Necatigil, AdamYayıncılık, 1952, 1.basım,s:36

bilinen Adonis, güzel ve ideal olanı, yeniden doğumu ve baharı getiren tanrı olarak betimlenmiştir. Anadolu Mitolojisi'nde de, yine aynı özelliklerle Hızır peygamber olarak anılır. Smyrna (Kıbrıs Prensesi), tanrıça Hera tarafından cezalandırılır ve İzmir'in Halkapınar ilçesinde, bir ağaca çevrilir. Ama Smyrna ağaca çevrildiğinde Adonis'e gebeymiş. Dokuz ay sonra ağacın gövdesini kırarak doğmuş. Doğumu ile hem baharı getirmiş, hem de tanrılar arasında kusursuzluğu, güzelliği, ideal olanı örneklemiştir.”¹⁸⁰ Adonis'in annesinin oğlu olarak tasvir edilmesi ile Colin'in ve Tadzio'nun hep anne ile bağ hatırlatacak şekilde kadınlarca korunuyor olması anlamlıdır. (Colin/Mary, Tadzio/Anne ya da Mürebbiye)

Ancak Tadzio'nun Apollonik biçim anlamında olan kusursuzluğu ve donukluğu, onun narsist ve tekbenci anlamda içine dönük olmasının da nedenidir. Paglia, *Cinsel Kimlikler* kitabında Oscar Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi* adlı eserini incelerken özellikle üstünde durduğu güzel oğlan mitinde bu tekbenci, donuk ve kapalı olma haline vurgu yapar. “Yunan sanatı ile ilgili olarak narsisist güzel oğlanın duygusal anlamda henüz olgunlaşmamış ve otizm derecesinde çevresine ilgisiz bir kişilik sergilediğini” belirtir ve Paglia'ya göre güzel oğlan'ın “duyguları tekbencilığe varan derecede kapalıdır. Onu var eden ise vasisi, saldırgan gözdür.”¹⁸¹

Tadzio'yu var eden, görünür kılan Gustav von Aschenbach'ın gözüdür. Ancak Apollonik bir kişilik olarak Aschenbach'ın Tadzio'ya olan tutkusu filmin anlatısı ile birlikte yükselişe geçer. Aschenbach'ın varlığının Tadzio tarafından da fark edildiğini gösteren sahne, Aschenbach'ın valizleri kayboduğunda şehre geri dönmeye istekli oluşunun en önemli nedenlerinden biridir. Özellikle kitapta, Thomas Mann, Paglia'nın tespitini destekler bir şekilde, Tadzio'yu Narcissus'a benzetir.

Bu kıymetli varlıkla karşılaşacağını ummamıştı; Tadzio
ansızın ortaya çıkıvermiş; Aschenbach'a, yüzünün ifadesine bir

¹⁸⁰ <http://www.felsefeekibi.com/mitoloji/adonis.html>, temmuz 2007

¹⁸¹ Camille Paglia, age, s:515

sükunet bir ciddiyet vermek zorunda bırakmamıştı. Bakışı, yokluğunu duyduğu varlığın bakışlarıyla karşılaşınca Aschenbach'ın çehresinde sevinç hayret ve hayranlık çizgileri belirmişti herhalde! Ve bu anda oldu: Tadzio gülümsedi, Aschenbach'a gülümsedi; tebessümün yavaş yavaş açtığı dudaklarla, konuşur gibi, samimi, şirin ve açık, gülümsedi. Görüntüyü yansıtan suyun üzerine eğilmiş Narziss'in gülümsemesiydi bu; kollarını kendi güzelliğinin sudaki aksine doğru uzatırkenki o derin, büyülenmiş ve cezbedilmiş gülümseme! İçine birazcık sunilik karışmış bir gülümseme, hayalinin tatlı dudaklarını öpmek arzusunun beyhudeliğiyle suni, işveli, meraklı, hafif tedirgin, başı dönmüş ve baş döndürücü!"¹⁸²

Güzel oğlan miti ve Apollonik Diskur bağlamında düşündüğümüzde Aschenbach'ın Tadzio'ya olan hayranlığı ve ilgisi kesinlikle bir cinsel doyum isteğinden beslenmemektedir. Aschenbach'ın Tadzio'ya olan ilgisi kesinlikle izleme dürtüsü ve izlemenin verdiği hazdan kaynaklanır. Diyonizyak anlamda bir orgia değil aksine izlemekten doğacak bir hazdır Aschenbach'ın istediği. Bu anlamda Tadzio'nun güzelliği, estetik olarak ideal biçimi, donukluğu, sarışınlığı ve izleme ediminin nedeni olması Apollonik Diskur'un önemli göstergelerindendir.

¹⁸² Thomas Mann, age, s:68

3.4.2. Diyonizyak Diskur veya Kurmaca Karşıt Söylem

Film her şeyden önce şehir olarak Venedik'in taşıdığı yan anlamlar ve Venedik toposu üzerine kuruludur. Venedik, sokakları sularla kaplı olan, neredeyse ufak geçitler, evler ve köprüler dışında her yeri su olan bir şehirdir. Pagliaesk perspektiften baktığımızda, Venedik şehir olarak İstanbul gibi, sularla kuşatılmış ve suların içine gömülmüştür. Su burada akışkan Diyonizyak öğeyi temsil etmektedir. Su, dişil olandır. Kitonyen, dünyanın akıcılığının simgesidir. Su, sıvıların tanrısı Dionysos'un simgelerinden birisidir. Dolayısıyla, Venedik ve Venedik gibi şehirler dişil öğenin etkisi altındadırlar. Demeter, şehrin simgesel hakimidir. Venedik, Dionysos'un coşkunca aktığı şehirlerin belki de en gizemlisidir.

Venedik şehrin yapısı ve mimarisi ile diğer Avrupa kıtası şehirlerinden ayrılır. Bir bakıma, batıya değil de doğuya ait bir şehirmiş imajı çizer. Hatta çizmekle kalmaz, Avrupa algısı ve düşüncesi içinde oldukça oryantalist bir atmosfere sahip olması nedeniyle doğu'nun varlığını hatırlatır. Zaten filmin açılış sahnesindeki çekimler ve görüntüye eşlik eden müzik, Venedik'in oriental yanının açığa vurulmasının aracıdır. Açılış sahnesinde yer alan dairesel konturları oldukça belirgin kubbeler, sayısı oldukça fazla olan pencereler, suya açılan kapılar ile Venedik hem doğunun hem de dışının bütün göstergelerini üstünde taşır.

Özellikle Aschenbach, şehrin kanallarında gondolla yol alırken Thomas Mann'ın hem Venedik kanallarını hem de gondolu tasvir ettiği paragraf Venedik'in Diyonizyak anlamda hem yaşamı hem de ölümü kendi içinde taşıdığını çok iyi bir şekilde vurgular.

“İlk defa yahut uzun bir aradan sonra tekrar bir Venedik gondoluna binip de geçici bir ürpermeyi, gizli bir korku ve duraksamayı yenmeye çalışmamış kimse var mı? Baladlar devrinden hiçbir değişikliğe uğramadan bize kadar gelmiş ve başka eşyalar içinde yalnız tabutlarda görülen siyahlığıyla bu acayip taşıt; şıprıtlı gecelerin suskun ve suçlu serüvenlerini

hatırlatır; daha da fazlasını, ölümün kendisini, tabut ağırlığını, gamlı cenaze alayını, son ve sessiz yolculuğu hatırlatır. Böyle bir sandalın kanepesinin; bu tahtaları tabut karası cilalı, minderleri donuk siyah koltuğun; dünyanın en yumuşak, en şehvetli, en rehavetli koltuğu olduğu şimdiye kadar bilmem fark edildi mi?”¹⁸³

Venedik suların şehri olarak Diyonizyak yaşamsal enerjileri simgelerken diğer taraftan da, suyun, yerin altının, doğanın yıkıcılığının simgesidir. Venedik hem hayat veren hem de hayatı alandır. Venedik bu anlamda marjinalize edilenin, ötekinin şehridir. Ve Zapf'ın da belirttiği gibi Venedik işte bu yüzden Diyonizyak güçlerle donatılmıştır. Kültürel olarak dışlananın estetik olarak da dışlandığını belirten Zapf, Kurmaca Karşıt Söylem dahilinde, Diyonizyak olanın işaretlenip, ortaya çıkarıldığı görünür hale getirildiği ve sahnelendiğini belirtir.

Aschenbach, sağlık ve düzen konusundaki obsessif düşüncelerinin sonucunda Venedik'te bir salgın hastalık olduğu haberinin gerçek olduğunu öğrenir. Bu hayata, sağlığa, faydalı ve verimli olmaya kodlanmış bir Apollonik kültür insanı olarak Aschenbach'ı oldukça rahatsız eder. Venedik dişil bir şehir ve Diyonizyak bir mekan olarak zaten Apollonik Aschenbach'ı yeterince zorlarken şehirde, özellikle su yolu ile bulaşan bir hastalığın olması, ölümü bu anlamda kitonyen dünyayı çağırması, gök kültünün tanrısı Apollon'un düzeninden gelen Aschenbach'ın panik halinde Tadzio'yu bulmak istemesine ve bir an önce otelden ayrılmak istemesine yol açar. Otel içindeki insan kalabalığı, insanların oldukça renkli ve biçimsiz, abartılı giysileri, ve sürekli bir şeyler anlatmaları ve çok konuşmaları; tüm bunlar bastırılanın, tek yanlı kültürel sunumlarının karşısında yer alan Diyonizyak Diskur'un kültür eleştirisi yapmasının simgeleridir. Batılı insan ve onun alışkanlıkları, Apollonik kültür ve onun tanımlayıcı ve sınırlayıcı biçimciliği ve uyum merakı, bastırılan, yok sayılan resmedilerek eleştirilir.

¹⁸³ Thomas Mann, age,s:30

Aynı gece ellerinde müzik aletleri ile otelin yemek salonunu basan  ingeneler Diyonizyak   genin harekete ge ti inin metaforudur. Uyumsuz ve zevksiz giysileri, abartılı ve co kulu dansları, çirkin dişleri, oyuntulu ve biçimsiz bedenleri ile ideal biçim ve uyumun yani Apollonik kültürün karşısında oldukça Diyonizyak bir simge olarak dururlar.

 ingeneler, köksüz oluşları bir yere ait olmayı ları, eğitimsiz ve ahlaksız oluşları, zevk ve m zi e düşkün oluşları ile Apollonik Diskur'un karşısında yer alırlar. Onlar tam anlamıyla Diyonizyaktırlar ve bu anlamda da bir o kadar Apollonik Diskur açısından rahatsız edici bir enerjileri vardır.

Genel olarak Aschenbach, tüm bu saydığımız Diyonizyak unsurlar karşısında, Apollonik Diskur'un parçası olarak yer almaktadır. Ancak    l  işlev modelinin son aşamasında tüm bu dikotomiler bir araya gelecek ve bir kar ıla ma, dengelenme yaşanacaktır.

3.4.3. Uzlaştırmacı Söylemlerarasılık

Üçlü işlev modelinin bu aşamasında, Venedik şehrinin taşıdığı Dionizyak anlamlarla, batılı Apollonik kültürün içinde gelen Aschenbach'ın Venedik'te yaşadıkları ve bunların hem anlatıyı hem de Aschenbach'ı nasıl etkilediğini inceleyeceğiz. Bir anlamda dikotomik unsurların ne şekilde bir araya geldiğini ve bu bir araya gelişin sonuçlarının ne olduğunu açıklamaya çalışacağız.

Aschenbach'ın Apollonik bir kültürün içinden gelip Venedik'te karşılaştığı Dionizyak unsurlar, Tadzio'nun Aschenbach'ı etkileyen güzelliği ve kitonyen bir şekilde şehri etkisi altına alan kolera salgını Uzlaştırmacı Söylemlerarasılık açısından Apollonik ve Dionizyak unsurların bir araya gelmesi, karşılaşması ve dengelenmesidir. Ancak Zapf'ın da belirttiği gibi, bu türden bir karşılaşma ve dengelenme her zaman uyumun ve harmoninin olması ya da dikotominin ortadan kalkması anlamına gelmez. Ya da her hangi bir tarafın diğer tarafı kendi içinde yok etmesi.

Aschenbach oldukça Dionizyak bir şehir olan Venedik'te insanların rahatlığı, boşvermişliği ve zevk düşkünlüğü karşısında büyük bir şok yaşamıştır. Özellikle plaj sahnelerinde Aschenbach'ın talkım elbisesi ile yer aldığı sahneler dikotominin altının yeniden çizilmesi gibidir. Ancak Zapf ve Nietzsche'nin de belirttiği gibi iki dikotomik güç bir araya gelecektir. Apollon ve Dionysos'un karşılaşması sonucu Aschenbach'ta bazı değişimler yaşanacaktır. Thomas Mann kitabında bu değişimi, etkileşimi şu şekilde tanımlar:

“Bu hayatın keyifli ahengi onu çoktan etkisi altına almış, bu yaşayışın yumuşak ve parlak rahatlığı onu pek çabuk kendine bağlamıştı. Güney kıyılarında bakımlı bir plaj hayatının çekiciliğini; hem esrarlı, hem olağanüstü kentin aşına, kabule hazır yakınlığıyla kaynaştıran cidden mükemmel bir yer! Aschenbach, zevk ve eğlenceyi sevmezdi. Nerde, ne zaman

olursa olsun aylak olmaya, kendini istirahate koyvermeye, gününü gün etmeye gelince Aschenbach -hele gençlik yıllarında- içinde bir huzursuzluk, bir nefret duyar; yüce didinmelerine, günlük hayatın kuruluğuyla kutsal ödevlerine itildiğini hissedirdi. Fakat bir burası onu büyülemiş, iradesini gevşetmiş, onu bahtiyar etmişti.”¹⁸⁴

Aschenbach'ın sadece ruhu ve iradesi gevşemekle kalmamış, bu değişme, gevşeme hali dış görünüşüne de yansımıştır. Sürekli gittiği otelin berberi onu bakımsız, renksiz ve sıkıcı bulduğunu söyleyip, saçlarını boyamış, pudralamış, dudaklarını boyamıştır. Böylece Aschenbach, Apollonik unsurlardan uzaklaşıp Diyonizyak unsurlar ile bütünleşmeye başlar. Bu bütünleşme tam anlamıyla bir vücut haline gelme değil, aksine Diyonizyak unsurların Aschenbach'ın vücuduna sızmaya başlaması ve Aschenbach'ın artık bunlara karşı koymak yerine onlara doğru hareket etmesi anlamına gelir.

Simgesel bir biçimde Apollonik ataerkil kültürün içinde gelen Aschenbach, dişiliğin ve anaerkilliğin şehri Venedik'te ölür. Bu ölüm Zapf'ın da belirttiği gibi, yeni olanın ya da yeni bir başlangıcın yansıması olarak okunabilir.

Bu açıdan bakıldığında filmin sonunda Aschenbach'ın denizin içine doğru yürüyen Tazio'yu seyrederken ölmesi, Apollonik ve Diyonizyak ilkenin karşılaşmasının krizlere ve gelgitlere yol açması olarak okunabilir. Aschenbach, burjuvazinin, ahlakın, görev bilincinin ve batının simgesi olarak Apollonik Diskur'un şekillendirdiği kültür'ün bir parçası olarak, alabildiğine Diyonizyak ve kitonyen bir şehir olan, hastalık, ölüm, yaratıcılık, tembellik ve zevke düşkünlüğün şehri Venedik'te, özellikle bir deniz kenarında, hayatını kaybeder.

¹⁸⁴ Thomas Mann, age,s:56

Ölüm su yolu ile bulaşan bir mikrop ile yayılmıştır Venedik'te. Bu şehir olarak Venedik'in taşıdığı yan anlamlar ile doğrudan bir uyum içerisindedir. Özellikle şehrin, coşkulu, kurallara uymayan, tembel ve zevk dolu hayatı karşısında büyük bir şok yaşayan Apollonik figür Aschenbach'ın ölümü dikotomik unsurların bir araya gelmesinin, dengelenmesinin temsilidir.

SONUÇ

Sinema, yüz yılı aşan geçmişinde, diğer bütün sanat dallarına kıyasla çok daha uzun bir yol almıştır. Bu hem sinemanın çağdaş sanatların bir çoğunun sentezi olması hem de edebiyattan beslenen bir alan olarak görüntü ve sözü bir araya getirmiş olmasında yatar. Bu bağlamda sinema, hem görsel-işitsel kabiliyeti hem de tiyatro, müzik, bale, opera vb. sanat dallarını bir potada eritmiş olmanın zenginliği ile her şeyden önce bir metin olarak oldukça zengin anlamlara ve etkileme gücüne sahiptir.

Böylece sinemanın bu kadar kısa sürede, bu kadar büyük bir hızla gelişmiş olması hem kültür tarafından kabulünün çok kolay olduğunu hem de kültüre şiddetli bir şekilde etkide bulunduğunu gösterir. Tez bağlamında da üstünde durduğumuz gibi, sinema filmleri hem kültürün hem de kültürün içinde var olan kolektif bilinçdışının bir yansıtıcı, hem de toplumsal değişimlerin bariz seslendiricisi olarak kültürden ayrı düşünülemez.

Bu bağlamda sinema bir sanat dalı olarak, birinci bölümde üstünde durduğumuz Doğa-Kültür dikotomisi başlığı altında düşünüldüğünde Apollonik bir sanattır. Ancak biçimsel anlamda Apollonik olması, içeriğinin Dionizyak olmasına engel oluşturmaz. Hatta aksine, sinemanın edebiyat ile olan göbek bağı ve bu açıdan tragedyalara kadar temellendirebileceğimiz kökeni açısından sinemanın Apollonik ama aynı zamanda Dionizyak unsurlar taşıması oldukça doğaldır.

İlk bölümde ayrıca, Kültürel Ekoloji Kavramını detaylı bir şekilde inceleyerek, Apollon ve Dionysos arasındaki, doğa ve kültür arasındaki dikotominin yeniden entegrasyonun ne kadar gerekli ve kültür açısından yenileyici olduğunu belirttik. Böylece kültür ve doğa arasındaki analojik bağı önemli olduğunu ve kültür içinde sinemanın sembolik bir reaksiyon gösterdiğini ve bunun kültürel belleğin yenilenmesi açısından önemli olduğunu vurguladık.

İkinci bölümde sinemanın, mitler ve kültür ile ilişkisinin karşılıklı etkileşime dayalı olduğunu mitlerin, sinema ve diğer bazı metinler aracılığıyla yeniden üretildiğini bu anlamda kültürün sürekli mitlerle olan arkaik bağının yenilendiğini ifade ettik. Ve kültürel ekoloji olarak sinema bölümünde, Avrupa sineması ve Amerikan sineması arasındaki farklara değinerek, Avrupa sinemasının, teorik çerçevemiz açısından örneklem olarak tezimize neden uygun olduğunu açıkladık. Avrupa sinemasının, sistem eleştirisi yapma konusunda daha sağduyulu olması ve Amerikan sinemasının sürekli var olan sistemi meşrulaştırması, sistemi yeniden kurması arasındaki farktan yola çıkarak, Avrupa sinemasının kültürel iklimine değindik.

Üçüncü bölümde ise, Kültürel Ekoloji bağlamında incelediğimiz Üçlü İşlev Modelini örnek filmlerimiz olan Teorema, Persona ve Morte a Venezia'ya uyguladık. Aynı zamanda nitel film analizini gerçekleştirdiğimiz bu bölümde, psikanaliz göstergebilim ve ideolojik eleştirinin kavramlarından yararlandık. Ayrıca ikinci bölümde özellikle üzerinde durduğumuz sinema-mit-kültür etkileşimi ve mitlerin yeniden üretiminin nasıl gerçekleştiğinin altını çizmek için, film incelemelerimizde sıkça mitolojik kavramlara ve simgelere yer verdik, atıfta bulunduk.

Üçlü İşlev Modeli çerçevesinde, filmlerde, Apollonik Diskur ya da Kültür Eleştirel Üstsöylemin nasıl kurulduğunu, sistemin aksak yönlerinin neler olduğunu inceledik. Daha sonra Diyonizyak Diskur ya da Kurmaca Karşıt Söylem başlığı altında, bastırılanın, yok sayılanın nasıl marjinalize edilip sahnelendiğine, Diyonizyak güçlerin nasıl harekete geçip ortaya çıktığına değindik. Son olarak ise, bu iki diskurun, Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık bağlamında nasıl karşı karşıya geldiğini birbirlerine nasıl etki de bulunduğunu betimledik.

Sistem temsilinin gerçekleştiği alan olan Apollonik Diskur ya da Kültür Eleştirel Üstsöylem başlığı altında hep, kültürün, tek yönlü işlediğini, taraf tuttuğunu ve kendine benzemeyeni bu anlamda doğayı ve sisteme uyamayanları yok saydığını açıkladık. Ve film örneklerimizde bunları inceledik.

Diyonizyak Diskur yada Kurmaca Karşıt Söylem başlığı altında ise, kültüre ve Apollonik diskura karşıt olarak Diyonizyak güçlerin nasıl ortaya çıktığını, bunların filmin anlatısı içinde nasıl yer aldığını, ne tür simgelerle dışavurulduğunu inceledik ve bu anlamda Diyonizyak Diskur'un ötekinin sesinin duyulmasını sağladığını belirttik.

Uzlaştırıcı Söylemlerarasılık başlığında ise, filmlerin anlatısı ise bu iki karşıt unsurun nasıl karşılaştığını nasıl bir araya geldiklerini inceledik. Ancak Zapf'ın da belirttiği gibi bu karşı karşıya gelmenin harmonik bir şekilde olmadığını ya da dikotomik olma durumunun son bulmadığını gördük. Sadece karşılaşan iki dikotomik unsurun yenileyici bir şekilde kültüre etki ettiğini, bu anlamda bir dengelenmenin yaşandığını gördük. Ve bu dengelenmenin bazen krizler ve gelgitler eşliğinde olabileceğini, ölümlerin ya da kötü sonların da olası olabileceğini göstermeye çalıştık

Sonuç olarak, Zapf'ın da belirttiği gibi Apollonik ve Diyonizyak unsurların bir araya gelmesi, hem kültürün bastırdığı ötekinin sesini duyulmasını sağlamaktadır hem de kültürün canlanmasını ya da yenilenmesini sağlamaktadır. Özellikle Avrupa sineması Diyonizyak unsurların ortaya çıkmasına anlatı olarak daha uygun olduğu için, Avrupa sinemasının Kültürel Ekolojik bağlamda düşündüğümüzde, Avrupa kültürünün belleğine güçlü bir şekilde etki ettiğini ve kültürel anlamda bir dengelenmenin gerçekleşmesini sağladığını söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün, Popüler Sinema ve Türler, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995

Adams, Carol J. , Ekofeminizm ve Hayvan Yeme, Çev: Ertuğrul Başer, Birikim Dergisi, sayı 57-58, İstanbul

Akay, Ali, “Önsöz”, Toplumbilim: Avrupa Sineması Özel Sayısı, Sayı:18, Ocak 2005

Akbulut, Hasan, “*Modernsit Bir ‘Sanat’ Filmleri Yönetmeni: İngmar Bergman*”, Toplumbilim: Avrupa Sineması Özel Sayısı, Sayı:18, Ocak 2005

Algan, Necla, “*Sinema ve Şiirsellik*”, 25. Kare Sinema Dergisi, Sayı:24, Temmuz-Eylül 1998, Ankara, Şafak Matbaası

Bakhtin, Mikhail, Karnavalın Romanı:Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar, Çev:Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001

Bahtin, Mihail, Rabelais Ve Dünyası, Çev: Çiçek Öztekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005

Bataille, Georges, Eros’un Gözyaşları, Çev:M. Mukadder Yakupğlu, Göçebe Yayınları, İstanbul, 1997

Bauman, Zygmunt, Sosyolojik Düşünmek, Çev:Abdullah Yılmaz, 4.Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004

Bayladı, Derman, Mitoloji, Tanrıların Öyküsü, Say yayınları, İstanbul, 1995

Berger, John, Görme Biçimleri, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 7. basım 1997

Bergfelder, Tim, *“Avrupa Sinemasını Yeniden Düşünmek: Avrupa Sinema Tarihi Yazımı İçin Kavram Ve Öneriler”*, Çev: Esra Özcan, Toplumbilim: Avrupa Sineması Özel Sayısı, Sayı:18, Ocak 2005

Bergman, Ingmar, *Büyülü Fener*, Çev:Gökçin Taşkın, Afa Sinema Yayınları, İstanbul, 1990

Berktaş, Fatmagül, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, Metis Yayınları, İstanbul, 2. basım 2000

Bilgin Nuri, *Sosyal Psikoloji Sözlüğü*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003

Bookchin, Murray, *Ekolojik Bir Topluma Doğru*, Çev:Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996

Brazier, Jana Evans, *Dualism and French Feminist Thought*, <http://www.umass.edu/complit/aclanet/DualFFem.html>

Campbell, Joseph, *Kahramanın Yolculuğu*, Çev:Sabri Gürses, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000

Campbell, Joseph, *Yaratıcı Mitoloji*, Çev:Kudret Emiroğluİmge Kitabevi, Ankara, 2003

Can, Şefik, *Klasik Yunan Mitolojisi*, Aka Yayınları, İstanbul, 1970

Chansel, Dominique, *Beyaz Perdedeki Avrupa Tarih Öğretimi ve Sinema*, Çev:Nurettin Elhüseyni, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2004

Çelikcan, Peyami, *“Avrupa Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği”*, Toplumbilim: Avrupa Sineması Özel Sayısı, Sayı:18, Ocak 2005

De Beauvoir, Simone, *Sade’i Yakmal mı?*, Çev:Cemal Süreya, Yapı KrediYayınları, İstanbul, 1997

Değerli, Özlem, Doğa-Kadın Metaforlarına Ekofeminist Yaklaşım ve Bademler Köyü'nde Yeni Kadınlık Tanımları, Kadın Çalışmaları Dergisi, sayı:1, 2006 İstanbul

Der: Atayman, Veysel, Aydınlanma, İstanbul, Donkişot Yayınları, 2005

Der: Derman, Deniz ve diğerleri, Sinema Akımları, Med-Campus Proje # A126 Yayınları, Ankara, 1997

Derleyen: Büyükdüvenci Sabri, Öztürk, Semire Ruken, Postmodernizm ve Sinema, Ark Yayınları, Ankara, 1997

Dinçmen, Kriton, Psykhiatria ve Mythos, 4. baskı, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2006

Donovan, Josephine, Feminist Teori, Çev: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2. baskı 2001

Dorsay, Atilla, 100 Yılın 100 Yönetmeni, 5. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2005

Dr. Urbanowicz, Charles F., Mother Nature, Father Culture, <http://www.csuchico.edu/~curban/NatureCulture1970.html>

Eliade, Mircea, Mitlerin Özellikleri, Çev:Sema Rifat, Simavi Yayıncılık, İstanbul, 1993

Erdoğan, İrfan & Alemdar, Korkmaz, Öteki Kuram, Erk Yayınları, Ankara, 2002

Erkılıç, Gökhan, Cinema Paradiso Italiano, Spot Yayınları, Ankara, 1993

Euripides, Bakkhalar, Çev:Güngör Dilmen, İstanbul, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 2001

Fischer, Ernst, Sanatın Gerekliliği, Çev:Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 8.basım 1995

- Fiske, John, Mitler ve Mitleri Yapanlar, Çev:Şebnem Duran, İzmir, İlyayayınevi, 2006
- Fordham, Frieda, Jung Psikolojisinin Ana Hatları, Çev:Aslan Yalçın, 6.Baskı, Say yayınları, İstanbul, 2004
- Friedell, Egon, Antik Yunan'ın Kùltür Tarihi, Çev: Necati Aça, 2. Baskı, Ankara, Dost Kitabevi, 2004
- Guattari, Felix, Üç Ekoloji, Çev: Ali Akay, Bağlam Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2000
- Güçhan, Gülseren, Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, İmge Kitabevi, Ankara, 1992
- Güvenç, Bozkurt İnsan ve Kùltür, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1979
- Haviland, William A., Kùltürel Antropoloji, Çev: Hüsamettin İnaç, Seda Çiftçi, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2002
- Hooke, Samuel Henry, Ortadoğu Mitolojisi, Çev: Alaeddin Şenel, 4. Baskı, Ankara, İmge Kitabevi, 2002
- Horkheimer, Marx & Theodor Adorno, Aydınlanmanın Diyalektiği¹, Çev:Oğuz Özügöl, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995
- [Http://www.felsefeekibi.com/mitoloji/adonis.html](http://www.felsefeekibi.com/mitoloji/adonis.html), Temmuz 2007
- Irigaray, Luce, Nietzsche'nin Deniz Aşığı, Çev:İsmail Yerguz, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2000
- Kolker, Philip, Yalnızlık Sineması, Çev: Ertan Yılmaz, Ankara, Öteki Yayınevi, 1999
- Küçük, Mehmet, "Film Türleri Ve Bir Tür Olarak Gangster Klasikleri Üzerine", 25. Kare Sinema Dergisi, Sayı:4, Mart-Nisan 1993, Ankara, Değişim Ajans

Lefevre, Raymond, Ingmar Bergman, Çev:Cüneyt Akalın, İstanbul, Afa Yayınları, 1986

Lloyd, Genevieve, Erkek Akıl: Batı Felsefesinde 'Erkek' ve 'Kadın', Çev:Muttalip Özcan, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1996

Mann, Thomas, Venedik'te Ölüm, Çev: Behçet Necatigil, AdamYayıncılık, yayın yeri yok, 1952, 1.basım

Monaco, James, Bir Film Nasıl Okunur?, Çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2001

Moran, Berna, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İletişim Yayınları, İstanbul, 10. baskı 2003

Nietzsche, W. Friedrich, Müziğin Ruhundan Tregedyanın Doğuşu, Çev:İsmet Zeki Eyüboğlu, Say yayınları, İstanbul, 2005 7.basım

Novel-Smith, Geoffry (der.), Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2003

Onaran, Alim Şerif, Sinemaya Giriş, Maltepe Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1999

Orr, John, Sinema ve Modernlik, Çev:Ayşegül Bahçıvan, Ark Yayınları, Ankara, 1997

Oskay, Ünsal, Çağdaş Fantazya, Der Yayınları, İstanbul, Yayın Yılı Yok

Özgüven, Fatih, *"Europa'nın Kat Edemediği Topraklar: Avrupa Sinemasına Bir Kuşbakışı"*, Toplumbilim: Avrupa Sineması Özel Sayısı, Sayı:18, Ocak 2005

Öztürk, Semire Ruken, Sinemada Kadın Olmak, Alan Yayıncılık, İstanbul, 2000

Paglia, Camille Kuşlar, Çev: Suna Süner, İstanbul, Om Yayınları, 2000

Paglia, Camille, Cinsel Kimlikler, Çev:Anahid Hazaryan, Didem Atay, Epos yayınları, Ankara, 2004

Paglia, Camille, Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa ve Sanat, Çev:Turgut Berkes, İyi Şeyler Yayıncılık, İstanbul, 1996

Qualls-Corbett, Nancy, "Kutsal Fahişe: Dişini Ölümsüz Yanı" Çev: Gül Çağalı Güven, İstanbul, Tavanarası Yayıncılık, 2001

Ryan, Michael & Kellner, Douglas, Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası, Çev: Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997

Sarup, Madan Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Çev:A.Baki Güçlü, Ark Yayınları, Ankara, 1995

Savaş, Hakan,Varoluşçuluk ve Sinema, İstanbul, Lull yayınları, 2003

Scognamillio, Giovanni, Dünya Sinema Sanayi, Timaş Yayınları, İstanbul, 1997

Scott, James C., Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar, Çev: Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995

Sevgen, Deniz Bayrakdar, "Giriş", Toplumbilim: Avrupa Sineması Özel Sayısı, Sayı:18, Ocak 2005

Sinanoğlu, Nüzhet Haşim, Grek ve Romen Mitolojisi, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1999

Soykan, Fetay, Geçmişten Gelen Güç Pier Paolo Pasolini, Kitle Yayınları, Ankara, 1997

Tanilli, Server, Uygarlık Tarihi, Adam Yayınları, İstanbul, 2003 9.Basım,

Tecimer, Ömer, Sinema Modern Mitoloji, Plan B Yayıncılık, İstanbul, 2005

Teksoy, Rekin, *Luchino Visconti ve Senso*, Avrupalı Yönetmenler, Kitle Yayınları, Ankara,1997

Tökel, Dursun Ali, *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000

Tunalı, İsmail, *Marksist Estetik*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2003 3.Basım

Ulusay Nejat, *“Auteur Kuram ve Jean Jacques Beineix”*, 25. Kare Sinema Dergisi, Sayı:5, Mayıs-Temmuz 1993, Ankara, Değişim Ajans

Uygur, Nermi, *Kültür Kuramı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996

Wood, Robin, *Hitchcock Sineması*, Çev: Ertan Yılmaz, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2004

Zapf, Hubert, *Literatur als kulturelle Ökologie*, (Almancadan Çeviri: Hülya Kaya) Max Niemeyer Verlag Gmbh, Tübingen, 2002

ÖZGEÇMİŞ

İlknur Gürses, 1982 yılında İzmir’de doğmuştur. 2004 yılında EGE Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema bölümünden mezun olmuştur. Aynı yıl EGE Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon-Sinema Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programına girmiş, 2007 yılında “Kültürel Ekoloji Olarak Sinema: Avrupa Sineması Üzerine İncelemeler” adlı tezi ile yüksek lisans derecesini almıştır.

İyi derecede İngilizce ve orta düzeyde Almanca bilmektedir. Çeşitli sinema dergilerinde ve sinema sitelerinde film eleştirileri yayınlanmıştır. Yönetmenliğini yaptığı kısa film ve belgesel çalışmaları bulunmaktadır. Çeşitli ulusal ve uluslararası film festivallerinde görev almıştır.