

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı

**ANTİK YUNAN TRAGEDYASINDA TOPLUMSAL
CİNSİYET BAKIMINDAN “ÇİRKİNİN ESTETİĞİ”**

Yüksek Lisans Tezi

Reha KESKİN

Danışman: Doç. Dr. Kerem KARABOĞA

İzmir 2011

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Mdrlğne sunduğm Antik Yunan Tragedyasında Toplumsal Cinsiyet Bakımından “Çirkinin Estetiğ” adlı yksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığnı, tezimde yararlandığm kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gsterdiğmi onurumla doğrularım.

Reha Keskin



TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 06/10/2011 tarih ve 30/32 sayılı kararı ile oluşturulan jüri Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Reha Keskin'in aşağıda (Türkçe / İngilizce) belirtilen tezini incelemiş ve aday 15/11/2011 günü saat 14:00'te 90 dakika süren tez savunmasına almıştır.

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



BAŞKAN

Doç. Dr. Kerem Karaboğa

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (Üç ay süreli) ☐



ÜYE

Doç. Dr. Solmaz Zelyüt

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (Üç ay süreli) ☐



ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Şerife Yalçınkaya

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (Üç ay süreli) ☐

Tezin Türkçe Başlığı: Antik Yunan Tragedyasında Toplumsal Cinsiyet Bakımından "Çirkinin Estetiği"

Tezin İngilizce Başlığı : "The Aesthetic of Ugliness" in the Ancient Greek Tragedy from the Aspect of Gender

* 1. Yüksek Lisans Tezi savunma süresi asgari 45 azami 90 dakikadır.

2. Tutanak (jürinin karar ve imzaları haricinde) bilgisayarda doldurulmalıdır.

3. Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.

4. Yüksek Lisans Tez savunmasında üyelerden en az birinin E.Ü.Lisansüstü eğitim öğretim yönetmeliğinin 17(2) maddesi gereğince anabilim dışından olması zorunludur.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	III
GİRİŞ	1
1. “GÜZELLİK” YOKSUNU OLARAK “ÇİRKİNLİK”	7
1.1. “Güzel” veya “ Kültüre Edilmiş” Beden: Klasik Erkek Bedeni	13
1.2. “Çirkin” veya “Doğallığını Koruyan” Beden: Metamorfik Kadın Bedeni	20
1.3. Manevi ve Fiziksel “Çirkinlik” : Kadın “Duygusallığı” Erkek “Usu”	30
2. AİSKHYLOS: ORESTEİA.....	37
2.1. Kültürün Tehdit Edilmesi: Agamemnon’un Katli.....	41
2.2. Kültürün Yeniden İnşası: Ana Katli.....	50
2.3. Katledilen Ananın Avukatları: Erinys’ler	59
3. EURİPİDES: MEDEA	64
3.1. Öteki olarak Çirkinlik	68
3.2. Duygusal Aşırılık	78
SONUÇ	87
KAYNAKÇA.....	95
ÖZGEÇMİŞ	99
ÖZET	100
ABSTRACT.....	101

ÖNSÖZ

Elinizde bulunan bu çalışmada toplumsal cinsiyeti bir analiz aracı olarak kullanmaya çalışarak Antik Yunan tragedyalarındaki ataerkil ideolojiyi ve bu ideoloji ile şekillenen estetik algıyı ortaya çıkarmaya çalıştık. Bunun için çalışmanın birinci bölümünde birer estetik kategori olarak güzellik ve çirkinlik kavramları üzerinde durduk ve bu kavramların erkeklikle ve kadınlıkla ilişkisini kurmaya çalıştık. İkinci ve üçüncü bölümde ise güzele ve çirkinliğe dair yaptığımız saptamalar ışığında Aiskhylos'un "*Oresteia*" *Üçlemesi* ile Euripides'in *Medea* adlı tragedyalarını incelemeye çalıştık. İncelememize konu olarak bu iki eseri seçmemizin esas nedeni birinin ("*Oresteia*" *Üçlemesi*) Antik Yunan kültürünün en yüksek aşamasına diğerinin (*Medea*) ise Antik Yunan kültürünün çözülüşüne tekabül eden bir dönemde yazılmış olması ve her iki eserde de toplumsal dönüşümlerin cinsiyetler arası ilişkiyle ve bedene dair imgelerle anlatılmış olmasıdır. Ancak yine de Antik Yunan'a ait diğer tragedyaların çalışmanın sınırları dışında bırakılmış olmasını bir eksiklik olarak görebilir ve bu eksikliği gelecekte yapılacak daha kapsamlı bir çalışmanın başlangıç noktası olarak sayabiliriz.

Bu çalışmayı hazırlamak yaklaşık olarak bir yılını aldı. Her ne kadar benim kaleimimden çıkmış olsa da bu çalışma, esasen kolektif yürütülen bir sürecin ürünü. Öncelikle çalışmaya başladığım günden itibaren sonsuz sabrı, özeni, desteği ve yol göstericiliği ile çalışmaya katkı sunan, "o olmasaydı bu çalışma da sonuçlanamazdı" dediğim İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm başkanı hocam Doç. Dr. Kerem Karaboğa'ya, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı'nda verdiği derslerle çalışma konumu belirlememde ufkumu açan Prof. Dr. Nevzat Kaya, çalışmamı özenle inceleyen, değerli eleştirileri ile çalışmaya katkı sunan Doç. Dr. Solmaz Zelyut ve Yrd. Doç. Dr. Şerife Yalçinkaya başta olmak üzere Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı öğretim üyelerine, çalışmamda yer alan İngilizce ve Almanca kaynakların temininde yardımcı olan Bilgehan Kavukçu ve Ulaş Keskin'e, İngilizce kaynakların çevirisinde sundukları katkıdan dolayı Attila Tuygan ve Elif Berk'e, Almanca kaynakların çevirilerinde ise Veysel Atayman'a, İzmir'de kaldığım süre boyunca desteklerini esirgemeyen başta Meral ve Erkan Gökber olmak üzere Gökber ailesine, böylesi bir çalışmayı yapmam ve

tamamlayabilmem konusunda beni yüreklendiren, moral veren Eda Demirtaş, Eser Sandıkçı, Pınar Karakılçık ve Hatice Bülbül’e, yazma süreci boyunca yapamadığım işlerin yükünü de omuzlayan başta Emrah Arıkuşu ve Halit Elçi olmak üzere bütün arkadaşlarıma, her daim yanımda olan, beni destekleyen, tüm olanaklarını benim için seferber eden aileme ve bu süre boyunca en yoğun, en gergin ve en zor zamanları da benimle paylaşmaktan çekinmeyen sevgili Yiğithan’a teşekkürü borç biliyorum.

Son olarak bu çalışma kadına yönelik şiddetin yüzde 1400 arttığı, her gün beş kadının katledildiği bir dönemde yazıldı. Bunun için bu çalışmayı patriarka cinayetlerinde yaşamını yitiren ve böylesi bir dönemde patriarkaya karşı inatla ve umutla mücadele eden kadınlara ithaf ediyorum.

GİRİŞ

Kadınlar ve erkekler, fizyolojik ve biyolojik olarak birbirlerinden farklıdır ancak kadınlarla erkeklerin toplumsal yapı içerisindeki konumları fizyolojik ve biyolojik farklılıklarından ziyade toplum tarafından üretilen ve üzerinde uzlaşmış olan ayrımlara göre belirlenir. Cinsiyet (sex) ile toplumsal cinsiyet (gender) arasında bir bağlantı olmakla birlikte cinsiyet “doğal” olanı toplumsal cinsiyet ise kültürel süreçler içerisinde inşa edileni ifade eder.¹ Yani toplumsal cinsiyet “belirli bir zamanda belirli bir toplumda cinsler [cinsiyetler] için uygun olduğu varsayılan davranışların kültürel tanımı[dır]” (Berktaş, *Tarihin Cinsiyeti* 29). Toplumsal cinsiyet tanımlaması, kadınlarla erkekler arasındaki bedensel farklılıkların, kadınların aşağı olarak görülmesinin ve ikincilleştirilmesinin gerekçesi olarak gösterilmesine karşı ilk kez Ann Oakley tarafından *Sex, Gender and Society* (1972) isimli eserde yapılmış olan bir tanımlamadır (Savran, *Beden Emek Tarih* 233). Çünkü yıllarca kadınların toplumsal yapı içerisindeki rollerinin ve ikincil konumlarının kaynağı olarak kadınların biyolojik ve fizyolojik özellikleri gösterilmiş ve bunların “doğal”, değişmez roller ve konumlar olduğu vurgulanmıştır. Toplumsal cinsiyet gibi bir kavramsallaştırmaya gidilmesi ve bu kavramla cinsiyet arasında farklılıklar olduğuna işaret edilmesiyle birlikte kadınların kültürel yapı içerisindeki konumlarının değiştirilebilmesinin mümkün olabileceği fikri doğmuştur.

Kamla Bhasin, *Toplumsal Cinsiyet* isimli kitabında cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki farkları genel olarak şöyle ifade eder: Cinsiyet, doğaldır, biyolojiktir, cinsel organlardaki görünür farklılıklara ve buna bağlı olarak üreme işlevindeki farklılıklara işaret eder, değişmezdir ve her yerde aynıdır. Toplumsal cinsiyet ise sosyo-kültürel, insan icadıdır, eril ve dişi niteliklere, davranış modellerine, rollere işaret eder. Toplumsal cinsiyet değişkendir, değiştirilebilir olanı ifade eder (Bhasin, *Toplumsal Cinsiyet* 2).

¹Konu ile ilgili çeviri metinlerde İngilizce *sex* ve *gender* sözcüklerinin Türkçe karşılıkları olarak seçilen sözcükler çeşitlilik göstermektedir. Biz bu çalışmada kadınlar ve erkekler arasındaki farklılıkların fizyolojik ve biyolojik olanlarına işaret eden *sex* sözcüğüne karşılık olarak *cinsiyeti*; toplumsal olarak inşa edilenlerine işaret eden *gender* sözcüğüne karşılık olarak ise *toplumsal cinsiyeti* kullandık.

Toplumsal cinsiyet rollerinin değişken olmasının kanıtı, tarihin farklı dönemlerinde, toplumdan topluma, kültürden kültüre kadınlık ve erkeklik rollerinin farklılık göstermesidir. Bhasin, toplumsal cinsiyet rollerinin değişken olduğunu Marie Mies’in, *The Social Origins of the Sexual Division of Labour* isimli kitabından alıntıyla şu şekilde örneklendirir:

Erkek-lik ve dişi-lik biyolojik veriler değil daha ziyade uzun, tarihsel bir sürecin sonucudur. Her bir tarihsel devirde erkek-lik ve dişi-lik farklı tanımlanır; tanım, her devrin başlıca üretim biçimine bağlıdır. Bundan dolayı, kadınlar ve erkekler kendi vücutları ile farklı nitelikte ilişkiler geliştirir. Böylece anasoylu toplumlarda dişi-lik, tüm üretkenliğin toplumsal modeli, hayatın üretiminde esas aktif ilke olarak yorumlanmıştı. Tüm kadınlar “anne” olarak tanımlanmıştı. Fakat o zamanlar “anne”nin farklı bir anlamı vardı. Kapitalist koşullar altında tüm kadınlar toplumsal olarak ev kadını olarak tanımlanır (tüm erkekler de ekmeği kazanan) ve analık bu ev kadınlığı sendromunun ayrılmaz bir parçası haline gelir. Dişi-liğin anasoylu ve modern tanımları arasındaki fark, modern tanımdan tüm aktif, yaratıcı, üretken (yani insani) niteliklerin çıkartılmış olmasıdır. (Aktaran Bhasin, *Toplumsal Cinsiyet* 10)

Simone de Beauvoir da cinsiyetle toplumsal cinsiyetin birbirinden farklı kavramlar olduğunu ve toplumsal cinsiyetin kültürel olarak inşa edildiğini savunur. Beauvoir, *İkinci Cins* isimli eserinde bu düşüncesini “kadınlık doğuştan gelmez; sonradan kazanılır” (Beauvoir, *İkinci Cins* 9) sözleri ile ifade eder. Dolayısıyla toplumsal cinsiyetin verili bir durum değil sonradan edinilmiş bir durum olduğuna vurgu yaparak toplumsal cinsiyetin değiştirilebilir olduğunu belirtir.

Cinsiyetin doğal olduğu, toplumsal cinsiyetin ise cinsiyet üzerine kültürel olarak inşa edilmiş olduğu görüşüne Judith Butler bedeninin kendisinin de inşa olduğu, yani cinsiyetin de “doğal” olmadığı savunuyla eleştiri getirir. Bu noktada Butler, aslında Simone de Beauvoir’ın “kadınlık doğuştan gelmez; sonradan kazanılır” değerlendirmesini de cinsiyetin inşa edildiğini ifade eden bir işaret olarak yorumlar.

Beauvoir’a göre kişinin kadın “olduğu” açıktır, fakat bu her zaman kültürel bir mecburiyet icabıdır. Yine açıktır ki mecburiyeti yaratan cinsiyet değildir. Beauvoir’ın değerlendirmesinde, kadın olma edimini gerçekleştiren “kişi”nin

ille de dişi olduğuna dair herhangi bir ifade yoktur. Beauvoir'ın 'beden bir durumdur' iddiası geçerliyse eğer, kültürel anlamlarca zaten çoktan yorumlanmamış bir bedene atıfta bulunamayız; dolayısıyla cinsiyet, söylemsellik öncesi bir anatomik oluşallık olarak kavranamaz. (Butler, *Cinsiyet Belası* 54)

Butler, cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasında determinist bir ilişki olmadığını, cinsiyetin daha başından itibaren toplumsal cinsiyet olduğunu ve bedenin hegemonik bir söylem ile inşa edildiğini düşünür. Butler'a göre "toplumsal cinsiyet işaretinden önce bedenlerin imlenebilir bir varoluşları olduğu söylenemez" (54) ve "cinsiyete dair doğal görünen olgular, çeşitli bilimsel söylemler tarafından başka bir takım siyasi ve toplumsal çıkarlar uğruna söylemsel olarak" (52) retilmiş olabilir. Butler için:

Toplumsal cinsiyet aynı zamanda, cinsiyetleri tesis eden üretim mekanizmasının ta kendisini belirtmektedir. Neticede toplumsal cinsiyetin kültürle olan ilişkisi neyse cinsiyetin de doğayla ilişkisinin o olduğu söylenemez. Toplumsal cinsiyet bir yandan da, "cinsiyetli doğa"nın ya da "doğal bir cinsiyet"in üretilmesinde ve bunların "söylemsellik öncesi", kültür öncesi bir şeymiş gibi, siyasi olarak tarafsızken kültürün gelip üzerinde etki ettiği bir yzeymiş gibi tesis edilmesinde kullanılan söylem kültürel araçtır. (52)

Butler'ın, bedenin de tarihsel, kültürel, toplumsal süreçler içinde inşa edilmiş olduğuna dair fikri cinsiyete, toplumsal cinsiyete ve kimliğe dair kısıtlamaları ortadan kaldırmayı olanak olarak sunmakla ve aslında tüm bu kategorilerin sabit olmadığı, değişebilir ve değiştirilebilir olduğuna işaret etmekle birlikte bedenin de inşa edilmiş olduğu düşüncesinden hareketle cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki bağı tamamen koparması feminizm açısından ortaya çıkan farklı bir soruna işaret eder. Sorun şudur:

Toplumsal cinsiyeti bedenden bağımsızlaştırırsak feminizm için "taban" ya da "zne" işlevi görecek, belli bir kalıcılığa sahip kadın kimliklerinden vazgeçmek, kadınlığın dişi ya da eril bireyler tarafından değişik biçimlerde üretilip sahiplenilebilecek, ii oldukça boş bir tanımlama olduğunu kabul etmek, kadınların siyasi ve kültürel olarak tanınma, temsil edilme taleplerini bu açıdan yeniden gözden geçirmek zorunda kalıyoruz. (Irzık & Parla, *Kadınlr Dile Düşünce* 47-48) [ab]

İrzık ve Parla, Butler'ın dikkat çektiği gibi cinsiyetin doğal olduğunu varsayan ve “biyolojizm”e götüren yaklaşıma karşı beden in de inşa olduğuna dair yaklaşımının önemli ama bir o kadar da kültürel yapı içerisinde kadınların kimliğini silikleştiren bir fikir olabileceğine dikkat çeker.

Gülnur Acar Savran, İrzık ve Parla'nın dikkat çektiği nokta üzerinden “biyolojizm”i ya da “kültürel inşa”cılığı aşan bir yerden cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasında diyalektik bir ilişki olduğunu söyler. Savran, “biyolojinin toplumsal teori açısından yok sayılamayacağını” (Savran, *Beden Emek Tarih* 242) vurgular. Bedenin kültürel, toplumsal pratikler içinde büründüğü biçimi, geçirdiği dönüşümleri yok saymadan fakat toplumsal pratiklerin ötesinde bedenin kendi içsel süreçlerinin göz önüne alınması gerektiğini belirtir (245). Dolayısıyla bedenin söylem tarafından inşa edildiğini savunan Butler'dan bedenin aynı zamanda söylemin ötesinde maddi bir unsur olarak var olduğu savıyla ayrılır.

Kadınlar denen cinsiyetli canlı varlıkların birçok bedensel ortak özelliğe sahip olduğunu ve bunun her türlü söylemsel dolayımına sürecine öncel ya da ondan bağımsız olduğunu göz ardı eden bir feminizm, kadınların doğurganlığının özgül önemine yer açmayan bir feminizmdir. (274)

Savran, tam da kadınların doğurganlığının, yani üreme işlevinin mümkün kıldığı toplumsal pratiklerle dolayım lanıp dönüştürüldüğü bir düzen olarak yorumlar toplumsal cinsiyeti (291). Dolayısıyla cinsiyet kültürden ve söylemden önce de mevcuttur fakat tarihsel süreçlere bağlı olarak kültürel yapı içerisinde yeniden oluşturulmuştur.

Bizim de bu çalışma ile amacımız Savran'ın ifade ettiği biçimiyle cinsiyet ile toplumsal cinsiyetin birbiriyle nasıl bir diyalektik ilişki içinde olduğunu, kadınlarla erkekler arasındaki biyolojik ve fizyolojik farklılıkların öne çıkartılarak kültürel yapı içerisinde kadının aşağı sayılmasına ve ikincilleştirilmesine nasıl bir zemin oluşturduğunu ve yine Savran'ın belirttiği haliyle kültürel yapı içerisinde bedenin toplumsal cinsiyet ayrımcı bir yaklaşımla nasıl değerlendirildiğini ve yeniden inşa edildiğini, kadınların ve erkeklerin davranışlarının ve psikolojilerinin bedenle nasıl ilişkilendirildiğini estetik kavramlar bağlamında incelemek, yorumlamak ve buradan yola çıkarak kadına yönelik bakış açısını açık etmektir. Bunun için incelemek üzere

Antik Yunan Tragedya'sından iki eseri –Aiskhylos tarafından yazılan “*Oresteia*” *Üçlemesi* ve Euripides'in *Medea* adlı tragedyalarını- seçtik.

İnceleme kaynaklarımızı Antik Yunan'dan seçmemizin amacı Batı uygarlığının beşiği olarak kabul edilen Antik Yunan'ın, Batı düşünce dünyasında bugün de hükmünü sürdüren düşüncelere ve bu düşüncelerin yansıdığı sanat eserlerine kaynaklık etmesidir. Bununla birlikte Antik Yunan tragedyalarına dair yapacağımız bir analizin bize tarihsel olarak Batı kültüründe toplumsal cinsiyet bağlantılı cinsler arası ezme-ezilme ve sömürü ilişkilerini ve bunların sanat eserlerine yansıyan yönünü anlamamıza olanak sağlayacağı düşüncesidir. Çünkü sanat eserleri, kültürel yapı içerisinde oluşan ve olduğu kültürel yapı içerisindeki insanların duygularını, düşüncelerini ve davranışlarını yansıtan ürünleridir.

Ayrıca çalışmamızda sadece bedenin değil belli kavramların da kültürel alanda egemen bakış açısı tarafından cinsiyetlendirildiği ve böylesi bir cinsiyetlendirmenin de toplumsal cinsiyetle bağlantılı olduğunu düşüncesinden hareketle metin analizlerimizde Kültür-Doğa, Akıl-Duygu, Ruh-Beden, Özne-Nesne gibi kavramların Erkeklik ve Kadınlıkla nasıl ilişkilendirildiğini incelemeye çalıştık.

Çalışmamızın birinci bölümünde estetik birer kategori olarak çirkinlik ve güzellik kavramları üzerinde durarak Karl Rosenkranz, J. J. Winckelmann, Nietzsche ve Mihail Bahtin'in eserlerinden yola çıkarak kültür tarihi içerisinde güzellik ve çirkinlik kavramlarının erillik ve dişillik kavramlarıyla bağını kurmaya çalışacağız. Terry Eagleton'ın *Estetiğin İdeolojisi* isimli eserinde savunduğu haliyle estetiğin tarafsız bir kavram gibi görünmesine rağmen egemen ideolojiye göre şekillenen ve egemen ideolojiyi besleyen bir kavram olduğunu anlatarak, egemen eril ideolojinin ideal güzelliği “klasik” erkek bedeni, çirkinliği ise “metamorfik” kadın bedeni olarak nasıl imlediğini ifade edeceğiz. Ardından güzellik ve çirkinlik kavramlarının çoğunlukla bedene işaret etmekle birlikte bu kavramların düşünsel ve davranışsal bir yönünün de olduğunu vurgulayarak Akıl-Duygu karşıtlığında Akıl ideallerinin toplumsal cinsiyet ayrımcı bir yaklaşımla tanımlandığını ve rasyonalitenin erillik, irrasyonalitenin ise dişillikle temsil edildiğini belirterek güzelliğin rasyonalite, çirkinliğin ise irrasyonalite ile ilişkilendirildiğini savunacağız.

İkinci bölümde, ilk bölümde güzelliğe ve çirkinliğe dair yaptığımız saptamalardan hareketle, Aiskhylos’un anayanlı toplumdan ataerkil topluma geçişi anlatan “*Oresteia*” *Üçlemesi*’ni (Agamemnon, Sunu Taşıyanlar, Eumenidler) inceleyeceğiz. Bu bölümde Doğa-Kültür karşıtlığı üzerinde durarak kadınlığın Doğa, erkekliğin ise Kültürle temsil edildiğini belirterek Dişil ögenin Doğayla bir tutulup Kültür tarafından nasıl bir tehdit unsuru olarak algılandığını ve Doğa-Kültür karşıtlığının diş ve eril bedenler aracılığıyla estetik açıdan üçlemede nasıl dile getirildiğini tartışacağız.

Son bölümde ise Euripides’in *Medea* adlı tragedyasında kadının kültürel yapı içerisindeki konumuna değineceğiz. Erkeğin “öteki”si olarak inşa edilen kadının “kadınsı” özelliklerinin ve egemen eril sisteme karşı gerçekleştirdiği edimlerin kültürü nasıl sekteye uğratabileceğini inceleyeceğiz. Bu bölümde çirkinliği, “dinginlik” ve “uyum” ile ilişkilendirilen güzelliğin karşıtı olarak “duygusal aşırılık”, “düzensizlik” olarak ele alacağız.

Eserleri incelerken toplumsal cinsiyeti aynı zamanda bir analiz aracı olarak kullanmaya çalışacağız. Bu aracın sanat ürünlerindeki egemen eril ideolojiyi ve bu ideoloji ile şekillenen estetik algıyı ortaya çıkarmak bakımından önemli olacağı düşüncesindeyiz. Bu sayede binlerce yıldır ataerkil sistem tarafından kurgulanmış olan ve “doğal”, “normal” olarak gösterilen kadınlık ve erkeklik algısının da sorgulanabileceği ve sorgulanabildiği ölçüde de değiştirilip dönüştürülebileceği inancındayız.

1. “GÜZELLİK” YOKSUNU OLARAK “ÇİRKİNLİK”

“*Estetik*” sözcüğü Grekçe “*aisthesis*” ya da “*aisthanesthai*” sözünden gelir. “*Aisthesis*” sözcüğü, duyum, duyulur algı anlamına geldiği gibi, “*aisthanesthai*” sözcüğü de, duyu ile algılamak anlamına gelir (Tunalı, *Estetik* 13). Alman filozof Alexander Baumgarten tarafından 1750-1758 yılları arasında yazılan *Aesthetika* adlı yapıtta ilk kez estetik bilimi temellendirilir, estetiğin sınırları belirlenir.

Baumgarten tarafından verilen orijinal formüllendirme içerisinde, bu terim, ilk elde sanata değil, fakat Grekçe *aisthesis* sözcüğünün belirttiği gibi, çok incelmış kavramsal bir düşünce alanına karşıt olarak, bütün insani algı ve duyum alanına gönderir. (Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi* 31)

Baumgarten, estetik kavramını açıklarken estetik ile mantık bilimi arasında bir bağ kurar. Bu bağ içerisinde estetiği, “mantığın ikiz kız kardeşi” olarak niteler. Estetiğin, özünde mantıktan çok da farklı olmadığını ve her ikisinin de yetkin bilgiyi, hakikati aradığını ve her ikisinin de amacının bu hakikate ulaşmak olduğunu ifade eder. Bir farkla, mantığın yukarı/düşünsel bilginin; estetiğin ise aşağı/duyusal bilginin doğruluğunu araştırdığını belirtir. Estetiğin aradığı hakikatin, ulaşmak istediği yetkinliğin ise güzellik adını aldığını belirtir (Tunalı, *Estetik* 15).

Estetik bilimi ilk kez Baumgarten tarafından temellendirilmekle birlikte estetik kavramlara ilişkin düşünceler çok daha gerilere gitmektedir. Bugün üzerine söz söylediğimiz estetik söylemin, estetik algı içerisinde oluşan güzellik ve çirkinlik kavramlarına dair görüşlerin temellerinin Antikçağ’da atıldığını söylersek yanılmış olmayız. Hem Antik Yunan mitoslarında hem de Antik Yunan filozofları arasında güzellik ve çirkinlik kavramları kendine geniş yer bulmuştur. Antik Yunan estetiğinin karakteristik yapısını İsmail Tunalı *Grek Estetik*’i isimli kitabında şöyle açıklar:

Grek estetiğinde karakteristik olan, bu estetiğin güzel düşüncesi ile başlamasıdır. Güzel kavramı, Grek estetiğinin olduğu gibi, genel estetiğin de ele aldığı ilk temel bir estetik kavramıdır. Bunun için Grek estetiği ilkin bir güzel felsefesi olarak doğar; bu felsefe sonra bir güzellik metafiziğinde doruk noktasını bularak, buradan Ortaçağ’a ve Yeniçağ’a geçerek günümüze ulaşır. Öte yandan bu güzellik felsefesine paralel olarak estetik obje, sanat üzerine olan

düşünme doğar. [...] Diyebiliriz ki, Grek estetiği güzel ve sanat eseri ve genel olarak sanat üzerine düşünülmüş ve bunun sonucu olarak da bir güzellik felsefesi ve bir sanat felsefesi halinde meydana gelmiştir. Bu söylediklerimizden çıkan sonuca göre, felsefi estetik, daha Antikitede kurulmuştur. (Tunalı, *Grek Estetik*'i 5)

Estetik tarihi içinde felsefi estetiğin temellerini atan ise “Güzel nedir?” sorusunu soran ve bu soruya sistematik bir şekilde cevap arayan Antik dönem filozoflarından Platon olmuştur. Ayrıca yine Antik Yunan filozoflarından Aristoteles ve Plotinos da güzellik kavramı üzerinde duran filozoflardır. Bu filozoflar, güzellik kavramını açıklamakla kalmaz, güzellik kavramına dair bugüne kadar ulaşan belli kurallar da oluştururlar.

Estetik denince akla ilk gelen, güzellik kavramı olmakla birlikte estetik üzerine düşünen filozofların bir kısmı estetiğin yalnızca güzellik değerini incelemesinin sınırlayıcı, eksik bir yaklaşım olacağını savunur. Güzellikle ilişkili olabilecek farklı kategorilerin de estetik değer içine dâhil edilerek incelenebileceğini düşünür.

Sözgelişi, Kant, Yargı Gücünün Eleştirisi’nde güzelliği olduğu gibi yüceyi de inceler, Fr. Schiller, güzelin yanında Anmut’u (hoş-çekici), Würde’yi (soyluluk) estetik kategoriler olarak aldığı gibi, duygusal’ı (sentimental) ve çocuksu’yu da (naiv) yine estetik değerler olarak anlar. (Tunalı, *Estetik* 16)

Karl Rosenkranz da 1853 yılında yayımlanan kitabı *Ästhetik des Hässlichen*’de sanatta, kültürde, insan bedeninde çirkin figürlerin ayrıntılı bir incelemesini yaparak estetiğin neden çirkinlikle de ilgilenmesi gerektiğini tartışır ve çirkinliği estetik bir kategori olarak alımlar.

Karl Rosenkranz, kitabında “çirkinlik, güzelin karşıtı olduğu için çirkinin estetiği gibi bir tanımlama kulağa iyice hafif, kof gelecektir ancak her estetik, güzelin olumlu belirleniminin yanı sıra, çirkinin negatif belirlenimine de değinmek zorundadır” (Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen* 12) diyerek, negatif-güzel olarak çirkin kavramının estetiğin bir bölümünü oluşturduğunu yazar. Güzel ideasının ayrıştırılması, onunla bir hesaplasmaya girilmesi noktasında bu kez çirkinin incelenmesinin kaçınılmaz olduğu savunur. Tıpkı hastalığın patoloji, kötünün etik

içerisinde yer alması gibi çirkinin de estetik içinde yer almasının yadırganacak bir durum olmadığını vurgular.

Rosenkranz, kitabında güzellik yoksunluğu olarak tanımlanabilecek çirkinliğin amorfi (biçim bozukluğu), asimetri (bakışsızlık) ve karikatürdeki organizasyon bozukluğu gibi özelliklerine değinerek çirkinliği tanımlama yoluna gider. Çirkinliğin, biçimden yoksunluk, deforme edilmişlik, doğru olmama gibi özellikleri ile güzeli çarpıttığını, yüce olan yerine sıradanı, kaba olanı, hoş giden yerine aykırı, ters, istenmez olanı, ideal olan yerine karikatürü koyduğunu söyler. Rosenkranz'a göre çirkinlik göreceli bir kavramdır:

Çirkinlik göreceli bir kavram olduğu için yalnızca başka bir kavramla bağlantılı olarak algılanabileceğini anlamak zor değildir. Bu diğer kavram güzelliştir: çirkinlik yalnızca güzellik nedeniyle vardır ve bu onun olumlu terimidir. Eğer güzellik olmasaydı çirkinlik de olmayacaktı, çünkü çirkinlik yalnızca güzelliğin karşılığıdır. Güzellik ilk ilahi düşüncedir ve bir inkâr olarak çirkinlik yalnızca ikincil bir varoluştur. (15)

Böylece Rosenkranz, güzelin çirkinin pozitif ön koşulu olduğuna, dolayısıyla güzelin mutlak, çirkinin ise karşıtına bağımlı, nispi, olduğuna işaret eder. Rosenkranz'a göre güzel olanın güzel olarak tanımlanabilmesi için çirkin olana ihtiyacı yoktur ancak çirkin olanın tanımlanabilmesi için güzel olan ile kendini bir şekilde ilişkilendirmesi gerekir. Çünkü çirkin olanın ölçütleri ancak güzel olan ile ilişkilendiğinde belirlenebilir.

Çirkinliği fiziki, ruhsal güzelliğin temel aldığı oran kurallarını bozan bir uyumsuzluk, herhangi bir yaratığın doğal olarak sahip olması gerekenin eksikliği olarak görür Rosenkranz. Öyleyse Rosenkranz'ın belirlemelerinden yola çıkarak diyebiliriz ki güzellik uyum, simetri, düzen ise güzellik yoksunu olarak çirkinlik, uyumsuzluk, asimetri ve düzensizliktir. Güzellik, doğruluk ve iyilikle ilişkilendiriliyorsa o halde çirkinlik yanlış ve kötü olandır.

Antik Yunan'dan bugüne estetik kategoriler üzerine pek çok fikir ortaya atılmıştır. Peki, kültür tarihi içerisinde oluşan güzellik ya da çirkinlik ölçütlerinin belirlenmesi hangi temeller üzerine inşa edilmiştir? Bir şeyin güzel ya da çirkin olduğu hangi kıstaslar çerçevesinde belirlenir? Estetik algı neye göre ve nasıl şekillenir?

Estetik değerin nasıl oluştuğu sorusuna Mehmet H. Doğan şu yanıtı verir:

Estetik değer, gerçeklikte var olan ya da artistik yaratışın ustalıkla kurduğu bazı nesnel öğelerin kendine özgü öznel bir yansıması olduğuna göre, ortaya çıkabilmesi için, tarihin akışı içinde oluşan estetik bilincin varlığı gerekir. Bu durumda bir üst yapı ögesi olan estetik değerlerin oluşumunu incelemenin tek doğru yolu, onu insandan ve insanlıktan önce var olan nesnelerin basit özelliklerine değil, insana ve onun toplumsal pratik içindeki gelişimine bağlamak olacaktır. (Doğan, *100 Soruda Estetik* 36)

Doğan, estetik değerin nasıl oluştuğu sorusuna verdiği yanıtta insana ve insanın toplumsal pratik içindeki gelişimine dikkat çeker. Marks ve Engels'in görüşlerinden hareketle, insanların yaşamları için gerekli şeyleri ürettiğini ve bu üretim içinde insan bilincinin oluştuğunu yazar. Doğan'a göre estetik bilinç de insanın toplumsal pratiği içinde oluşur. Estetiği toplumsal alt yapı- üst yapı ilişkisi içerisinde değerlendiren Doğan, alt yapının, yani toplumun ekonomik gelişiminin, bilinci ve buna bağlı olarak estetik algıyı oluşturduğunu ifade eder.

Terry Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*'nde estetik algının egemen ideoloji tarafından belirlendiğini ancak bunun tek yönlü bir ilişki olmadığını ideoloji ile estetik algı arasında karşılıklı bir etkileşim olduğunu ifade eder. Tarafsız bir kavram gibi görünmesine rağmen estetiğin, toplumların gereksinim ve çıkarlarına tutarlılık verme noktasında önemli bir rol oynadığını, bu yönüyle estetiğin ideolojik bir kavram olduğunu söyler (Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi* 11). Estetik algı bir yandan egemen ideoloji tarafından belirlenirken bir yandan da estetik algının kendisi egemen ideolojiyi belirler. Bu yönüyle estetik, egemen ideolojinin oluşmasında, benimsenmesinde önemli bir rol oynar. Dolayısıyla genel olarak estetik kategoriler, özel olarak bir şeyin neye göre çirkin yahut güzel olarak tanımlandığı, egemen ideolojiden bağımsız düşünülemez diyebiliriz.

Antik Yunan'dan günümüze Batı'nın düşünce dünyası ikili karşıtlıklar üzerine kurulmuştur. Bu noktada Batı'nın egemen ideolojisini anlama ve bu egemen ideoloji bağlamında estetik algıya, güzelliğe ve çirkinliğe dair yapılacak bir incelemede bu ikili karşıtlıkları incelemek konuyu ayrıntılandırmamıza ve daha iyi kavramamıza olanak

sağlayacaktır. Batı'nın düşünce dünyasını, kültürünü belirleyen ikili karşıtlıkların felsefi temellerini atan Pythagoras olmuştur. Pythagoras'ın İ.Ö. VI. Yüzyıl'da düzenlediği “Karşıtlıklar Tablosu”nda on karşıtlık sıralanır:

Sınırlı/Sınırsız

Tek/Çift

Bir/ Çok

Sağ/Sol

Eril/Dışıl

Durağan/Hareketli

Düz/Eğri

Aydınlık/Karanlık

İyi/Kötü

Kare/Dikdörtgen (Lloyd, *Erkek Akıl* 22).

Pythagoras'ın tablosunda yer alan ikili karşıtlıklar Batı'nın düşünce dünyasında, kültüründe yer alan temel belirleyiciliğe sahip karşıtlıklardır. Plumwood, bu ikili karşıtlıkların Batı düşünce dünyası üzerindeki belirleyiciliğini şu sözlerle anlatır:

Birbirini kuvvetlendiren, ara bağlantılı ikicilikler kümesi Batı kültürüne nüfuz ederek bu kültürün tüm kavramsal sistemini boydan boya kat eden bir fay hattı oluşturur. Bunlar Batı düşüncesi açısından temel olan ikiciliklerdir ve batı kültüründeki temel baskı biçimlerini temsil ederler. (Plumwood, *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* 65)

İkili karşıtlıklar sıralanırken tabloda aynı tarafta yer alan her bir ögenin bir diğeri ile arasında bağlantı söz konusudur ve aynı zamanda tablonun sol tarafında yer alanlarla sağ tarafında yer alanlar arasında hiyerarşik bir ilişki mevcuttur. Tablonun sol tarafında sıralananlar üstün, sağ tarafında sıralananlar ise aşağı olarak yorumlanır. Bu hiyerarşik ilişkiye dayanarak tabloda yer almıyor olsa da tabloyu akıl-duygu, rasyonel-irrasyonel, batı-doğu, özne-nesne, uygar-barbar, kültür-doğa, güzel-çirkin şeklinde devam ettirerek genişletmemiz mümkün. Ayrıca tablodaki unsurların birbiriyle ilişkisine dayanarak

eril/özne/akıl/rasyonalite/kültür/uygarlık ve güzellik arasında bir bağlantı söz konusuyken dişil/nesne/duygu/doğa/barbarlık ve çirkinlik arasında bir bağlantı olduğunu söyleyebiliriz ve yine diyebiliriz ki eril/özne/akıl/kültür, dişi/nesne/duygu/doğadan üstün kabul edilir. Lloyd, tabloda yer alan karşıtlıklar arasındaki ilişkiyi “eril” ve “dişil” karşıtlığı üzerine verdiği bir örnekle açıklar:

Burada aralarında karşıtlık kurulan diğer terimler gibi “eril” ve “dişil” de doğrudan doğruya betimleyici bir sınıflama işlevi görmez. “Eril” tıpkı tablonun kendisiyle aynı tarafında yer verilen diğer terimler gibi, tablonun öbür tarafında yer alan karşıtıdan daha üstün gibi yorumlanır. Ve bu üstünlüğün temeli de, onun form ile formdan yoksunluk arasında kurulan Pisagorcu² asal karşıtlıkla ilişkili olmasında yatar. (Lloyd, *Erkek Akıl* 23)

Öyleyse estetik kategoriler içerisinde yer alan güzelliğe yahut çirkinliğe dönük olarak yapılacak bir incelemede güzellik ve çirkinlikle aynı küme içerisinde yer alan öğelerle birlikte, karşıt kümelerdeki öğelerin birbiriyle olan ilişkisini de beraber incelemek gerekecektir.

²Yunanca özel adların yazılışında Yunan harflerin ses değerlerini karşılayan Türkçe harflerin kullanımını esas aldığımız için metin içerisinde doğrudan alıntılar dışında Pisagor biçiminde yazmak yerine Pythagoras biçiminde yazdık.

1.1. “Güzel” veya “Kültüre Edilmiş” Beden: Klasik Erkek Bedeni

Antik Yunan’ın güzellik ideali “kalokagathia” terimi ile tanımlanır. Kalokagathia, hoşşa giden, hayran bırakan, çekici olan anlamına gelen “kalos” sözcüğü ile iyi anlamına gelen “agathos” kelimelerinin birleşiminden türetilmiş bir terimdir.

Antik Yunan’ın güzellik ideali, Antik Yunan mitoslarında da kendine geniş yer bulur. Güzellik idealinin Antik Yunan mitoslarına yansımaları, güzellik ve çirkinlik kavramlarını temsil eden iki tanrı- Zeus’un birbirine zıt kutuplarda duran iki oğlu- Apollon ve Dionysos- üzerinden şekillenir.

Mitolojiye göre, Zeus, bütün varlıklara uygun bir ölçü ve adil bir sınır verir. Böylelikle dünya, ifadesini Delphoi Tapınağı’nın duvarlarına kazılı dört özdeyişte bulan değerli ve ölçülebilir bir uyumla yönetilir: ‘En güzel, en adil olandır.’, ‘Sınırı aşma.’, ‘Kibirden (küstahlıktan) kaçın.’, ve ‘Aşırılığa izin verme.’ Düzeni ve uyumu, Hesiodos’tan hareketle, çenelerinin arasından dünyanın fırladığı ‘ağzı kocaman açık Kaos’a’ bir sınır getirme olarak yorumlayan dünya görüşüne uygun bir biçimde herkesçe paylaşılan Yunan güzellik kavramının dayandığı temel, bu dört kuraldır. Antik Yunan, güzelliği, Delphoi tapınağının batı cephesinde Musalar arasında yer alan Apollon’un korumasına [teslim eder]. Oysa aynı tapınağın karşı tarafında, doğu cephesinde, tüm kuralları ölçsüzce çiğneyen Kaos tanrısı Dionysos’un (MÖ IV. Yüzyıl’a ait) bir tasviri vardır. (Eco, *Güzelliğin Tarihi* 53)

Antik Yunan’da güzelliğin korumasının Apollon’a teslim edilmesi tesadüf değildir. Apollon, güzelliği ifade eden düzenin, uyumun, ölçünün, aklın, yasanın temsilcisidir. Azra Erhat, Apollon’un bu özelliklerini şöyle anlatır:

Apollon aydın, durgun, ölçülü gücü simgeler, ışıktır, doğayı görme, varlığı akılla algılama ve akıl yetisine dayanan yöntemlerle biçimlendirme gücü ve yeteneğidir, Apollon plastik sanattır, ama aynı zamanda da öngörmedir, anlama ve kavramadır, ışığın dünyayı bir projektör gibi aydınlatıp karanlık kalan sınırlarını çözümlemesidir. (Erhat, *Mitoloji Sözlüğü* 44)

Tragedya’nın Doğuşu isimli eserinde sanatı Apolloncu ve Dionysoscü sanat olarak ifade eden ve bu ifadeden hareketle açıklayan Nietzsche, aklın temsilcisi, ışığın tanrısı Apollon’un yaydığı ışığın “tasarımlar evreninin özünü” aydınlattığını söyler.

Bunun için görmeye, görerek anlamaya ve biçimlendirmeye ilişkin olarak şekillenen, göze hitap eden sanatları Apolloncu sanat olarak ifade eder:

Bütün biçimlendirici (görsel) sanatların tanrısı olan Apollon bilgelikler öğretene bilici bir tanrıdır. Kökü, bütün ‘görünen olaylara’ değin inen Apollon bir ışık Tanrısı’dır; tasarımlar evreninin özünü aydınlatan güzel ışık da onun buyruğu altındadır. (Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* 19)

Nietzsche’ye göre sınırın, düzenin, ölçünün, formun, kozmosun tanrısı Apollon “kendisi gibi olanlardan ölçülü olmalarını ve bunu koruyabilmek için de, kendilerini bilmelerini ister. Böylece ‘Ölçüyü bil!’ ve ‘Ölçüyü kaçırma’ istemi, estetik güzellik zorunluluğu ile at başı gider” (40). Nietzsche’nin de belirttiği gibi bu buyruklar, Apolloncu estetik anlayışının temel prensipleridir ve Apollonik güzelliğin de ölçütleridir. Ölçüyü bilmek, hiçbir şeyde aşırıya kaçmamak ve sınırı aşmamaktır. Bu buyruklar bizi bireye, bireyin diğer insanlarla ve diğer şeylerle arasına koyduğu mesafeye, sınıra gönderir. Birey kendi dışındaki şeylerle arasına koyduğu sınır sayesinde ölçüyü korur. Nietzsche bunu “Bireyselleşmenin bu tanrısallaştırılışının, genel olarak buyrukçu ve talimatlar veren olarak düşünüldüğünde, tek bir yasası vardır; bu da bireydir, yani bireyin sınırlarını korumasıdır. Helenci anlamıyla ölçüdür” (40) şeklinde ifade eder.

Ünlü sanat tarihçi J. J. Winckelmann da Antik Yunan Sanatı üzerine yaptığı incelemede Apollon ve Laokoon heykellerinden yola çıkarak Antik Yunan’ın güzellik idealini tanımlar.

Winckelmann’a göre Yunan başyapıtlarının genel ve temel özelliği hem duruşta hem de ifadede *soylu bir sadelik* ve *sakin bir yücelik* taşımasıdır. Yüzeyi ne kadar dalgalı olsa da denizin derinlikleri nasıl her zaman hareketsizse, içlerindeki tutkular ne denli güçlü olursa olsun, Yunan yontularının ifadeleri hep sakin ve dengeli bir ruh gösterir. (Aktaran Eco, *Güzelliğin Tarihi* 47)

Winckelmann, bu güzellik idealini “soylu yalınlık ve sakin ihtişam” olarak formüle eder. Winckelmann’ın bu formülasyonunu Belvedere Apollon’u üzerine yaptığı uzun tasvirde ayrıntılı olarak görebiliriz:

Bu Apollon, Homeros'un Apollon'unun sonraki şairleri aştığı kadar bütün diğer görüntülerini aşmaktadır. Yapısı, insan üzerine yükselmiştir ve duruşu eksiksiz görkemine işaret eder. Keyifli Cennet Tarlalarındaki [Elysian Fields] gibi sonsuz bir bahar zamanı, olgun yılların cezbedici erkeklik gücünü, hoş bir gençlikle giydirir ve dudaklarının kibirli yapısının üzerinde hafif bir yumuşaklıkla oynar. Ruhunuzla tinsel güzellikler alanına girer ve cennetsi doğanın yaratıcısı olmak ister ki ruh doğadan yükselen güzellikle dolabilsin- çünkü burada hiçbir şey ölümlü değildir, hiçbir şey acınası insanlığa işaret etmez. Bu bedeni kımıldatan ya da kızdıran hiçbir kuvvet ya da unsur yoktur. Yalnızca aheste bir akarsu gibi akan cennet ruhudur bu figürün bütün konturlarına işleyen. Python'un ardına düşmüştür, önce yayını ona karşı kullanmış ve uzun güçlü adımı onu yakalamış ve aşağı sermiştir.

Sonsuzluğa dikkatle bakarmış gibi heybetli bakışı, memnuniyetinin doruğundan zaferin çok ötesine uzanır. Dudaklarındaki küçümseme ve burun deliklerinin kabarıklığında taşıdığı ve mağrur alnına yaydığı hoşnutsuzluk. Ancak keyifli bir durağanlıkta tepesine dikilen sükûnet, bozulmadan durur. (Winckelmann, *History of the Art of Antiquity* 333-334)

Winckelmann'ın ayrıntılı betimlemelerle bezeli bu uzun anlatımı bize Apollonik, kültüre edilmiş, "klasik" erkek güzelliğinin hatlarını çizmekle birlikte bugün halen geçerliliğini koruyan evrensel güzellik anlayışını da sunar.

Belvedere Apollon'u zamanın akışını gençlik çağında dondurmıştır. Zamanın akışını gençlik çağında dondurması doğuma ve ölüme karşı çizdiği sınırdır. Bu, Antik Yunan'ın klasik çağının düşünce dünyasını ve buna bağlı olarak gelişen güzellik algısını ifade eder. Nietzsche'nin deyimiyle "Apolloncu düzeyde varoluşa duyulan istenç"in (Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* 37) tezahürüdür. Nietzsche, Antik Yunan'ın düşünce dünyasında varoluşa duyulan istenci "Onlar için en kötü şey hemen ölmektir, ikinci en kötü şey ise ölmektir" (37) sözleri ile açıklar. Bu düşüncenin sanatta yansıması doğumdan ve ölümden uzakta bir gençlik çağında donmuş kalmış Apollon heykelidir.

Camilla Paglia, Winckelmann tarafından ifade edilen Apollonik güzelliğin zamanın kadınsı akışına karşıt olduğunu, yakalayıp alaşağı ettiği Python'un da doğayı, dişili temsil ettiğini yazar:

İnsan bedenini mutlak erkek dışsallığında donduran Yunan'ın Apollonikliği, aklın madde üzerindeki egemenliğidir. Apollon zamanın akışını, sonsuz kadınsı akışkanlığın, hareketi olarak karnımızda taşıdığımız kıvrım kıvrım Python'u, dünyanın merkezi Delphi'de öldürerek durdurur. (Paglia, *Cinsel Kimlikler* 124)

Paglia'ya göre Apollon, güzelliğini Python ile simgelenen doğaya, doğal olana, dişile karşı verdiği mücadele sonucu kazanmıştır. Onu böylesine güzel kılan Python ile temsil edilen öğelerle arasına çizdiği sınırdır. Bunun için Apollon'da doğaya, doğal olana, dişile ait hiçbir emare yoktur.

Paglia, "Güzellik nasıl doğdu?" sorusuna da güzelliğin doğa karşısında verilen mücadeleden doğduğu yanıtını verir:

Doğada güzel olan bir şey yoktur. Doğa nezaket nedir bilmeyen karmaşık temel güçtür. Ve güzellik doğa karşısındaki silahımızdır, onun aracılığı ile sınırlı, simetrik ve oranlı nesneler yaratırız. Güzellik doğanın akışını sekteye uğratar ve dondurur. (67)

Kadınlığı, doğa ile ilişkilendiren Paglia, doğaya karşı verilen mücadelenin öznesi olarak erkeği görür. Güzelliğin de "erkeklerin ortak eyleminin sonucu" (67) olduğunu yazar. Erkeğin, doğadan, dişilden kaçışının sonucu güzelliğin doğduğunu söyler. Ona göre "güzellik, donmuş, Apollonik bir karedir: Doğanın akışını ve devinimini durdurur. Erkek için, korktuğu şeyin arzulanabilirliğini arttırarak hareket edebilmesini sağlar" (43).

Bahtin, bu tür bir bedeni öncelikle mutlak şekilde oluşumu bitmiş, tamamlanmış ve tüm diğer bedenlerden tecrit edilmiş, bireyselleşmiş bir beden olarak yorumlar (Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* 57). Çünkü bu türden bir bedende, bedenin tamamlanmak bilmeyen doğasına- gebelik, doğum, ölüm- ilişkin herhangi bir işaret yoktur. Bunlar neredeyse hiç gösterilmez.

Apollon'un sınırın, ölçünün ve uyumun tanrısı olduğu düşünüldüğünde Apollon ile ifadesini bulan "klasik" erkek güzelliğinin temsilinde doğa ve dişil ile bağlantılı unsurların gösterilmemesinin nedeni bu noktada kolaylıkla anlaşılabilir. Çünkü bedenin, gebelik, doğum, ölüm gibi değişim, dönüşüm içindeki doğal halleri sınır

çizgilerini ihlal eder, bedeni deformasyona uğratarak oranı bozar. Oysa Apollonik güzellik sınır, oran, mükemmel uyum, biçim, ahenk ve dengedir.

Aşırılığa yorulacak hiçbir şey yoktur bu bedende. Doğayla, dünyayla ve diğer bedenlerle keskin sınırlarla ayrılmış, dolayısıyla bireyselleşmiş bu katı, geçirimsiz bedende doğal, hayvani olarak kabul edilen bütün istek ve arzular, dürtüler bilinçlice denetim altına alınmıştır. Böylece beden bu baskı ve kısıtlama yoluyla kurulan denetim sayesinde uyumu, ölçüyü, düzeni yakalamıştır.

Paglia'nın deyimiyle Apollon, “fizyolojisi olmayan fizikselliştir: yemez, içmez, üremez” (Paglia, *Cinsel Kimlikler* 125). O, “acınası insanlığa” ait her şeyden – duygusallığı, cinselliği, şehveti, hazzı çağrıştıran şeylerden- arındırılmıştır. Ruhun çektiği bütün acılara, tüm hoşnutsuzluklara rağmen yüzündeki ifade sükûnetten başka bir şey olmaz.

Apollon bireyin acılarını görünüşün bengiliğinin ışıltılı bir yüceltilişi yoluyla aşar; burada güzellik, yaşama içkin acıları yener, belirli bir anlamda acı, doğanın özelliklerinden birisi değilmiş gibi yalan söylenir. (Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* 111)

Ahmet Cevizci de, Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu* eserinden hareketle Apollon'un “hayatı yaşanmaya değer kılan güzellik yanılsamasını bize sunan ışık tanrısı” olduğunu söyler ve Apolloncu deneyimin bize “acı veren bir dünyada kapana kısılmış, sıkışıp kalmış bireye güven ve huzur veren” bir deneyim, düş deneyimi, olduğunu vurgular (Cevizci, *Felsefe Sözlüğü* 35).

Apollon'un “akılla algılama ve akıl yetisine dayanan yöntemlerle biçimlendirme gücü ve yeteneği” olduğunu belirtmiştik. Bu yönüyle heykel gibi Apolloncu olarak nitelenen sanatlarda, biçimsiz malzemedeki fazlalıklar nasıl yontulup malzemeye biçim kazandırıyor, genel olarak Apollonik güzellik anlayışında da doğadaki ve bedendeki çarpık, biçimsiz olarak yorumlanan şeyler akıl yetisine dayanan yöntemlerle yontularak doğadan, doğal olandan kopartılıp biçimlendirilir ve böylece güzel kılınır. Apolloncu sanat ve Apollonik güzellik bize acı veren şeyleri göstermez; gerçekliği yontar, düşsel bir tasarıma çevirir. Güven ve huzur verici yeni bir gerçeklik yaratır.

Paglia da estetik duyarlılığın, güzellik algısının acı veren kitonyan³ dünyadan bir kaçış, gerçekliğin bir alanından diğer alanına geçiş olduğunu söyler:

İnsanın yargılarında söz sahibi olan gözlerdir. Neyi ve neden göreceğimize o karar verir. Her bakışımız içine almak anlamına geldiği gibi, aynı zamanda da dışlamaktır. Seçer, düzenler ve değer veririz. Güzele dair düşüncemiz dünyanın metaforik kitonyan dünyasına, oradaki şiddetin yarattığı tuhafliklara uyarlanamayacak denli sınırlı bir nosyondur. Her günkü koşuşturma içinde bu şiddeti görmezden geliriz. Doğanın güzel olduğunu söylediğimiz her defasında, aslında bir duayı mırıldanıyoruzdur. (Paglia, *Cinsel Kimlikler* 27)

Doğadan, doğanın şiddetinden kaçış, “güven ve huzur” verici yeni bir gerçeklik yaratmak için doğaya karşı verilen mücadele kültürü doğurur. Bauman, kültürün doğa düzeni yerine tasarlanmış, yapay bir düzenin adı olduğunu şu sözlerle dile getirir:

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 [olarak] 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. (Bauman, *Sosyolojik Düşünmek* 161)

Doğaya karşı verilen mücadele insanın duygu ve davranışlarının şekillenmesinde de etkilidir. İnsan, doğaya karşı mücadele ederek kültürü var ederken kendi doğasıyla da bir mücadele içine girer. Bu mücadele sonucu doğadan ve kendinde doğal olandan kopar. *Uygurluk Süreci* isimli kitabında Norbert Elias da insanın duygu ve davranışlarının şekillenmesinde uygarlaşma sürecinin etkili olduğuna dikkat çeker ve insan davranışlarının tarihsel bir süreç içerisindeki gelişimini uygarlık süreci ile birlikte ele alır:

İnsan davranışları ve duyguları zaman içinde değişmektedir; bunlar zamanla uygarlık anlamında dönüşmektedir; ama bu sözcüğün içerdiği anlam ancak tarihsel deneyim sayesinde anlaşılabilir. Örneğin, utanma ve sıkılma duygusundaki bir değişikliğin söz konusu “uygarlık” süreci üzerinde oynadığı

³Paglia, kitonyan sözcüğü ile yer kültüne ait olanı, yerin derinliklerini temsil edeni ifade eder ve dışı olan ile kitonyan arasında benzerlik ilişkisi kurar. Aynı zamanda Paglia, kitonyanı, Apollonik olanın karşısı olarak belirtir.

önemli rolü tarihsel deneyim göstermektedir. Toplumsal olarak istenen ve yasak şeylerin standardı değişir; buna uygun olarak da toplumsal olarak belirlenen kaçınma ve korku sınırı yer değiştirir ve böylece insana özgü korkuların sosyo-oluşumu sorunu uygarlık sürecinin merkezi sorunlarından birisi haline gelir. (Elias, *Uygarlık Süreci I* 63)

İnsanın kendinde doğal olandan kopuşması doğal kabul edilen duygu ve davranışlarını akıl yolu ile denetlemesinden geçer. Bunun için insanlar arzuyu, hazzı; yeme, içme, üreme gibi doğal ihtiyaçlarını denetler. Doğayla, doğasıyla arasına mesafe koyan ve artık “doğal” davranmayan beden, doğadan koptukça kültüre yaklaşır. Doğal beden toplumsal değişim, kültürel gelişim ile birlikte değişim yaşar. Toplumsal düzene tabi olan, toplumsal kuralların çizdiği sınırlara uygun bir biçime bürünen “kültüre edilmiş” bir beden ortaya çıkar.

Oranı, uyumu, ölçüyü, formu, bireyselliği, rasyonaliteyi temsil eden Apollonik, klasik erkek bedeni saydığımız özellikleri ile doğa- kültür karşıtlığında kültür tarafında konumlanır. O, kültüre edilmiş, ideal, güzel bedendir.

1.2. “Çirkin” veya “Doğallığını Koruyan” Beden: Metamorfik Kadın Bedeni

Her kültür kendi güzellik anlayışını çirkinlik anlayışıyla birlikte ele alır. Antik Yunan’da da hem duruşta hem de ifadedeki “soylu güzellik ve sakin yüceliğin” temsili Apollonik güzelliğin karşısında taşkın, sınırsız, kural tanımaz, esrimenin, yıkımın ve yaratımın tanrısı Dionysos durur.

Apollonik güzelliğin dışladığı doğaya ait unsurların tamamını kendi bünyesinde barındıran Dionysos’tur. Apollon’un kültürü ve kültürle bağlantılı şeyleri temsil ettiği kadar Dionysos da doğayı, doğayla ilişkili şeyleri temsil eder. “Dionysos her şeyden önce bir doğa tanrısıdır ve kırsal yaşamın hem huzur verici hem de tedirgin edici tüm imgeleri onun kimliğinde bütünleşmiştir” (Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak* 43).

Nietzsche de Dionysoscü sanat ile doğa arasında bir bağ saptar. Önceki bölümde Nietzsche’nin sanatı Apolloncu ve Dionysoscü sanat olarak ikiye ayırdığını söylemiştik. Burada Apollon görsel sanatları ifade ederken Dionysos müziğin ruhunu ifade eder ve Nietzsche’ye göre Apolloncu sanat kültürle ilişkiliyken Dionysos’la temsil edilen müziğin ruhunun kültüre karşıt doğayla bağlantılı bir tarafı vardır.

Nietzsche, müziğin aynı zamanda Apolloncu olan bir yönü olduğunu ifade etmekle birlikte müziğin doğasının Dionysoscü olduğunu söyler. Müzikte Apolloncu olanın “seslerdeki mimari” olduğunu ve Apolloncu müziğin sadece onun “plastik gücünü” ifade ettiğini ancak müziğin gerçek sarsıcı gücünün Dionysos tarafından temsil edildiğini belirtir:

Müzik aynı zamanda Apolloncu sanat ise, tam olarak yalnızca ritim, yani onun plastik gücü, Apolloncu durumların canlandırılması düzeyine ulaşmıştır: Apollon müziği seslerdeki mimaridir, bir de kitharaya özgü sadece yorumlanmış seslerdeki mimaridir. Dionysos müziğin karakterini belirleyen unsur, sesin sarsıcı gücü ve armoninin tamamen eşsiz dünyası[dır]. (Nietzsche, *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans* 38)

Böylece Nietzsche müziğin görünüşü ile özü arasında bir fark saptar. Müziğin görünüş kısmının Apolloncu, özünün ise Dionysoscü olduğunu ifade eder. Tragedyada Dionysoscü olanın trajik koro olduğunu ve trajik koronun kökeninin de Satirler korosu

olduğunu belirten Nietzsche, satirler korosunun ve Dionysoscu müziğin kültüre karşıt olarak doğayı temsil ettiğini “Satirin uydurulmuş doğa varlığının, kültür insanlarıyla olan ilişkisi, Dionysoscu müziğin uygarlıkla ilişkisinin aynısıdır” (Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* 56) sözleri ile anlatır. Nietzsche, satirlerin özelliklerini ise şu şekilde ifade eder:

Satir insanın ilk imgesiydi, en yüce ve en güçlü heyecanlarının anlatımıydı; tanrının yakınlığından büyülenmiş coşkulu esriklikti; tanrının acılarının onda yinelendiği, birlikte acı çeken yoldaştı; doğanın en derin bağrından çıkmış bilgelik bildiricisiydi; Yunanlının saygılı bir şaşkınlıkla izlemeye alışkın olduğu, doğanın cinsel açıdan her şeye yeten gücünün simgesiydi. (59)

Nietzsche’nin belirlemelerine göre Apolloncu olanın aksine Dionysoscu olan kültürden uzak, doğayla iç içe coşku, esrikliktir. Dionysos’un taşıdığı coşku ve esriklik Apolloncu olanın katı, sınırlı karakterinin tersidir. Apolloncu olanın, kültürün, yapay tertibine karşılık, O, insanın ilk imgesini, doğal olanı, doğayı, gerçekliği temsil eder. Apolloncu olanın göstermediği acıyı o en derin şekilde yansıtır.

Azra Erhat, Dionysos’un bu niteliklerini ve doğayla kurduğu ilişkiyi şu sözlerle anlatır:

Dionysos tanrının niteliklerini ele alacak olursak, iki büyük alan ve akımı kavradığı göze çarpar. İlk doğa tanrısıdır, topraktan fışkıran bitkileri ve bu bitkiler arasında insanı en çok etkileyenleri ve yaşamına yön verenleri simgeler. Kybele ve öbür doğa tanrıları gibi, doğayı en belirgin biçimde yansıtan dağlarda, ormanlarda, yabani hayvanlarla ve yaratıklarla bir arada yaşar ve coşar gösterilir. Osiris, Adonis, Attis gibi doğanın mevsim mevsim değişimlerini de kişiliğinde simgeler. Dionysos her bakımdan doğaya çevriktir, ama onun simgelediği asıl büyük kuvvet doğanın kendisi değil, insanla doğa arasında bir ilişki, insanı doğanın sınırlarına erdiren büyümlü bir güçtür. (Erhat, *Mitoloji Sözlüğü* 95)

Topraktan fışkıran bitkiler, mevsimsel dönüşümler Dionysos’un temsil ettiği sürekli hareket ve değişimin ifadesidir. Bu ise Apollonik, gençlik çağında donmuş ve doğuma da ölüme de mesafe koymuş güzelliğin tam zıddıdır. Apollonik güzelliğin

sonsuz bir nefretle kaçtığı doğum - ölüm - doğum döngüsü Dionysos'un doğum mitinde gizlidir.

Dionysos'un doğumu ile ilgili farklı mitler mevcut. Burada Thomson'dan hareketle iki tanesi, Thebai'de ve Girit'te anlatılanlar, üzerinde duracağız. Thomson, *Tragedya'nın Kökeni*'nde bu iki miti şu şekilde anlatır:

Zeus, Kadmos'un kızı Semele'ye aşık olur ve istediği her şeyi vaat eder ona. Hera'ca akli çelinen Semele, Hera'ya kur yaptığı gibi kendisine de kur yapmasını ister ondan: bunun üzerine Zeus ateşten bir arabada görünerek şimşeklerini çakar, Semele de korkudan ölür. Zeus, onun doğmamış çocuğunu alevler içinden kaparak baldırına gizler, zamanı gelince de oradan Dionysos doğar. (Thomson, *Tragedya'nın Kökeni* 127)

Thomson'dan alıntılanarak anlattığımız ilk mit Thebai'ye ait. Girit'te Zagreus törenlerinde ve Orfeci mystery'lerde canlandırılan mitte ise şöyle bir değişiklik vardır:

Zeus'un çocuğa [Dionysos'a] bağışladığı onurlara çok kızan Hera, Titanları ayartır ve onları çocuğu ortadan kaldırmaya kandırır. Buna dayanarak yanlarına çekici oyuncaklar [...] alan Titanlar, çocuğu bakıcıları Kuretalar'ın elinden alırlar, parça parça ederler, kol ve bacaklarını bir kazana atarlar, kaynatıp yerler. (127)

Orfeci gelenek Dionysos'un Titanlar tarafından parçalanmasına dair mitte insan soyunun ortaya çıkışını da anlatır:

Titanlar yıldırımla kavrulduklarında üzerlerinde hala Dionysos'un kanı kokuyordu, bu kandan ve külden insan soyu çıktı ortaya. İnsan doğasının kısmen iyi, kısmen kötü olmasının nedeni budur. Kendine karşı bölünmüştür insan doğası. (170)

Dionysos'un doğumuna ilişkin örnek gösterdiğimiz hem Thebai hem de Girit mitinde Dionysos iki kez doğmuştur. Bu Dionysos'un hem ölümle hem de yaşamla ilişkili bir tanrı olduğunu gösterir. Apollon'un değişimden uzak, belirlenmiş, sınırlanmış biçimine karşıt olarak Dionysos, doğumdan ölüme ve tekrar doğuma şeklindeki sürekli bir değişim halini ifade eder.

Dionysos'un doğumuna ilişkin mitte dikkat çeken bir diğer nokta ise Dionysos'un Zeus'un baldırından doğmasıdır. Bu Dionysos'un yer kültünü ve vücudun alt bölgeleriyle simgelenen yeme, içme, üreme, cinsellik gibi şeyleri temsil etmesi ile ilişkilidir.

Bu noktada Dionysos'un temsili ile Bahtin'in "grotesk" olarak tanımladığı beden arasında bağ kurmaya çalışacağız. Bahtin, Apollon ve Dionysos arasındaki karşıtlığa benzer şekilde bedene ilişkin olarak "klasik" ve "grotesk" olmak üzere iki kanon olduğunu söyler ve "klasik" ile "grotesk" arasında bir karşıtlık ilişkisi tanımlar. Dionysos'da simgeleşen doğayla iç içe, sınırsız, taşkın, metamorfik beden, Apollonik ya da Bahtin'in deyimiyle "klasik kanon"un karşıtı olarak duran "grotesk" bedendir. Bahtin, "kanon" u sadece "kural, norm ve oranlar bütünü" olarak değil "insan bedeninin ve bedensel hayatın temsilinde belli bir tavır" olarak kullanır (Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* 57). Grotesk ile neyi tarif etmek istediğini ise Kayser'in grotesk tanımına dönük yürüttüğü polemik ile anlatır.

Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature* isimli eserinde "grotesk"ın anlamına dönük yaptığı incelemeden sonra sanatta ve edebiyatta "grotesk"ı anlatır. Buna göre:

Grotesk (hem isim hem sıfat olarak) ve başka dillerde ona muadil sözcükler olarak İtalyancadan türemiştir. La grottesca ve grottesco sözcükleri grotta (magara) dan geliyor olup 15. yüzyılın ikinci yarısında, ilkin Roma'da, sonra da İtalya'nın başka yerlerinde yapılan kazılar sırasında gün ışığına çıkmış ve bezemeli resimlemenin o güne kadar bilinmeyen antik bir biçimini oluşturan belli bir bezeme üslubunu adlandırmak üzere kullanılmıştır. (Kayser, *The Grotesque in Art and Literature* 19)

Grotesk olarak adlandırılan üslubun ilkin Roma'da yapılan kazılarda ortaya çıkmakla birlikte Romalılara özgü olmayıp daha erken dönemde kullanılan bir üslup olduğunu söyleyen Kayser, Vitruvius'un *De Architectura*' sından yaptığı alıntıyla grotesk bezeme üslubunun genel biçimini anlatır:

[Sanatçılar] dünyanın temiz imgelerini yeniden üretmekten ziyade korkunç şekillerle süslüyorlar. Sütunlar yerine acayip biçimli yapraklar ve kıvrımlar

içeren saplar/gövdeler çiziyorlar ve arabesk alınlıklar yerine, üzerinde köklerden çıkan narin çiçeklerin büyüdüğü ve bir uyak ve mantık söz konusu olmaksızın, üstüne heykelcikler yerleştirilmiş ve şamdanlar, boyalı ediküller içeren pedimentler (alınlıklar) resmediyorlar. (24)

Grotesk bezeme üslubunda dikkati çeken bir uyağın ve mantığın söz konusu olmaması ve korkunç ve acayip unsurlara yer vermesidir. Kayser, bir çeşit bezeme üslubunun adı olarak kullanılan “grotesk”in Montaigne tarafından edebiyatta da bir tür yazma biçimini ifade etmek için kullanıldığını söyler:

Montaigne, kendi denemelerinden bahsederken, onları ‘düzen ve oranın şansa bırakıldığı, belli bir form içermeyen, çok çeşitli organların birbirine eklendiği, grotesk ve anormal vücutlar’ olarak niteler. (24)

Kayser, “grotesk”in esasen kötü, tuhaf, karanlık yanına vurgu yaparken 18. yy’da sözcüğün anlam genişlemesine uğradığını ve esas niteliklerinden uzaklaştığını belirtir:

1771’in sonlarına doğru, Schmidlin’in bir Almanca-Fransızca sözlük olan *Dictionnaire Universel De La Langue Française*’sında aşağıdaki tanım yer alır: Mecazen konuşmalarda, grotesk, sıra dışı, gayritabiî, tuhaf, yabancı, eğlenceli, gülünç, karikatürvari vb. demektir. Dolayısıyla sözcük son derece geniş bir anlam alanı kapsamakta ve esas niteliklerinden yoksunlaştığı görülmektedir. (27)

Bahtin, Kayser’in “grotesk” sözcüğünün anlam genişlemesine uğradığını ve esas niteliklerinden yoksunlaştığını söylediği noktada “grotesk”in tam da bu geniş anlamıyla yani sadece kötü, karamsar, kasvetli, tuhaf anlamı ile değil gülünç ve eğlenceli olanı da içine alan anlamıyla düşünülmesi gerektiğini ve Kayser’in eserinde sadece modernist biçimlerini verdiği “grotesk”in halk mizah kültürü ile olan bağına değinmediğini yazar:

Kayser’in kitabı, grotesk kuramı hakkında yazılmış ilk ve bugünün edebiyat dünyasında ortaya konan tek ciddi eserdir. Kitapta pek çok değerli gözlem ve incelikli çözümleme var. Ancak kitap sadece romantik ve modernist formların kuramını ya da daha doğru söylemek gerekirse, yalnızca modernist biçimleri veriyor; zira yazar, Romantik çağı kendi zamanının merceğinden görüyor, dolayısıyla da bir çeşit bozuluma uğramış bir yorum yapıyor. Kayser’in kuramı bin yıllık bir dönemi kapsayan Romantik öncesi çağın gelişimine, yani halk

mizah kültürüyle ilintili olan arkaik ve antik groteske (örneğin bir yergi tiyatrosuna ya da Attika komedisine) veya Ortaçağ ve Rönesans groteskine uygulanamaz. (Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* 74)

Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* isimli eserinde Kayser'i eleştirdiği noktadan hareketle "grotesk"i sadece modernist tanımıyla değil, bir bütünlük içerisinde ele alır ve grotesk gerçekçilikte maddi bedensellik ilkesini Rabelais'in eserlerine dönük olarak yaptığı çözümlemede ayrıntılı bir şekilde inceler. Bahtin'in tanımına göre grotesk beden hayata ait imgelerin önde gelen temaları "doğurganlık, büyüme, bardaktan taşarcasına bolluktur" (46). Aynı zamanda yeme, içme ile ilişkili organlarla üremeyi temsil eden vücudun alt bölgelerinin öne çıktığı bir bedendir:

Burada 'yukarı' ile 'aşağı'nın mutlak ve tamamen topografik bir anlamı vardır. 'Aşağı' dünyadır, 'yukarı' ise sema. Dünya yiyip, yutan bir öğedir (mezar, rahim); aynı zamanda da bir doğum ve yeniden doğum ögesi (anne memesi). Kozmik veçheleriyle 'yukarı' ile 'aşağı'nın anlamı işte budur. Öte yandan bunların saf, bedensel veçhelerinde –ki kozmik olandan çok net bir şekilde ayrılmaz- yukarı bölge yüz ve kafa, aşağı bölge ise üreme bölgeleri, karın ve kaba etlerdir. [...] Dünyaya inmek, hem yiyip yutan hem doğuran öge olarak dünyayla temasa geçmektir. (48)

Dionysoscu/ Grotesk bedenin dünyayla temasa geçtiği, tüm sınırları ihlal ettiği yerde Apollonik/Klasik beden dünyayla arasına mesafe koyarak bireyselleşir. Dionysoscu/Grotesk beden dünyanın ve insanın kaosunu yansıtır. Apolloncu olan ise bu kaostan şeyleri çekip, sınırlandırıp, tanımlayarak "güven" ve "huzur" verici bir düşsel tasarım yaratır. Oysa Dionysoscu/Grotesk bedende tüm mesafeler ortadan kalkar. "Sınırı ve ölçüyü" bilen Apollonik bedenin tersine Dionysoscu/Grotesk bedende "abartı" ve "aşırıya kaçma" söz konusudur. Böylesi bir yaklaşımda insan bedeninde doğal olanın gösterilmesinden çekinilmez. Yemeyle, içmeyle, üremeyle ilgili vücudun uzuvları ön plana çıkarılır. Bunun için Bahtin'e göre grotesk beden mahrem, bireysel değil, dünyayla temasa geçen, beden ile dünya arasındaki sınırı kaldıran kolektif evrensel bir bedendir.

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 ise yeni olandır; tüketen ama aynı zamanda kaba ve yeniden başlatmak üzere her şeyi süpüren güçtür. (Paglia, *Cinsel Kimlikler* 105)

Tüketen ve yeniden başlatan Dionysoscu/Grotesk beden Apollonik/Klasik bedeninin hatları kesin sınırlarla çizilmiş, gençlik zamanında donmuş bedeninin aksine “doğumdan ölüme, büyümeden oluşa doğru giden” (Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* 52) tamamlanmamış bir bedendir:

Grotesk imge, dönüşüm halinde olan fenomeni yansıtır: doğumdan ölüme, büyümeden oluşa giden henüz tamamlanmamış bir metamorfoz. Zamanla ilişkisi, grotesk imgenin belirleyici özelliklerinden biridir. Bir diğer kaçınılmaz özellikse müphemliktir. Zira bu imgede dönüşümün iki kutbunu bir arada görürüz: eskiyle yeni, ölmekte olanla döllenmekte olanı, metamorfozun başını ve sonunu. (52)

Bahtin’in de belirttiği gibi grotesk bedende sürekli bir hareket söz konusudur. Bu sürekli değişim hali bir belirsizlik, bilinemezlik yaratır. Apolloncu olanın form dayattığı ve böylece şeyleri açık, kesin, anlaşılır hale getirdiği yerde Dionysoscu/Grotesk olan müphem kalır. Onda eski ve yeni, ölmekte olan ile doğmakta olan, oluş ve yok oluş bir aradadır. Bu yönüyle sadece yıkıcı olanı değil yaratıcı olanı da içinde barındırır. Bahtin’e göre bu imgeler “döngüsel değişmelerin biyokozmik döngülerinde, yani doğanın ve insanın üremeye ait insan hayatının evrelerinde” (52) hareket eder. Tüm bu imgeler aynı zamanda Apollonik olanın lineer zamanına karşılık döngüsel zamanı işaret eder.

Güzelliğin, uyum, oran, sınır, ahenk, denge, bireysellik olarak nitelendirildiği noktada tüm bu güzellik ölçütlerinden yoksun olarak uyumsuz, sınırsız, düzensiz, dengesiz olarak tanımlanan Dionysoscu/Grotesk beden güzelliğin kriterlerine uymadığı için çirkin olarak tarif edilir. Bahtin bunu şu şekilde anlatır:

Grotesk imgeler, verili, tamamlanmış olan varoluştan farklı olarak kendilerine has özelliklerini korudular. Hep müphem ve çelişkili kaldılar; onlar klasik ‘estetik’ açısından bakıldığında çirkindir, canavarsıdır, korkunçtur. [...] Çiftleşme, hamilelik, doğum, büyüme, ihtiyarlık, bedensel çürüme, uzuvların

bedenden ayrılması... Doğrudan maddi olma özellikleriyle tüm bunlar, grotesk imgeler sisteminin temel unsurunu oluşturur. Bunlar, tamamlanmış, gelişimi bitmiş insana, doğumun ve büyümenin tüm pisliklerinden arınmış insana ait klasik imgelerin karşıtıdır. (53)

Dionysoscü/grotesk beden doğa-kültür, dişil-eril karşıtlığından düşünüldüğünde doğa ve dişi ile ilişkilidir. Dünya'nın topografik yapısı, dünya üzerindeki yarlar, uçurumlar, dağlar, doğada oluşan seller, depremler, mevsimsel geçişler, kuruyan dallar, yeşeren ağaçlar... Hepsi doğanın sınırsız, taşkın, yok eden ve doğuran, sürekli değişen yapısının göstergesi olarak grotesk bir bedeni andırır. Dişi bedeni de bundan farksızdır. Paglia da dişillik ve erillik arasındaki karşıtlık ilkesi bağlamında Dionysoscü beden ile kadın bedeni arasında benzerlik kurar. Paglia'ya göre:

Kadınlık, dramatik anlamda boğazına kadar menstürasyon, doğum ve emzirmeyle açığa çıkan sıvılar dünyasına batmıştır. Ödem ya da biriken su, bu kadınca lanet Dionysos'un kederli kucaklayışdır. Erkeğin şişkinliği nesnelerin ayrıksılığının onayıdır. Ereksiyon gökyüzünü işaret eder, anıtsaldır. Kan ya da suyla olsun kadının şişkinliği tedrici, şekilsiz ve yerçekimine uyan kabarıklıktır. (Paglia, *Cinsel Kimlikler* 99-100)

Paglia'nın da belirttiği gibi hamilelikte, menstürasyon zamanlarında kan ve suyla dolan ve şişen, doğum ve emzirmeyle sürekli değişen, bozuluma uğrayan, her ay tekrarlanan kanamalarla döngüsel bir zamana işaret eden, metamorfik kadın bedeni, beden sınırlarını ihlal eder, oranı bozar. Bu yönüyle kadın bedeni hem doğaya hem de Dionysoscü/Grotesk bedene benzer ve Apollonik/Klasik bedeninin karşıtıdır.

Paglia, insanoğlunun, doğayla ilişkilendirdiği kadın bedeninin özelliklerini birer kusur olarak gördüğünü ve bu kusurlar karşısında hep bir tiksinti duyduğunu ve yine insanoğlunun bu kusurları "üzerinden temizlemesi gereken pislikler olarak" (23) gördüğünü ifade eder. Paglia, insanlığın aslında tiksindiği "kandaki albumin[den], döl yatağındaki parçacıklar[dan] ya da kadınsı sıvı içinde denizanasını andıran plasentadan [...] işte bu kitonyan matrizen" (23) doğduğunu söyler. Ancak erkeğin tiksinierek kaçtığı bu yönlerle kadın her ay, her an yüzleşmek zorundadır. Böylesi bir beden çirkin dahası çirkinliğin de bir parçası olarak korkunç, tiksinti verici iğrenç olarak algılanır.

Bedenin pisliklerinden arınması, iğrenme ve iğrendiği ile arasına sınır koyma, kendinde iğrenç olanı uzaklaştırma ile mümkün olmuştur. Pis, iğrenç olarak görülen doğal/hayvani hazlardan, duygulardan ve tutkulardan iğrenerek, bedeninde bu hazları, duyguları bastırarak ve bunları temsil eden organları saklayarak pisliklerden uzaklaşan beden kültürel bedene dönüşür. Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Bir Deneme* adlı eserinde ilkel toplumların kültürlerini böylesi bir iğrenme ve iğrendiğine sınır koyma sayesinde oluşturduğunu yazar:

İlkel toplumlar kültürlerini, katletmenin ve cinselliğin temsilcisi olarak tahayyül ettikleri hayvana ve hayvansılığa ait tehditkâr bir dünya olarak gördükleri iğrençten ayırt ederek oluşturmuşlardır, yani kültürü, iğrencin sınırlarının gerisinde kalan bölge olarak tanımlamışlardır. (Kristeva, *Korkunun Güçleri* 27)

Kristeva, aynı eserinde iğrenci “varlığın kurlsız, zıvanadan çıkmış bir iççeriden ve dışarıdan kaynaklandığını sandığı, tahammül ve tahayyül edilebilir olasılığın dışına defedilmiş bir tehdide karşı o şiddetli, karanlık isyanlardan biri” (13) olarak tasvir eder. Kristeva’nın iğrenç üzerine yaptığı tasviri bedene ilişkin olarak değerlendirecek olduğumuzda “kural” tanımazlığı ile formsuz, ölçüsüz, özdenetimden yoksun; “tahayyül” edilemezliği ile müphem, değişken; “tahammül” edilemezliği ile tasarlanmamış, doğal, Grotesk/Dionysoscu beden canlanıyor kafamızda.

Ayrıca Kristeva, iğrenç üzerine yaptığı incelemede iğrencin tanımlanabilir bir nesnesi olmadığını ve iğrenç nesnenin niteliklerinden yalnızca özne-ben’in karşıtı olma niteliğine sahip olduğunu yazar. İğrenç olanın yalnızca bir hastalık, kirlilik değil, bir kimliği, bir düzeni rahatsız eden; sınırlara, konumlara, kurallara saygı göstermeyen bir şey olduğunu belirtir.

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

İğrenç, nesnenin niteliklerinden yalnızca özne-ben'in karşıtı olma özelliğine sahipse o halde psikanalize göre iğrenç kabul edilen benin, öteki nesnesi annedir ve anneden uzaklaşma anne ile araya konulan sınır, iğrenç ile araya konulan sınırdır. Böylece benin özne varlığı, anneye, öteki nesneyle, kurulan ilişkinin yasaklanmasıyla -ensest yasağı- ile garanti altına alınmış olur. Dolayısıyla özne benin karşıtı olan nesneye -anneye- karşı duyulan iğrenme kendini özne olarak oluşturan benin duygusudur. Kültürel yaşamın varlığı da anneden iğrenme vasıtasıyla konulan sınır sayesinde. Çünkü;

Kültür anne ile ilişkiyi simgesel bir enstest yasağında yasaklarken aslında dolayimsız tatmini, Nirvana'yı, ölümü yasaklar. Kültürel yaşamın düşmanıdır ölüm; yani anneye dönme. Eğer anne ile dolayimsız hazzın yasağı olmasa biyolojik varlık kültürel "özne"ye dönüşemez. Kültürün yasası olan "Babanın Yasası" bu nedenle kültür için zorunlu; dolayısıyla evrenseldir. (Alıntıl原因 Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak* 106)

Paglia da iğrenmeyi, Kristeva gibi anne ile ilişkilendirir ve bunu Apollon-Dionysos karşıtlığını temel alarak ifade eder. Paglia'ya göre "iğrenme, estetik bir yargı, Apollonik bir tepkidir. Tiksinti daima anneliğe dönük ya da ondan uzaklaşan bir sapmaya işaret eder" (Paglia, *Cinsel Kimlikler* 101). "Erkek olmak için annesini terk eden her oğlan Apollonikliği Dionysos'a karşı çevirir" (41). Böylece Paglia, Dionysos'un annelik kültünü kucaklayan bütünlük olarak hiçbir şeyden tiksinimediğini çünkü iğrenç olarak nitelenen şeylerin onun varlığının kendisi olduğunu ancak Apolloncu güzelliğin Dionysoscü olana karşı duyulan iğrenme ve buna karşı verilen mücadele sonucu mümkün olduğunu anlatır.

Kristeva, Mary Douglas'tan alıntıyla kendinde "iğrenç" olan hiçbir şeyin olmadığını, iğrencin verili simgesel sisteme özgü kurallara, normlara aykırı olan şeyler olduğunu söyler (Kristeva, *Korkunun Güçleri* 129). Kültürü var eden egemen eril düşünce ve onun yasası olan "baba yasası" doğayla, kadınlıkla bağlantılı şeyleri kendi simgesel sistemini tehdit ettiği için çirkin, tiksinti verici, iğrenç olarak nitelendirir ve onunla bitmek bilmez bir mücadeleye girer ve onu alt ettikçe kendi düzenini var eder ve kendi güzellik anlayışını da bu çerçevede oluşturur.

1.3. Manevi “Çirkinlik” ve “Güzellik”: Kadın “Duygusallığı” Erkek “Usu”

Batı düşünce dünyasında geçmişten bugüne “akıl” kavramı “doğa” kavramının karşısı olarak, doğa üzerinde tahakküm kuran ve bu tahakküm sayesinde doğayı alt eden güç olarak şekillenmiştir. Bu denetim ve hâkimiyet sayesinde doğayı alt etme ve onu aşma uygarlığın, gelişmenin ve ilerlemenin de temelini oluşturmuştur.

Christoph Türcke, *Cinsiyet ve Akıl* eserinde insanı doğaya müdahale etmeye, onu işlemeye ve böylece kendi ihtiyaçlarına göre değiştirmeye yetkin kılan şeyin akıl olduğunu yazar. Türcke’ye göre “besinlerin üretilmesinde dış doğa, tabuların konulması ile iç doğa işlenir” (Türcke, *Cinsiyet ve Akıl* 12) ve akıl doğadan çıkmıştır. Akıl “doğada oluşmuştur ve aynı zamanda ondan uzaklaşmıştır, doğanın ürünüdür ama niteliksel olarak doğadan başka bir şeydir” (12).

Aklın, aşağı görüp tahakküm altına almaya çalıştığı doğa, aklın dışladığı ve kendini var etmek için mücadele ettiği her şeydir. Hayvanlar, insan yaşamının doğal/hayvani durumları olarak kabul edilen duygular, tutkular, maddi-bedensel öğeler, tüm bunlar, akıl alanının dışında doğanın bir parçası olarak kurulur. İnsan, dış doğaya ve kendi iç doğasına karşı yürüttüğü mücadeleyi akıl aracılığıyla gerçekleştirir ve insanın doğaya karşı verdiği mücadele bir taraftan da aklı yetkinleştirir.

Doğa, insan iradesi ve aklına tabi kılınacak bir şey -erekli eylemin pasif bir nesnesi, kendisi amaçtan yoksun olan, dolayısıyla da insan efendilerinin enjekte edeceği bir amacı emmeyi bekleyen bir nesne- anlamına geliyordu. Modern yorumuyla Doğa kavramı, kendisini doğuran insanlık kavramının karşıtıdır. İnsanlığın ötekisi anlamına gelir. Doğa, *hedefsiz ve anlamsızın* adıdır. (Bauman, *Modernlik ve Müphemlik* 57)

İşte bu hedefsiz ve anlamsız doğaya akıl yolu ile anlam kazandırılır. Belirsiz, düzensiz, müphem olarak nitelenen doğa akıl sayesinde düzene kavuşturulur. İnsan, aklı sayesinde her şeyin ölçütü olurken doğayı kendine göre tanımlar, tasnif eder ve tahakküm altına almaya çalışır. Ancak burada önemle üzerinde durmamız gereken şey “insan” derken kastedilenin cinsiyetten arındırılmış bir niteleme değil doğrudan erkeği işaret eden bir niteleme ve akıl ile kastedilenin de yine cinsiyetsiz bir akıl kavramı değil “erkek” olan “akıl” olduğudur. Hatta akıl ideallerinin belirlenmesindeki ölçütlere

cinsiyetin yanı sıra ırkı, sınıfsal konumu da ekleyebiliriz. Böylece beyaz, soylu, burjuva, erkek bir insan ve akıl ideali çıkar karşımıza. Plumwood bunu Batı dünyasındaki ikili karşıtıllıklara dayanarak açıklar:

Batı'nın kadim siyasal manzarası kadar modern siyasal manzarası da ikicilikle şekillenmiştir. Doğa bu manzarada betimleyici değil siyasal bir kategori olarak [...] Batı'nın başroldeki süper kahramanı olan aklın dışlamalarıyla oluşan bir alan olarak görülmelidir. Karı kavramı karşısında koca kavramı, köle kavramı karşısında efendi kavramı gibi, doğa kavramı karşısında da akıl kavramı birleştirici ve tanımlayıcı bir karşıtlık oluşturur.[...] Akıl, doğayı, efendinin kendinden ayrı tutup aşağı gördüğü, maddesel alanı, hayatın sürdürülmesini ve dişil olanı içeren ve temsil eden karısı ya da tabii durumdaki öteki olarak tasarlar. (Plumwood, *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* 12)

Genevieve Lloyd da Batı felsefesinde “akıl”ın tamamıyla “erkek” olduğu iddiasında bulunur. Lloyd’a göre “aklın dışladıkları birden çoktur ve toplumsal cinsiyetin dışladıklarına indirgenemez. Yine de toplumsal cinsiyet idealleri özellikle akıl ideallerini barındırır” (Lloyd, *Erkek Akıl* 18).

Toplumsal cinsiyet belirlenimli Akıl-Doğa karşıtlığının yani erkeğin akıl, kadınlığın doğa ile ilişkilendirilmesinin derin kökleri mevcuttur. Canlı yaşamın kaynağı olarak doğa ve insan yaşamının kaynağı olarak kadın arasında bağ kurulur. Doğa ana, toprak ana gibi nitelermeler bu bağın dile yansıyan biçimidir. Aynı zamanda doğa olayları, ilk insanlar tarafından nasıl bilinemez ve bu bilinemezliği ve denetlenemezliği ölçüsünde korku ve kaygı vericiydiyse ve yine bu gerekçelerle kutsal sayılıyorduyse, kadın da erkeğin üremedeki rolünün bilinmediği dönemlerde bir o kadar bilinemez ve denetlenemez görölüyordu. Lloyd, felsefi düşüncenin doğuşundan itibaren kadınlığın Akıl'ın dışladığı düşünölen şeylerle eşleştirildiğini savunur ve daha sonraları Platon'un fikirlerinde de bu görüşün devam ettiğini şöyle dile getirir:

Kadınlık, felsefi düşüncenin doğuşundan beri, Akıl'ın dışında kaldığı varsayılan şeylerle –yer tanrıçalarının karanlık güçleriyle veya esrarlı kadınların görünmez güçlerinin etkisinde kalmayla eş tutulmuştur. Eski Yunanlılar, kadınların çocuk doğurma yetilerinin onlar ile doğanın bereketi arasında bir bağlantı kurduğunu düşünmüşlerdir. (22)

Lloyd'un bu konuyu açıklamak için örnek verdiği ve bizim de çalışmamızın önceki bölümlerinde bahsini ettiğimiz mitolojik bir hikâyeye –Apollon'un Python'u yakalayışı ve aşağı edişine- yer vermek doğa güçleri ile Akıl arasındaki mücadelenin ve bunun kadınlık ile erkeklik arasındaki karşıtlıkla ilişkilendirilişinin Antik Yunan toplumunun düşünce dünyasına ve edebiyatına yansımaları görmek bakımından faydalı olacaktır. Mit şöyle:

Python, Tanrı Apollon'un Parnassos eteğinde bir su başında bulup öldürdüğü yılan[dır]. Bütün ejderler gibi Python da Toprak Ana'dan doğmadır. Delphoi yöresinde bulunan kehanet merkezinin bekçisiydi. Apollon, Delphoi'ye kendi kehanetini yerleştirmeden bu canavarı öldürmek zorunda kaldı. (Erhat, *Mitoloji Sözlüğü* 260)

Lloyd mitin devamını şöyle aktarır:

Bunun üzerine [Yer Tanrıçası] erkeklerin zihnini bir “karanlık hayali gerçek” bulutuyla örtecek olan rüya yorumcularını göndererek öç alır. Fakat Zeus araya girerek, Delphoi'ye akıl güçlerini yerleştirmesiyle, bu karanlık sesler boğulmuş olur. (Lloyd, *Erkek Akıl* 23)

Aktardığımız mitte de görüldüğü üzere kadınlığın doğa olarak görülmesi ve doğanın da dişileştirilmesi bir tanımlama, bir sınıflandırma oluşturur. Aklın temsilcisi Tanrı Apollon, bilinemez, kestirilemez, denetlenemez güçlere sahip Python'u öldürerek kaygı, korku ve dehşet unsurunu akıl yoluyla uzaklaştırır ve böylece yeni bir düzen kurar.

Lloyd, kadınlığın doğa, erkekliğin Akıl olarak tanımlanışının daha sonraları Platon'un eserlerine 'kadınlar doğayı taklit eder' biçiminde yansıdığını belirtir (22). Plumwood da Platon'un eserlerinden yola çıkarak Platon'da akıl ve doğa arasındaki karşıtlığın; erkeğin üstün akıl, kadının ise aşağı doğa olarak temsil edilmesinin açık, genel bir tez olarak var olmadığını ancak Platon'un açıklamaya giriştiği konulara dair verdiği örneklerde ve kullandığı metaforlarda Akıl-Doğa karşıtlığının toplumsal cinsiyet ayrımcı bir tarzda kurulduğunu savunur:

Platon'da dişil olan açıkça ve tekrar tekrar aklın karşıtı olan doğanın daha düşük düzeniyle ilişkilendirilir; biçimsiz, disiplinsiz madde ya da ilksel kaosla

(Timaios 50): düzensizlik ve denetlenemeyen duyguyla (Devlet 605 D-E), boş dedikodu ve katle (doxa) (Devlet 304 C,111,395), ahlaki kötülükle (Timaios 91), beceriksizlikle (Devlet 455D), hayvan doğasıyla ve logostan uzaklıkla (Timaios 76), kamusal alana yakışmayan düşük, köle gibi bir doğayla (Devlet 455D), benliğin düşük kesimiyle ve bedensel iştahla (Timaios 70) ilişkilendirilir. (Plumwood, *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* 109)

Plumwood'un, Platon'un eserlerinden örnekleyerek belirttiği haliyle biçimsiz, disiplinsiz, hayvani, ahlaki açıdan düşük ve bilinemez olarak tasvir edilen doğa - dolayısıyla kadın- Akıl'ın -dolayısıyla erkeğin- denetimi ile düzenlenir. Bu, kozmosun kaos, zihnin beden, formun madde üzerindeki egemenliğidir aynı zamanda.

Platon'da açık ve genel bir tez olmaktan çok, örtük bir biçimde ifade edilen; beden, madde, doğa ve kadınlık arasındaki ilişki ve kadınsı olanın tahakküm altına alınması düşüncesi Francis Bacon'la birlikte açık bir biçimde ifade edilir olmuştur. Bacon, zihin ile doğa arasındaki ilişkiyi açıklamak için sık sık cinsel metaforlara başvurur. Bununla birlikte Bacon, Platon'dan farklı olarak Doğanın -kadınsı olanın- gizemli ancak bilinebilir bir şey olduğunu savunur. Doğanın yasalarının bilgi ile kavranabileceğini ve bu sayede doğaya hükmedilebileceğini düşünür. Zihin ile doğa arasındaki ilişkiyi ise evlilik metaforu ile açıklar. Bu "iffetli ve yasal" evlilikte doğa kadına, zihin ise erkeğe benzetilir. (Lloyd, *Erkek Akıl* 32-33)

Bacon'un insanın anlama yetisi ile şeylerin doğası arasında tasarladığı mutlu birliktelik ataerkildir: batıl inancı yenen anlama yetisi büyüsü bozulmuş doğaya hükmetmelidir. Erk olan bilgi ne mahlûkatın köleleştirilmesinde ne de dünyanın efendilerine itaatte engel tanır. (Adorno & Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği* 20)

Bu ataerkil evlilikte erkeğin kadın üzerindeki tahakkümü gibi zihnin beden üzerindeki tahakkümü "mutlu" evliliğin sürmesi için kaçınılmazdır. Çünkü doğa ve kadın üstün bir yetiye, akla, sahip olmadığı için kolayca yoldan çıkabilir. Ne yaptığını bilmez olabilir. Aniden bastıran bir yağmur sellere, düşen yıldırımlar yangınlara sebep olabilir. Düzeni yok edebilir. Bunun için her daim denetim altında tutulmalıdır. Doğaya hâkim olmak insana "huzur" ve "güven" verici "mutlu" bir hayatın kapısını açar.

Bilim, der Paglia “doğanın güçlerinin maddiliğini ve kestirilebilirliğini gözler önüne sererek, insanoğlunun kâinata dair korkularını azaltmıştır” (Paglia, *Cinsel Kimlikler* 17). Doğada oluşan depremler, seller insanlığı tehdit eder. Doğanın yasalarını kavramak doğanın güçleri ile savaşılmaya olanak sağlar. Bunun için bilim, tanımlar, sınıflandırır. Çünkü bir sınıra, bir düzen ve kurallar bütününe indirgenemeyen şeyler hükmedilemediği için tedirginlik yaratır. Doğanın belirsizliğine, disiplinsizliğine, düzensizliğine karşı akıl hesaplanabilir olandır. Bunun yolu da sayılardan, matematikten geçer.

Doğa, matematiksel olarak kavranılması gerekendir; çözümlenmezlik ve irrasyonellik gibi buna karşı koyanlar bile matematik teoremleriyle kuşatılır (Adorno&Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği* 45). Matematik, doğanın rasyonalize edilmesinin, anlaşılabilmesinin, dizginlenmesinin aracı olmuştur. Bu aynı zamanda Apollonik oran, uyum, kural, özdenetim, düzen ve yasadır ve de güzel olandır. Dış doğaya ait “anlamsız”, “düzensiz” unsurlar ve insanın iç doğasına ait unsurlar, vahşi hayvani arzular, tutkular, bedensel hazlar, dizginlenebildiği ölçüde gerçek güzelliğe ulaşılabilir. Bu sınırdır; aklın duygulara çektiği bir sınır ve manevi-ahlaki güzelliği yaratan sınırdır. Bu durumda güzellik algısına dönük olarak yeni bir karşıtlıktan beden ile ruh arasındaki ikili karşıtlıktan bahsedebiliriz.

Beden, doğan, ölen, bozulan, yenilenen, yani sürekli değişendir oysa ruh, biyolojik varoluşun ötesinde değişmeyen açık, belirlenmiş formla temsil edilir. Dolayısıyla biçimsiz, düzensiz, değişken madde ile açık, belirlenmiş form arasında bir karşıtlık ilişkisi kurulur. Burada, bedeni temsil eden maddeye, akıl aracılığıyla egemen olunmalı ve böylece bedenin saldırılarına karşı ruh korunmalıdır. Böylesi bir yaklaşımı Platon’un gençlik çağı fikirlerinde de görmek mümkün.

Gençlik dönemindeki modelde Platon, ruhun tamamını Akıl’ın egemenlik alanı olarak betimler ve rasyonel olmayı bedenden ruha doğru yönelen yabancı bir saldırı gibi görür. Akıl yaşamı, bedensel heyecanların şiddetli saldırılarına egemen olabilmektir. (Lloyd, *Erkek Akıl* 41)

Bedenin kuraldışı, değişken, “aşağılık” arzu ve isteklerinin dizginlenememesi ruha dönük bir tehdit oluşturur çünkü ruhun alanı Akıl’ın egemen olduğu bir alan olarak

kabul edilir. Bedensel olan ise akıl dışı, irrasyonel, olanı betimler dolayısıyla bedenden ruha yönelen tehdit irrasyonelin rasyonel alana dönük tehdidi olarak görülür. Böylesi bir saldırıyı bertaraf etmenin yolu ise biyolojik yaşama ait unsurların, duyguların, tutkuların denetlenmesinden geçer. Bu Akıl'ın aşağı olarak görülen beden üzerindeki egemenliğidir.

Platon'un gençlik döneminde ruhun tamamen Akıl'ın egemen olduğu bir alan olarak tasarlanması fikri olgunluk döneminde değişiklik gösterir. Artık ruh Akıl'ın tamamen egemen olduğu bir alan olmaktan çıkmış ve Akıl'ın “rasyonel olmayan niteliklerle baş etmek zorunda kalacağı bölünmüş bir ruh şeklini” almıştır (Lloyd, *Erkek Akıl* 41).

Platon, Phaidros'ta bunu anlatmak için at arabası metaforunu kullanır. Arabaya koşulmuş iki at vardır. Biri siyah diğeri beyazdır. Siyah olan dizginlenmesi zor, koca kulaklı, sağır bir hayvandır; beyaz olan ise soylu, uysal bir at. Birbirine zıt davranışlar içerisinde olan iki at, arabanın idaresini zorlaştırır, arabayı farklı yönlere götürmeye çalışır (43). Burada Akıl ile uyum içerisinde hareket eden beyaz at denetlenebilen ve doğru yöne götüren, siyah at ise yanlış yönlerde sapmaya sebep olabilecek inatçı, denetlenemeyen duyguları, bedensel unsurları temsil eder. Böylesi bir bölünmüş ruh modelinde ve bunlar arasında süren çatışmada duyguların Akıl yolu ile denetlenmesi güzelliğe ulaşmayı sağlayacak olan yola götürür.

Platon, olgunluk çağı düşüncelerinde güzelliği eros ile birlikte ele alır. Eros, güzel olana kavuşmak, onda doğurmaya ve yaratmaya varabilmektir. Buradaki yaratma isteği ölümlü olanın ölümsüz olana duyduğu istektir.

Güzel olanda yaratmaya ulaşabilmek isteği, aynı zamanda ölümsüzlüğe karşı duyulan derin existential istekle aynı şeydir. [...] İnsan için iki tür ölümsüzlük vardır. Biri beden yoluyla güzel olana kavuşmak, onda doğurmaya, yaratmaya varabilmek. Bu istek kadınlara yönelir ve güzel olanda yaratma gerçekleşince, çocuklar halinde ereğine ulaşmış olur. (Tunalı, *Grek Estetik*'i 15)

Bedensel yaratıcılıktan daha üstün olan güzellik ise ruha yönelen güzellik, ruhta yaratıcılıktır. Bu, ölümsüzlüğün dolayısıyla da güzelliğin daha üst bir formuna tekabül eder. Böylesi üstün bir güzelliğe ulaşmak isteyen erkekler “bilgelik ve erdem gibi,

ruhun gebe kalıp doğurmasına daha uygun şeyler yaratır” (Lloyd, *Erkek Akıl* 44). Öyleyse güzellik, bedenden ruha doğru giden bir seyir izler. Bunun için “Eros’un yöneldiği ilk güzel, güzel bedendir” ancak belli bir olgunluğa erişen bir kimse “beden güzelliğini sevmenin de üstüne yükselecek ve ruh (can) güzelliğini” (Tunalı, *Grek Estetik*’i 16) sevmeye yönelecektir. Bu bir arayış ve bilme isteğidir aynı zamanda ve bu bilme isteği “güzel bilgi”ye götürür. Böylece tikel güzellerden tümel güzelliğe, mutlak güzelliğe ulaşılır. Böyle bir güzellik, bozulmayan, değişmeyen, ilahi ve gerçek güzellik düşüncesidir.

Bedensel güzellikten ruhsal güzelliğe, buradan da ilahi güzelliğe ancak bilge kişiler, “bilgelik aşkına” tutulmuş kimseler ulaşabilir (19). Böylesi kimseler hazzı, tutkuları, akıl ve bilgelikle birleştirir. Akıl ve bilgiden uzak bedene yönelme, tutkulara kapılma güzellik yaratmaz. Bedenine, tutkularına, duygularına yenilen dolayısıyla doğasına yenilen insan, insani yönünü kaybederek hayvansılaşır. Oysa akıl ve bilgi yoluyla bedenini denetim altında tutabilen ve duygularını rasyonalize edebilen insan gerçek güzelliğe ulaşır. Aynı zamanda doğasından ve doğadan koparak kültüre, uygarlığa yaklaşır.

Bedensel olanın, duygu ve tutkuların kadınlıkla ilişkilendirildiği ve aşağı görüldüğü, “Akıl”ın erkeklikle ilişkilendirildiği ve üstün görüldüğü bir düşünce sistemi göz önünde bulundurulduğunda tüm bu düşüncelerden şöyle bir sonuç çıkmaktadır o halde: Kadınlıkla bağlantılandırılan duygular, tutkular, bedensel unsurlar ancak erkeklikle ilişkilendirilen üstün akıl ve bilgi yolu ile denetim altına alındığında gerçek güzelliğe ulaşılabilir. Öyleyse değişken, müphem, maddi, kadınsı olan bir denetleme söz konusu olmadığında yalnız başına çirkinliğe götürür ve kendinde güzel olana ulaşmak için erkeksi olana, “Akıl”a, ihtiyaç vardır.

2. AİSKHYLOS: ORESTEİA

Antik Yunan tragedyalarının hemen hepsinin çıkış noktası mitlerdir. Bununla birlikte Antik Yunan tragedyası yazarlarının her biri kendi eserlerine kaynaklık eden miti kendi düşünce dünyaları ve yaratıcılıkları çerçevesinde yorumlayıp eserlerine yansıtmışlardır.

Mitler, içinde olduğu toplumun dünyayı algılayış biçimini, yaşam tarzını, inançlarını, değer yargılarını açık eden birer kaynaktır. Aynı zamanda mitler, toplumsal bir gerçekliği kültür tarihi içinde çeşitli biçimlerde sonraki nesillere aktarır ve aktarıldığı toplumsal yapı içinde çeşitlenir. Bu yönüyle toplumların edebiyatına, sanatına yansımış ve sosyolojiden psikolojiye farklı bilimlerin çeşitli olguları çözümlemesinde kullanılmıştır. Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* isimli eserinde bunu şöyle açıklar:

Yeryüzünde ikamet edilmiş her yerde, bütün çağlarda ve her koşulda, insana ait mitler türetilmiştir ve bu mitler insan vücudunun ve aklının eylemleriyle ortaya çıkan ne varsa hepsinin esin kaynağıdır. [...] Dinler, felsefeler, sanatlar, ilkel ve tarihsel insanın sosyal biçimleri, bilim ve teknolojiye büyük buluşlar, uyku kaçırın düşler hep mitin o temel, büyülü yüzüğünden fışkırır. (Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* 13)

Eliade de mitlerin olağanüstü olayları konu aldığını ve kahramanlarının doğaüstü varlıklar olduğunu ancak bu olağanüstü olaylar ve doğaüstü varlıklar silsilesi içinde yine de mitlerin bir gerçekliğe dayandığını vurgular. Eliade'ye göre mitler “çok sayıda birbirini bütünler nitelikteki bakış açılarına göre ele alınıp yorumlanabilen son derece karmaşık bir kültür gerçekliğidir” (Eliade, *Mitlerin Özellikleri* 13). Bunun için bir toplumu, o toplumun kültürel varlıklarını anlamak noktasında mitler incelenmeye değer önemli kaynaklar olarak önümüzde durur.

Mitlerin önemi üzerinde duran araştırmacılardan biri de Malinowski'dir. Malinowski, mitin öneminin insan uygarlığının önemli bir parçası olmakta yattığını, basit bir anlatı ve canlandırma olmadığını, içinde olduğu toplumun inanç sistemini, ahlaki yapısını temsil ettiğini şöyle vurgular:

Mit bir sembol değil, nesnenin doğrudan ifadesidir; bilimsel ilgiyi doyurmaya yönelik bir açıklama değil, uzak geçmişteki bir gerçekliğin anlatı biçiminde yeniden yaşatılmasıdır. Bu bilgi derin dini ihtiyaçların, ahlaki amaçların, toplumsal tabiliğin karşılanması için haklar, hatta pratik gerekler nedeniyle verilir. Mitin ilkel kültürlerde vazgeçilmez bir işlevi vardır; o inancın ifadesidir, [...] ahlakı korur ve ona güç verir [...] ve insan için örnek olacak pratik kurallar içerir. (Malinowski, *Büyü, Bilim ve Din* 88)

Mitler, ilkel toplumlar için önemli olmakla birlikte bugünün insanının geçmiş yaşantısının, onun şimdiki yaşamına yansımaları anlamak bakımından da önemlidir. Çünkü mitler, bize, bugünü anlamamızı sağlayacak geriye doğru bir izlek sunar. Eliade bunu şu sözlerle ifade eder:

Gerçekten de mitler yalnız dünyanın, hayvanların, bitkilerin ve insanın kökenini anlatmakla kalmaz, ama aynı zamanda insanın bugün içinde bulunduğu duruma gelmesine kadar olup biten bütün önemli olayları da anlatır. Bir başka deyişle onun ölümlü, cinsiyetli, toplum halinde örgütlenmiş, yaşaması için çalışması gereken ve kurallara göre çalışan bir varlık durumuna gelmesine kadar olup biten önemli olayları anlatır. [...] İnsan bugünkü haliyle, mitsel olayların dolaysız sonucudur, onun yapısı bu olaylarla oluşmuştur. (Eliade, *Mitlerin Özellikleri* 17)

Mitler, Eliade'nin de bahsini ettiği gibi hem ilkel insanın hem de günümüz insanının ahlak kurallarını, inançlarını, alışkanlıklarını, kendilerini, ötekileri ve dünyayı algılayışlarını içinde barındırır. Bununla birlikte mitler kuşaktan kuşağa çeşitli ritüellerin, çeşitli sanat yapıtlarının içinde aktarır.

Çalışmamızın kapsamı dâhilinde inceleyeceğimiz tragedyalar –“*Oresteia*” *Üçlemesi* (Agamemnon, Sunu Taşıyanlar, Eumenidler) ve *Medea*- da Antik Yunan mitoslarından hareketle yazılmış, yazıldığı dönemin toplumu içinde yaşanan olaylara göre çeşitlenmiş olan ve dönemin toplumsal gerçekliğinin aktarıldığı eserlerdir. Bu yönüyle her ne kadar olağanüstü olaylara ve doğaüstü varlıklara yer veriyor olsalar da “gerçek birer öyküdürler” (Eliade, *Mitlerin Özellikleri* 13). Dolayısıyla hem dönemin kültürel, toplumsal yapısını anlamak hem de -halen sanat eserleri aracılığıyla çeşitli

biçimlerde aktarılıp yaşatıldıkları için- günümüz toplumundaki izdüşümlerini görmek bakımından bu eserlere dair bir incelemeye girişmek önemlidir.

“Bugüne ulaşan en eski Yunan oyunları, İÖ 499’da Kent Dionysiası’nda yarışmalara katılmaya başlayan Aiskhylos’undur (İÖ 523-456). [Oyunlarının] aşağı yukarı sekseninin adı bilinmekle birlikte yalnız yedisi elimize geçmiştir” (Brockett, *Tiyatro Tarihi* 30). Aiskhylos’un elimize ulaşan ve incelememize konu olan “*Oresteia*” *Üçlemesi* de MÖ. V. Yüzyıl’da yazılmış bir tragedyadır. Oyun, Peleponnez’in soylu ailelerinden Atreusoğulları sarayında olan kanlı cinayetleri konu edinir.

Agamemnon’un komutasında Troya’ya doğru sefere çıkan Yunan ordusunun Troya’ya ulaşmasına çıkan bir fırtına engel olur. Fırtınanın ancak Agamemnon’un kızı İphigenia’nın kurban edilmesiyle dineceği söylenir. Yola devam edebilmek için İphigenia, babası Agamemnon tarafından kurban edilir. Fırtına diner, ordu Troya’ya doğru yoluna devam eder.

Aiskhylos’un “*Oresteia*” *Üçlemesi* Troya savaşının bitişi ve Agamemnon’un yurda dönüşü ile başlar. İlk oyun olan “Agamemnon”da, Kral Agamemnon’un eşi Klytaimnestra tarafından öldürülmesi; ikinci oyun, “Sunu Taşıyanlar”da Agamemnon’un oğlu Orestes’in annesi Klytaimnestra’yı babasının öcünü almak için öldürülmesi ve üçlemenin son oyunu, “Eumenidler”de anadan yana öç perileri Erinys’lerin, Orestes’i takibi, tanrıça Athena tarafından kurulan mahkemede Orestes’in işlediği cinayet sebebiyle yargılanması ve bu yargılama sonucu suçsuz bulunması anlatılır.

George Thomson, *Aiskhylos ve Atina* adlı eserinde “*Oresteia*” *Üçlemesi*’ni incelerken “Orestes’in öyküsü, ilkel kabilenin, erken monarşinin, aristokrasinin ve demokrasinin birikmiş tortularını yüze çıkaran toplumsal tarihin katmanlı bir parçasıdır” (Thomson, *Aiskhylos ve Atina* 288) diyerek Atina toplumunun sosyal yapısının Aiskhylos tarafından Orestes’in öyküsü aracılığıyla aktarıldığını ifade eder.

Evelyn Reed de benzer biçimde “*Oresteia*” *Üçlemesi*’nin önemli bir toplumsal süreci, bir geçiş dönemini –anayanlı toplumdan ataerkil topluma geçişi- anlattığını şöyle dile getirir:

Gerçekten de söz konusu öykü, yamyamlık ve kurban etme evresinden, baba-ailesinin utkusuna dek uzanan dönemi kapsamakta, anaerkil komünden ataerkil sınıflı topluma dek geçen beş bin yıllık bir evrimi özetlemektedir. (Reed, *Kadının Evrimi I* 236)

Biz de çalışmamızın bu bölümünde anayanlı toplumdan ataerkil topluma geçişi anlatan “*Oresteia*” Üçlemesi’ni, ilk bölümde belirttiğimiz Batı kültüründe kadınlığın Doğa, erkekliğin Kültür ile ilişkilendirildiği fikrinden hareketle Doğa-Kültür karşıtlığı bağlamında estetik göstergelere yansıyan biçimi ile incelemeye çalışacağız.

2.1. Kültürün Tehdit Edilmesi: Agamemnon’un Katli

Kültür kavramı üzerine yapacağımız bir araştırmada “kültür” ile ifade edilmek istenenin ne olduğuna dair çeşitli tanımlara rastlarız. Bu tanımlar, üzerinde çalışılan konuya, bilim dalına göre çeşitlilik göstermektedir. Biz de kültür kavramına ilişkin tanımlamalarımızı çalışmamızın sınırları dâhilinde kültürün temel nitelikleri ve doğa ile kurduğu karşıtlık ilişkisi çerçevesinde ele alacağız.

“Kültür nedir?” sorusuna *Kültürel Antropoloji* isimli eserde William A. Haviland şu yanıtı verir:

Kültür, kişilerin davranışları hakkında bize bilgi veren ve bu davranışlarda yansımasını bulan soyut görüşler, değerler ve dünyaya dönük algılardan oluşur. Kültür, bir toplumun  yeleri tarafından paylaşılır ve o toplumun  yeleri tarafından anlaşılır davranışlar üretir. Kültürler bize biyolojik atalarımızdan miras kalmamıştır; kültür öğrenilir ve kültürün bütün değişik parçaları bütünleşmiş bir biçimde işlev görür. (Haviland ve diğer. *Kültürel Antropoloji* 102)

Haviland’ın da vurguladığı gibi kültür bize biyolojik atalarımızdan miras kalmamıştır. İnsanlar, çeşitli biyolojik ve toplumsal ihtiyaçlarını karşılamak için kültürü var etmişlerdir. Bir yandan biyolojik ihtiyaçlarını karşılamak için giysiler üretmiş, evler yapmış, bir yandan da toplumsal ihtiyaçlarını karşılayabilmek için hukuk, ahlak, inanç ve değerler sistemi yaratmıştır. Yaratılan her bir kültürel öğe hem bireyin hem de toplumun belli ihtiyaçlarına cevap üretir. Bu yönüyle, kültürel öğeler toplumsal bir işleve sahiptir. Bu toplumsal işlev ise hem toplumun hem de o toplum içinde yaşayan bireylerin “düzen” içerisinde “rahat” ve “huzurlu” yaşayabilmelerini sağlayabilmektir. Nermi Uyar da *Kültür Kuramı* adlı kitabında kültür kavramını tanımlarken insanın kültürü kendini rahat ve güvende hissetmek için oluşturduğunu şu sözlerle anlatır:

Kuşbakışı bir yaklaşımla, “kültür”: insanın ortaya koyduğu, içinde insanın var olduğu tüm gerçeklik demektir. Öyleyse “kültür” deyimiyle insan dünyasını taşıyan, yani insan varlığını gördüğümüz her şey anlaşılabilir. Kültür, doğanın insanlaştırılma biçimi, bu insanlaştırmaya özgü süreç ve verimdir. Kültür, insanın kendini kendi evinde duymasını sağlayacak bir dünya ortaya koymasıdır. (Uyar, *Kültür Kuramı* 17)

Uyar, insanın kendini evindeymiş gibi rahat ve huzur içinde hissetmesinin ön koşulunun kültür olduğunu belirtirken böylesi bir ortamın yaratılmasının da ancak insanın doğaya karşı verdiği mücadele sonucu mümkün olacağını savunur. İnsanı hayvandan ayıran şeyin de kültürlülük olduğunu söyler:

Doğanın kendisi için önceden belirlemiş olmadığı hiçbir şeyi gerçekleştiremez hayvan. İnsansa kültür yaratır kendine; bu kendi yarattığı kültür de insanı geliştirir. Bir zorunluluktur kültür insan için. Kültür olmayınca o da olmayacağına göre: insanın kültür üretilip kültürce üretildiği; kültür taşıyıp kültürce taşındığı temel gerçeği insan olarak insan varlığının en başta gelen var olma koşuludur. (18)

Eğer kültür, bir düzen kurmaksa ve doğaya karşı verilen mücadele sonucu kendini var edebiliyorsa bu durumda doğa düzensiz olandır ve yine eğer kültürel öğeler toplum ve birey için anlamlı ve işlevli olansa o halde doğa anlamsız ve işlevsiz olandır. Bu durumda kültür, düzeni sağlayabilmek için anlamsız, işlevsiz, düzensiz olan doğayı ya kendisiyle uyumlu hale getirecektir ya da kendi sisteminin dışına atarak kendi varlığını koruyacaktır. Bu durumda insan ve insani özellikler doğanın bir parçası olan değil doğadan başka bir şey olan anlamına geliyor.

İnsani olanın ötekisi olarak, doğal olan, irade öznesinin ve ahlaki kapasitenin karşıtıdır. Hâkimiyet ve yasama nesnelerini “Doğa” başlığı altında toplayan şey “evrenin efendisi” olan insanın güçlü iradesiyle onun anlamlarını ve iyiliğin standartlarını yasama tekelidir. Nesneler, “kendilerine hiç de gereksinim olmayan” yanlış istikametlere akan nehirler olabilir. Ya da “uyumu bozdukları yerde” biten otlar. [...] Ya da insanlık için “hiçbir anlam ifade etmeyen” işlerle uğraşan, varlıkları “anamlı hiçbir amaca hizmet etmeyen” ten renkleri, vücut biçimleri veya davranışları garip yaratıklar. Düzeni, uyumu, tasarımı bozan, dolayısıyla da amaç ve anlamı reddeden her şey Doğa’dır. (Bauman, *Modernlik ve Müphemlik* 58)

Bu durumda sadece insan dışında kalan şeyler değil “ten renkleri, vücut biçimleri veya davranışları garip” olarak yorumlanan değişik insan toplulukları da Doğa kategorisine dâhil edilir ve kültür tüm bu varlıklara karşı da bir mücadele yürütür.

Plumwood, bu tarz bir yaklaşımın sömürgeciliğe, ırkçılığa ve cinsiyetçiliğe temel oluşturduğunu şu sözlerle dile getirir:

Doğa sadece insan dışı varlıkları değil, çeşitli insan gruplarını ve insan hayatının doğal görünen veçhelerini de kapsayan bir çoklu dışlama ve denetleme alanıdır. Nitekim ırkçılığın, sömürgeciliğin ve cinsiyetçiliğin kavramsal olarak beslendiği yer, cinsel, ırksal ya da etnik farklılıkların hayvanlara yakın sayılması ve beden, rasyonalitenin ve kültürün ölçütlerini karşılayamayan aşağı bir insanlık biçimi, aşağı bir alan olarak yorumlanmasıdır. (Plumwood, *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* 13)

Böylece Doğa olarak tanımlanan şeyler daha geniş bir alanı kapsarken insan tanımı da daraltılmış oluyor. Kültür sadece insan etkinliği ile oluşan ve insanın merkeze alındığı bir yapı olarak değil aynı zamanda daha önce de belirttiğimiz gibi beyaz, erkek ve üst sınıftan insanın diğer insanlar üzerinde yürüttüğü etkinlik sonucu oluşan bir yapı olarak karşımıza çıkıyor. İşte böylesi beyaz, erkek, üst sınıftan bir kültür insanı, doğa olarak tanımladığı tüm unsurları uyumsuz, belirsiz, düzensiz, aşağı olarak kabul eder ve onlara yapay bir düzen dayatır. Doğa, Akıl aracılığıyla ıslah edilmesi gereken güç olarak görülür. Doğa üzerinde tahakküm kurma ve doğayı aşma insanın ilerlemesinin ve kültür dairesini genişletmesinin yegâne yolu olarak kabul edilir.

Bir düzenin oluşabilmesinin itici gücü insanın bilinemez, kestirilemez olan karşısında duyduğu kaygı, korku ve endişede yatar. İnsanın kendini güvende hissedebilmesi için Doğa olarak tanımladığı hesapsız, kitapsız, denetlenemez, vahşi güce karşı mücadele vermesi gerekir.

Düzen, her zaman için bir hayatta kalma savaşı içindedir. Düzenin ötekisi bir başka düzen değildir: Düzenin ötekisi [...] bütün korkuların kaynağı, arketipi olan belirsizliktir. Düzenin ötekisinin eş anlamlıları şunlardır: Tanımlanamazlık, tutarsızlık, uyumsuzluk, bağdaşmazlık, mantıksızlık, irrasyonellik, ikircim, karmaşa, kararlaştırılamazlık, müphemlik. ‘Düzenin ötekisi’ olan kaos salt olumsuzluktur. (Bauman, *Modernlik ve Müphemlik* 17)

Ancak “düzenin ötekisi” olmadan düzenin olması mümkün değildir. Canlı yaşamın var olduğu Doğa olmadan kültür olamayacağı gibi. Dolayısıyla düzen

düzensizlikten, kültür Doğa'dan çıkmıştır ve ona karşı verdiği mücadele ile kendini kurmuştur.

Camille Paglia, *Cinsel Kimlikler* kitabına “Başlangıçta, doğa vardı” (Paglia, *Cinsel Kimlikler* 13) diye başlar ve Doğa ile kültür arasında bir karşıtlık olduğunu; uygarlığın da doğa güçleri karşısında duyulan korkuyu bastırma gayreti sonucu oluşup geliştiğini söyler (13-14). Çünkü “uygarlık, hayvansal ve bitkisel yaşam biçimleriyle, saf doğal varoluşu hep mutlak bir tehlike olarak görmüştür” (Adorno & Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği* 54). Korkuyu bastırma, korkunun nesnesine dönük, dışlama, değersizleştirme ve tahakküm yoluyla mümkün kılınmaya çalışılır. Bu tahakküm altına alma ise muğlâklığı, bilinemezliği ortadan kaldırmayla söz konusudur.

Bilinemeyen bir şey kalmadığında insan ürküntüden kurtulacağını sanır. Mitosun cansız canlı yerine koyması gibi, canlıyı cansız yerine koyan aydınlanmanın yolunu belirleyen budur. Aydınlanma kök salmış söylencesel korkudur. Pozitivizmin son ürünü olan saf içkinlik, deyim yerindeyse evrensel bir tabudan başka bir şey değildir. Artık hiçbir şey dışarıda olmamalıdır, çünkü “dışarı”nın salt tasavvuru korkunun asıl kaynağıdır. (Adorno & Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği* 34)

Dışarı, kontrol altına alınamayan, belirsiz, düzensiz, irrasyonel olarak görülen Doğadır. Kültür, sürekli “dışarı”dan gelecek tehditlere karşı mücadele yürütür. Bunun için kültür tamamlanmış bir süreci ifade etmez. Doğa var olduğu müddetçe kültür de doğaya karşı savaşına devam edecektir. Kendi varlığını da ancak bu sayede koruyup geliştirebilecektir.

Batının egemen düşünce dünyasında doğa ile kadınlık, kültür ile erkeklik arasında kurulan bağa çalışmamızın birinci bölümünde değinmiştik. Bu bağ göz önünde bulundurulduğunda egemen eril düşüncenin doğayı ve kadını korkunun kaynağı, alt edilmesi gereken güçler olarak gördüğünü söyleyebiliriz.

Açıklamaya çalıştığımız Doğa-Kültür karşıtlığından tekrar incelemekte olduğumuz tragedyaya dönecek ve Doğa-Kültür karşıtlığı çerçevesinde “*Oresteia*” *Üçlemesi*’ne bakacak olursak, oyunda Doğa tarafında konumlanan, uyumsuz, düzensiz, irrasyonel olanı temsil eden dişi karakterler Moira’lar, Erinys’ler ve Klytaimnestra’dır.

Bunlar, oyun boyunca kültür tarafında konumlanan mutlak normu, uyumu ve akli temsil eden Zeus, Apollon ve Orestes tarafından tehlike ve tehdit oluşturan unsurlar olarak görülür. Birbirinden farklı yerlerde konumlanan bu iki gücün çatışması oyunun temel çatışması olarak karşımıza çıkar.

Üçlemenin ilk oyunu “Agamemnon”, Troya’dan Atreusoğulları sarayına dek uzanan ve savaşın bittiğini haber veren ateş zincirinin saraya ulaşması ile başlar. Sarayın damında, yanan ateşleri gören nöbetçi, savaşın bittiğini ve Agamemnon’un dönmekte olduğunu Klyteimnestra’ya büyük bir coşku ve mutluluk içinde haber verir.

Klyteimnestra, aldığı haber üzerine Agamemnon’u karşılamak için hazırlıklara girer. Fakat yapılan hazırlık, sevdiği adama kavuşan bir kadının değil öç almak için bekleyen bir kadının hazırlığıdır. Klyteimnestra’nın, kocası Agamemnon’a karşı yıllardır içinde büyüttüğü öfkesi, nefreti Agamemnon’u ve Agamemnon’un Troya dönüşü yanında getirdiği Kassandra’yı öldürmesiyle nihayete erecektir.

Thomson, savaştan muzaffer dönen Agamemnon’un gelişinin sarayda yarattığı sevincin kanlı cinayetlerle sona erecek olmasını “düşün karabasana dönüşmesi” (Thomson, *Aiskhylos ve Atina* 291) olarak yorumlar. Düşün, bir karabasana, kâbusa dönüşmesi güven ve huzur verici bir durumdan kaosa geçiş olarak değerlendirilebilir. Bu “insan aklının doğadan çıkışıyla birlikte kendine musallat ettiği [...] düpedüz yabancı, korkunç, ansızın ve öldürücü biçimde sükun edebilecek bir gerçeklik tarafından pusuya düşürülmüş olma kabusu[dur]” (Türcke, *Cinsiyet ve Akıl* 15). Kabus, Agamemnon’un gördüğüdür. Agamemnon’un “kaçmaya”, “zararsız kılmaya” çalıştığı Klyteimnestra, bir karabasan gibi Agamemnon’un üzerine çöker. Agamemnon’un üzerine çöken karabasan aynı zamanda Doğa’nın kültür üzerine çöktüğü karabasandır. Çünkü Klyteimnestra, Doğa gibi kontrol altına alınamayan bir güç olarak sadece kocası Agamemnon’u değil onun savunduğu ataerki değerleri de karşısına almıştır.

Klyteimnestra öfkeli, çünkü kızı İphigenia, Agamemnon tarafından kurban edilmiştir. Bu, Klyteimnestra için kabul edilemez bir durumdur. Agamemnon kızını öldürerek Klyteimnestra’nın savunucusu olduğu anayanlı toplumun yasalarına aykırı bir edimde bulunmuştur. Anayanlı toplum ilkelerine göre soyun devamını sağlayacak olan kişi evin en küçük kızıdır. Bachofen bu ilkeyi şu sözlerle anlatır:

Erkek kardeşe göre kızın kayrılması, kız çocuğun oğuldan üstün tutulmasına yalnız yeni bir anlatım kazandırır; son doğduğu için son ölecek olan en küçük çocuğun kayrılması anayanlı soyun en genç bireyin klanın varlığını sürdürmesiyle özdeşleşir. (Bachofen, *Söylence, Din ve Anaerki* 106)

Agamemnon'un İphigenia'yı öldürmesi yasanın çiğnenmesidir. Bu gerekçeyle anayanlı toplumun öç alma ilkelerine göre Agamemnon'un cezalandırılması gerekir ve Klyteimnestra, Agamemnon'u öldürür. Öldürme gerekçesini ise Klyteimnestra şu sözlerle dile getirir:

Kızımı kurban gibi boğazladığı için öldürdüm ya bu adamı,
İşte o kızcağız kol kanat geren Adalet Tanrıçası Dike hakkı için
Ate için de, kadından yana tanrıça Erinnüler [Erinys'ler] için de andım var!
(Aiskhülos, *Orestes* 61)

Kan dökülmüş, öç alınmıştır. Klyteimnestra yaptıklarından zerre kadar pişmanlık duymaz. Kendince haklıdır Klyteimnestra, çünkü anadan yana tanrıçalara sözü vardır. O, "kutsal yemin"ini bozmayarak öcünü almıştır.

Klyteimnestra, [...] bu işi yaptığı sırada bedeninin öç alan cinler tarafından, sarayın kana kan isteyen kalıtsal daimon'u tarafından ele geçirilmiş olduğunu açıklar. Ona göre cinayet zorunlu bir arınma töreni, aileyi kalıtsal çılgınlığından arındıran kusursuz bir kurban etme işiydi; şimdi artık görev yerine getirildiğine göre, istediği şey erinç içinde yaşamaktır. (Thomson, *Aiskhylos ve Atina* 305)

Koro, Agamemnon'un ve Cassandra'nın öldürülmesinin yurttaşların öfkesine yol açacağını ve bunun için ülkeden gitmesi gerektiğini söylediğinde Klyteimnestra'nın cevabı basittir:

Beni yargılıyorsun burada: sürgün edilmeliymişim,
Üstelik yurttaşların nefreti ve halkın lanetiyle
Ama şuradaki adamı hiç suçladığın yok,
Kendi kızını pervasızca kurban etmiş olan,
Sanki yünleri kabarmış koyun sürüsünden bir koyunmuş gibi
Kendi kızını, benim sevgili çocuğumu boğazlatan o adamı suçlamak

Hiç aklına gelmedi o zamanlar! (Aiskhülos, *Orestes* 60-61)

Koro, oyunda sağduyunun, aklın temsilcisidir ve Klyteimnestra'yı gerçekleştirmiş olduğu eylemden dolayı kınar ve uyarır ama Klyteimnestra, Koro'ya kulak asmaz. Agamemnon'un değil kendisinin haklı olduğunu, yargılanacak, suçlanacak biri aranıyorsa onun da kızı İphigenia'yı öldürdüğü için Agamemnon olduğunu söyler çünkü Klyteimnestra kendince bir geleneği yerine getirmiştir.

Thomson, Klyteimnestra'nın gerçekleştirmiş olduğu öldürme ediminin gerekçesinin kabile düzenini temsil eden bir geleneğe bağlı olduğunu söyler. Bu geleneğe göre “akraba katilinin hemen o anda, yasa dışına atılmak yoluyla cezalandırıl[ması]” (Thomson, *Aiskhylos ve Atina* 321) gerekir.

Evelyn Reed, kana kan geleneğinin, doğal ölümün bilinmediği dönemlerde kan dökerek öç alma kurumunun son evresi olduğunu söyler. Ancak bu geleneğin “birleşik baba-ailesi ve kopuksuz soy zinciri” oluşturulmasının önünde engel teşkil ettiğini belirtir. Bu yüzden kan dökerek adalet sağlama yönteminin uygar Atina için kabul edilemez olduğunu ifade eder (Reed, *Kadının Evrimi I* 238). Baba-yasası üzerinde yükselen uygar Atina'da anayanlı döneme ait tüm gelenekler barbarlıkla özdeşleştirilir.

Bachofen de *Söylence Din ve Anaerki* adlı kitabında “*Oresteia*” Üçlemesi'nin geçmişte anaerki bir dönemin yaşandığına dair herhangi bir kanıtın bulunmadığı savunusuna cevap niteliğinde olduğunu söyler. Bachofen'e göre hem Klyteimnestra'nın gerçekleştirdiği öldürme edimi hem de daha sonrasında Erinys'lerin, annesini katleden Orestes'i anaerki yasalara göre cezalandırmak istemesi anaerki dönemin yaşandığına dair bir kanıt niteliğindedir (Bachofen, *Söylence Din ve Anaerki* 191-192). Bachofen, anaerki dönemden ataerki döneme geçişin ise barış içinde gerçekleşmekten ziyade “şiddet dolu karışıklıklar”la (121) meydana geldiğini belirtir.

Üçlemenin bu ilk oyununda da gösterildiği kadarıyla anayanlı toplumdan ataerki düzene geçiş Bachofen'in de dediği gibi “şiddet dolu karışıklıklara” yol açmıştır. Agamemnon, kızı İphigenia'yı öldürerek şiddeti başlatmıştır ancak henüz baba yasası toplumsal bir düzen olarak kurumsallaşmış değildir. İki yasa –baba yasası ile ana yasası- çatışma halindedir. Bu çatışma, oyunda “boğa ile ineğin kanlı hesaplaşması” (Aiskhülos, *Orestes* 49) olarak tasvir edilir. Bu kanlı hesaplaşmada dişi erkeği öldürür.

İphigenia'nın ölümü eril düzenin, kültürün inşası sürecini başlatmışsa da Klyteimnestra'nın Agamemnon'u öldürerek aldığı öç, şimdilik barbarlığın uygarlığa, doğanın kültüre üstün geldiğini gösterir.

Uygar Atina'nın, kadınlara ve kadınlıkla temsil edilen şeylere atfettiği bütün olumsuz özellikler henüz oyunun başında Aiskhylos tarafından Klyteimnestra'ya yüklenir. Klyteimnestra, önceden kestirilmesi mümkün olmayan davranışlar sergiler. Bir yandan kocasını özlemle karşıladığını, savaşta onun başına bir şey gelmesinden kaygı duyduğunu dile getirirken öte yandan kocasını öldürme planları yapar. O, duygularını dizginlemesini bilmeyen, nefretine yenilen bir “fesatçı” olarak gösterilir.

Klyteimnestra'nın böylesi davranışları onun kaotik, müphem, karanlık yönüne işaret eder. O, akla uygun, ölçülü olmaktan öte “akıldışı” davranışlar içerisinde bulunan bir karakter olarak çizilir. Klyteimnestra'nın davranışları sitenin düzenini tehdit eden davranışlar olarak yorumlanır.

Klyteimnestra'nın yaptıkları site için tehdit oluşturur çünkü Agamemnon'u öldürmek suretiyle sürdürmek istediği, baba yasasının karşıtı olan anayanlı ilkelerdir. Kendi karakterinde vücut bulan bütün özellikler, sürdürmek istediği anayanlı toplumun da karakteridir. Egemen eril düşünceye göre kuralsız, düzensiz, irrasyonel olandır anayanlı ilkeler. Bu haliyle de uygarlığın önünde engel teşkil eder çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi kültür “Akıl”ın yol göstericiliğinde bir düzen kurmaktır. Klyteimnestra'nın düzeni bozan her hamlesi kültürün gelişimine engel olur ve kültür ancak Doğa olarak nitelendirdiği bu düzensizliğe Akıl yolu ile müdahale ederek, onu baskı altında tutarak var olur. Ancak “Agamemnon”da Doğanın karşısında konumlanan kültür, Klyteimnestra'nın “akıldışı”, “vahşi” olarak tanımlanan edimlerine engel olamamıştır. Oysa kültür, “insan hayatında davranışa sınırlar koyar ve hayatı önceden kestirilebilir bir yola oturtur” (Haviland ve diğer., *Kültürel Antropoloji* 64) ve böylece doğanın başıbozukluğuna karşı hiyerarşik bir düzen dayatır ama Argos kralı, Troya fatihi Agamemnon, Klyteimnestra'nın elinde bir kurbanı dönüşmüştür. Hiyerarşik yapı alt-üst olmuştur. Kültür, Agamemnon'un şahsında düzen kurmak için giriştiği savaşta Doğa'yı temsil eden Klyteimnestra'ya yenilmiştir.

Şimdi bu alt-üst oluşu düzene koymak, sınırları yeniden belirlemek için, “babasının öldürülmesine karşı bir anne katili”, “babaya darbe indirenlere gereken son vuruşu yapmak” (Aiskhülos, *Orestes* 55) için babasının oğlu Orestes, tanrılara verdiği yemin üzerine Argos’a dönüyordur. Bundan sonraki bölümde “güç güce karşı, adalet adalete karşı”(90) savaşıacaktır ve “böylece üçlemenin son çatışması için hazırlanmış oluruz: Oğul ile ana arasındaki kan davası, tüm insanlığın mutluluğunu etkileyen Gökyüzü ve Yeraltı tanrıları arasında bir kan davası olacaktır” (Thomson, *Aiskhylos ve Atina* 308).

Thomson’un da vurguladığı gibi Orestes’in, annesi Klyteimnestra’ya karşı mücadelesi aynı zamanda anayanlı toplum ile ataerkil düzen arasındaki çatışmanın da göstergesidir. Bu çatışma sadece Orestes’i ve Klyteimnestra’yı değil bütün toplumu etkileyecek olan çatışmadır ve çatışmanın nasıl nihayetleneceği insanlığın bundan sonra alacağı yolu da gösterecektir.

2.2. Kültürün Yeniden İ nşası: Ana Katli

Bachofen, *Söylence, Din ve Anaerki* kitabında anerkinden ataerkiye geçişin insan yaşamında büyük değişikliklere yol açtığını; bu aşamada kadınlığın maddi olanla, erkekliğin ise tinsel olanla ilişkilendirildiğini ve kadının erkeğe göre daha aşağı konumda kabul edildiğini şu sözlerle ifade eder:

Babayanlılığın utkusu, ruhun, doğanın belirimlerinden kurtuluşu, insan yaşamının özdeksel yaşam yasaları üzerindeki y celişini getirmiştir. Analık ilkesi yersel yaşamın tüm alanlarında aynı kalırken, d l verme gücüyle uyum içinde tuttuğu üstün konumuyla erkek bu ilişkiden doğmuş ve yüce görevinin bilincine varmıştır. Tinsel yaşam bedensel yaşamın üzerine çıkmış ve yaşamın aşağı alanlarıyla ilişki bedensel yanla sınırlanmıştır. Analık, erkeğin bedensel yanıyla, hayvanlarla paylaştığı tek şeyle ilişkilidir: babayanlı- tinsel ilke tek başına erkeğe aittir. Erkek yersellik bağlarını koparır ve gözlerini evrenin daha yukarı bölümlerine diker. (Bachofen, *Söylence, Din ve Anaerki* 138)

Erkeğin yersellik bağlarından kendini kopararak gözünü diktiği yukarısı yani yerden göğe doğru uzanan çizgi kültürün gelişimi sırasında aldığı doğrusal yolu işaret eder. Akıl, bu yolda doğanın karanlığına karşı onun yolunu aydınlatan ışıktır. Erkek, tanımlayarak, bilerek, bildiğine hükmederek doğayı ve kadınlığı aşar. Böylece hem kültürü hem de kendi kişiliğini inşa eder. Paglia da erkeğin kendi varoluşunu sağlayabilmesi için kadından bağımsız olması gerektiğini şöyle ifade eder:

Biyolojik anlamda kadınlık dairesel bir çevrim dizgesidir; başladığı noktada son bulur. Kadının merkezi konumu ona sabit bir kimlik kazandırır. Onun oluşması değil yalnızca var olması gereklidir. Onun merkezi konumu, kimlik arayışı içindeki erkek için ciddi bir engeldir. Erkek kendini bağımsız bir varlığa dönüştürmek zorundadır; yani kadından bağımsız olmalıdır. Eğer bunu başaramazsa, kendisini yeniden onun kafesinde bulacaktır. (Paglia, *Cinsel Kimlikler* 22)

Erkeğin kendi varoluşunu gerçekleştirebilmek için nasıl kadından kopması gerekiyorsa; kültürü inşa edebilmek için de doğadan kopması gerekir. Bunun için Paglia, kültürün inşa sürecinde, “kitonyan dünyadaki aralıksız değişmeler erkeğin problemidir” (30) der. Çünkü kadın ve doğa, erkeğin akıl yoluyla yarattığı uyumu,

düzeni, sürekli değişen, sınır tanımayan, irrasyonel güç olarak tehdit eder. “*Oresteia*” *Üçlemesi*’nde de doğanın bir parçası olarak yorumlanan kadın kültürün karşısında duran daimonik güçtür. O, Orestes tarafından tüm felaketlerin, kötülüklerin sebebi olarak gösterilir:

Kadınların, o en küstah, en koyu hırsı ve ateşi

Değil midir, ölümlüler için

Felaketin hep esas kaynağı?

Her çiftin, her birlikteliğin tepesindeki

Bu kadın-egemen baskıdır, sürekli ezen,

Hem hayvanları hem insanları (Aiskhülos, *Orestes* 95)

Orestes’in ağzından dökülen bu sözler, onun karşısında duran tehdidin farkında olduğunu gösteriyor. Orestes, tehdit olarak algıladığı kadınları “küstah”, “hırslı”, “düzen bozucu” unsurlar olarak tanımlıyor. Kristeva, kadınlığın böylesine olumsuz özelliklerle tanımlanmasının gerekçesini şöyle açıklar:

Açıkça edilgen nesneler olarak konumlandırılan kadınlar, bu edilgenliklerine rağmen “hileci”, “entrikacı”, “uğursuz” güçler olarak görülürler ve onlara sahip olanlar kendilerini bu güçlerden korumak zorundadırlar. Bir cinsiyetin kesin üstünlüğünü ilan edecek otoriter merkezi bir iktidarın yokluğu – ya da iki cinsin ayrıcalıklarını denetleyecek yasal kurumun yokluğu yüzünden, iki iktidar toplumu paylaşma mücadelesine girişmiş gibidir. Galip gibi görünen birinci güç, eril güç, öteki güce, yani bizzat dişil güce karşı yürüttüğü kıyasıya mücadeleyle aslında simetrik olmayan, irrasyonel, hileli ve kontrol edilmez bir güç tarafından tehdit edildiğini itiraf eder. [...] Böylesi durumlarda öteki cins ortadan kaldırılması gereken mutlak bir kötülüğün eş anlamlısı olarak görülür. (Kristeva, *Korkunun Güçleri* 101)

Orestes, Kristeva’nın belirlemelerinde altını çizdiği gibi “hileci”, “entrikacı”, “uğursuz” olarak tanımlanan kadının kötülükleriyle savaşmak, babasının öcünü almak, kadın egemen baskıya son vermek, dolayısıyla doğa karşısında bir düzen inşa etmek için sahnede yerini alır. Paglia, Orestes’in “toplumun doğa karşısındaki savunması” (Paglia, *Cinsel Kimlikler* 109) olduğunu söyler. Gerçekten de oyunda kültürün

gelişimine doğru giden yolun açılması için kadınlarla, doğayla mücadele görevi Orestes'e verilmiştir. Orestes, tanrılar tarafından seçilmiş bir "uygarlık" savaşçısıdır adeta. Görevi, kültürün gelişimi için baba yasasını savunmaktır. Bunun için Apollon'dan annesini öldürme emri alır. Annesini öldürmelidir çünkü "türün yeniden üretimi için ne kadar önemli olursa olsunlar kadınlar, anne soylu akrabalık toplumdaki varlığını koruduğu sürece erkek soylu grubun ideal normlarını tehlikeye sokar" (Kristeva, *Korkunun Güçleri* 109).

Orestes'in annesini öldürme emrini Apollon'dan alması oldukça manidardır. Apollon, "akıl yetisine dayanan yöntemlerle biçimlendirme gücü ve yeteneği" (Erhat, *Mitoloji Sözlüğü* 44) olarak kaos olarak nitelendirdiği anayanlı toplumu düzene kavuşturma sorumluluğunu Orestes'e yüklenmiştir. Apollon, sınır tanımaz, ölçsüz, irrasyonel gücü, Klyteimnestra'yı ve onun temsil ettiği yapıyı, Orestes vasıtasıyla ortadan kaldırarak yerine "Akıl"ın egemen olduğu, mutlak normu, uyumu yani ataerkil düzeni kuracaktır.

Orestes, eril idealleri gerçekleştirmek üzere aldığı emri yerine getirmek için Phokis Kralı'nın oğlu Plyades ile Argos'a döner. Kız kardeşi Elektra'nın da yardımıyla "Hakka karşı ayaklar altına alınan adalet tanrıçasının kılıcı"nı "tanrısal düzene karşı çıkıp da Zeus'tan korkmayı unutanların göğsüne" (Aiskhülos, *Orestes* 96-97) saplar. Annesi Klyteimnestra'yı ve annesinin sevgilisi Aigisthos'u öldürür.

Oyunda, ataerkil düzeni kurmak için işlenen ikinci cinayettir bu. İlkini Agamemnon'un, kızı İphigenia'yı kurban etmesi ile görmüştük. İşlenen cinayetler toplumsal bir değişimi ifade eder. Reed bunu şu şekilde açıklar:

Önceleri, anasoylu akrabaların her türlü öç alma olayında birbirini desteklediği dönemde, erkek çocuk, annesi ve kız kardeşiyle aynı kanı taşıması nedeniyle bu öldürme olayını onaylardı. Ama zaman değişmişti ve durum. (Reed, *Kadının Evrimi I* 238)

Reed'in de dikkat çektiği gibi zaman ve durum değişmişti. Artık anayanlı toplumun yasalarının itibarı kalmamıştı. Şimdi Orestes'in tanrısal düzen diye kastettiği eril düzendi. Bu eril düzene başkaldıran ise kadın cinsi olarak görülüyordu. Orestes'e göre eril düzene karşı çıkıp kocalarını öldüren Lemnos'lu kadınlar, tanrıların lanetiyle

nasıl çöküp gitmişlerse, kocasını öldürerek düzeni bozan Klytaimnestra da cezasının bedelini ölümle ödemiş ve öylece yok olup gitmiştir. Ancak Orestes ile Klyteimnestra arasındaki kavga burada bitmez.

Orestes'in, Apollon'un buyruğuna uyarak annesini öldürmesi üzerine anadan yana dişi öç tanrıçaları Erinys'ler, Orestes'in peşine düşer. Erinys'lerin amacı anayanlı ilkeleri çiğneyen Orestes'i yakalayıp cezalandırmaktır. Çünkü anayanlı toplum yasalarına göre Orestes, kan akrabası olan annesini öldürerek büyük bir suç işlemiştir.

Orestes, annesi ile annesinin sevgilisi Aigisthos'u öldürdükten sonra Delphoi'deki Apollon tapınağına sığınır ve işlediği cinayet sonrası Apollon tarafından arındırılır ancak Erinys'ler Orestes'in peşini bırakmaya niyetli değildirler. Sonunda Tanrıça Athena'ya sığınan Orestes, Athena'nın önderliğinde kurulan ve sitenin ileri gelenlerinin üyelik yaptığı Areopagos mahkemesinde ana katilliği suçuyla yargılanır.

Bir yanda Orestes'in annesini öldürmesini buyuran baba yasasının savunucusu Apollon, diğer yanda Klytaimnestra'nın savunuculuğunu yapan anadan yana öç tanrıçaları Erinys'ler. Bir yanda Apollon'un başvurduğu Zeus, diğer yanda Erinys'lerin elçisi oldukları Moira'lar. Bir yanda ataerki diğer yanda anayanlı ilkeler. Bu mahkeme ile sadece Orestes'in ana katilliği suçundan aklanıp aklanmayacağı değil aynı zamanda eski yasa ile yeni yasa, anayanlı ilke ile ataerki arasındaki savaşın da sonucu ortaya çıkacaktır. Konu sadece bu da değildir. Konu, aynı zamanda “insanlığın yeni bir toplumsal düzene doğru savaşımında başarıya ulaşip ulaşmayacağıdır” (Thomson, *Aiskhylos ve Atina* 320).

Üçlemede, Athena aracılığıyla Areopagus mahkemesinin kurulması barbarlıktan uygarlığa geçişi simgeler. Areopagus mahkemesinin kurulması ile anayanlı döneme ait olduğu kabul edilen ve barbarlıkla ilişkilendirilen sorunları şiddet yoluyla çözme geleneği yerini sorunları akıl yoluyla belli yasalar çerçevesinde şiddetsiz çözmeye bırakır. Bu uygarlığa geçişi ve demokrasiyi temsil eder.

Areopagus konseyinin kökeni çeşitli söylencelerin konusu olmuştur, Aiskhylos bunlardan kendi amacına en uygun olanını seçmektedir. Mahkeme, Orestes'i yargılama amacıyla Athena tarafından kurulmuştur, suçlayıcılar Erinys'lerdir, yargıçları ise Atina halkı içinden kurayla seçilmiş bir kuruldur. Atinalılar kendi

kentlerinin, yasaları koyan ilk kent olduğunu; adam öldürmeyle ilgili yasalarının en eski ve en iyi yasalar olduğunu; yasal kurumların içinde Areopagus mahkemesinin en saygıdeğeri, en seçkini, en yücesi olduğunu ileri sürerlerdi. O ‘her şeyin gözetleyicisi’, ‘yasaların bekçisiydi’; ‘kent kaynaklarının bulunduğu gizli hazineler’ onun koruması altındaydı; iyi bir yönetimin, yasa maddelerinin çokluğuna değil, insanların yüreklerinde adaletin yer etmesine bağlı olduğu ilkesine dayanarak ağırbaşlılığı, düşünceliliği ve iyi davranışı ayakta tutmakla yükümlüydü. (Thomson, *Aiskhylos ve Atina* 327-328)

Mahkeme kurulur ve yargılama başlar. Klyteimnestra’nın savunucusu olan Erinys’ler, Orestes’in annesini öldürmek suretiyle suç işlediğini bunun için kabile geleneği yasalarına göre cezalandırılması gerektiği savunurlar. Kendilerine neden kocasını öldüren Klyteimnestra’yı değil de Orestes’i kovaladıkları sorulduğunda Klyteimnestra ile Orestes arasında ana yoluyla geçen bir kan bağı olduğunu ancak Klyteimnestra’nın kocası ile böyle bir bağın bulunmadığını dolayısıyla kocasını öldürmenin kan yakınıni öldürmek olmadığını söylerler. Anne ile oğul arasındaki bağın, karı ile koca arasındaki evlilik bağından daha yakın bir bağ olduğunu savunurlar. Apollon ise bu sava karşılık evliliğin kutsallığını ve erkeğin üstünlüğünü şu sözlerle savunur:

Zeus’un onayladığı yeminli bir kutsal birliktelik,

Sizce çok değersiz ve önemsiz bir şey, öyle mi?

İnsanlara hep güzel şeyleri bu arada evliliği de armağan eden

Kıbrıslı Afrodite’yi de aşağılayıp bir kenara atıyorsunuz yani, ha?

Evlilik, erkekle kadın arasında öyle bir bağlıdır ki,

Yemin de yetmez hatta adalet yapar onun bekçiliğini! (*Aiskhylos, Orestes* 125)

Erinys’ler baba ve koca yasasını tanımaz ve Apollon’un savunduğu görüşlere açıktan karşı çıkar. Erinys’ler eski yasanın, kabile toplumu yasalarının savunucularıdır. Apollon’un savunduğu yeni yasa, baba-yasasıdır.

Babasının öcünü alması için bu işi yapmasını Orestes’e o [Apollon] buyurmuştur; o da kendi buyruklarını göklerin tanrısı Zeus’tan alır. Ve şimdi anaerkine karşı ataerkini savunarak Erinys’lerin önünde Orestes’i korumaktadır.

Kendini Patroos (babaların tanrısı) olarak gösterir ve gerçekten de Atina'nın koruyucu tanrısı olarak ona takılan ad budur. (Bachofen, *Söylence, Din ve Anaerki* 192)

Apollon, baba yarasını savunurken anneliği küçümser. Ona göre anne sadece çocuğu taşıyandır baba ise gerçek nedendir. Bu düşüncesini şu sözlerle dile getirir Apollon:

Anne dediğin kadın, çocuğa hayat veren değildir, anne babanın döllediğini,
Koruyup besler yalnızca. Kadın kısmı, erkeğin çocuğunu, geçici bir süre
-emanetçi gibi- taşıyandır, çocuğu yapan ise erkek kısmıdır, koç, boğa,
Her neyse. Anne, babanın hayat verdiği çocuğu baba için,
Taşır, doğurur, o kadar. (Aiskhülos, *Orestes* 142)

Apollon'un Erinys'lere karşı savunduğu babalık hakkı Yunan düşünce dünyasının yansımasıdır. Lloyd, Pythagorascıların dünyanın iyi olarak nitelenen belirlenmiş formla ilişkilendirilen ilkelerin ve kötü olarak nitelenen düzensiz, sınırlanmış formdan yoksun olan ilkelerin karışımından oluştuğu fikrinde olduklarını söyler (Lloyd, *Erkek Akıl* 22). Pythagorascı asal karşıtlık tablosu ile birlikte düşündüğümüzde Pythagorascıların savunusuna göre formu eril olan, formdan yoksunluğu ise dişi olan unsurlar temsil eder. Burada da Apollon'un sözünü ettiği "çocuğa hayat veren" ve belirlenmiş formu temsil eden babadır. Anne ise formdan yoksun olandır.

Plumwood, erkeğin form olarak görülmesinin ve kadınlığın formdan yoksun olarak değerlendirilmesinin kadının aşağı görülüp arka plana atıldığının ifadesi olduğunu şu şekilde ifade eder:

Kadının madde, erkeğin ise form olarak nitelendirilmesi "bedenin dişil aşağı düzenine ve tutkulara, doğurma ve kültürel üretim içerisinde gerçek bir yaratıcı rolü vermeye yanaşmaz, onu 'berekete' salt hazne/bakıcı işlevine indirger ve asıl yaratıcılığı erkeğe tahsis eder. (Plumwood, *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* 119)

Mahkeme, tarafların savunmalarını dinler ve Orestes'in suçlu olup olmadığına dair yapılan yargılamanın sonunda mahkeme üyeleri oylarını kullanır. Oylar eşit çıkar

ancak bu eşitlik mahkemeye başkanlık yapan Athena'nın kullandığı oy ile Orestes lehine bozulur. Athena oyunu Orestes'ten yana kullanır. Böylece Orestes, Athena'nın verdiği oyla anne katilliği suçundan aklanmış olur. Bunun gerekçesini ise şu sözlerle açıklar:

Ve oyum, Orestes'ten yana. Çünkü

Bir anne doğurmuş değildir beni, hayır, tümüyle

Babamdan olmuşum, babamın kızımı ben ve her şeyin

Erkekçesini severim. Bu nedenle, kocasını, evin efendisini,

Öldürmüş olan kadından yana ağırlık koyamam, hayır!

Demek ki, oylar eşit de olsa, benim oyumla, Orestes kazanır! (Aiskhülos, *Orestes* 146)

Babasının kızıdır Athena, babası Zeus, onu kafasından doğurmuştur. Erhat, Athena'nın doğumuyla ilgili miti Hesiodos'tan alıntıyla anlatır: Tanrıların kralı Zeus, kendisine ilk eş olarak bilge Metis'i seçer ancak Metis tam Athena'yı doğuracağı sırada Zeus, Metis'i yutar ve Athena'yı kendi kafasından dünyaya getirir (Erhat, *Mitoloji Sözlüğü* 65). Athena'nın doğum miti bize bir başka doğumu, Dionysos'un doğumunu anımsatır. Dionysos da Zeus tarafından dünyaya getirilmiştir ancak Zeus, onu baldırından doğurmuştur. Bunun anlamı Dionysos'un kadınlıkla ilişkilendirilen ve aşağı görülen bedenine üreme, yeme, içme gibi maddi yönünü temsil etmesiydi. Athena'nın Zeus'un kafasından dünyaya gelmiş olması ise onun erkeklikle ilişkilendirilen ve üstün kabul edilen Akı temsil ettiğini anlatmasıdır.

İrigaray, Athena'nın Zeus'un kafasından doğmasını “hala kanla hatırlanan bir gebeliği bastıran ve inkâr eden/olumsuzlayan tümüyle tinsel nitelikli bir gebelik” olarak yorumlar (İrigaray, Nietzsche'nin *Deniz Aşığı* 130). Bu erkeğin doğadan ve kendi doğası olarak gördüğü “iğrenç” ten kendini kurtarmasıdır. Bununla birlikte kadına ait olan yaratıcı ilkeyi –doğurganlığı- kendisine mal etmesidir.

Apollon'un Doğa'nın acı dolu gerçekliğinin üstünü örten düş perdesinden yansıyan düştür Athena. Bunun için Erinyes'lere karşı inatla çocuğun doğumunda annenin rolünü dışlar ve örnek olarak Athena'yı gösterir. Doğa'nın kandan, irinden,

yapışkan sıvılar dünyasından, karanlık rahminden doğurduğu çocuklarına karşılık, Doğayı reddeden doğal olandan kopan ve bir yanılısama olarak Akıl'dan, erkekten doğanı temsil eder Athena. Metis'le birlikte Metis'in bilgisini, aklını yutan, onu içeren ve Athena'yı doğurarak Metis'i aşan Zeus, Doğa'nın bilgisine eren, doğayı tahakküm altına alan ve onu aşan yapay bir tasarım olarak kültürü temsil eder. Doğasını reddeden babasının kızı Athena da, Zeus'un, baba-yasasının, savunucusudur. Bu yüzden baba-yasası gereği Orestes'den yana kullanır oyunu Athena.

Eski yasa ile yeni yasa alabildiğine çarpışmıştır ancak eski yasanın- ana yasasının- hükmü kalmamıştır artık. Genç Tanrılar Apollon ve Athena, eski yasanın temsilcisi Erinys'leri alt etmiştir. Erinys'ler yenilgileri şu sözlerle anlatır:

Ah siz yeni kuşak tanrılar

Eski yasayı, en temel hukuku

Zorla aldınız elimden, yerlerde çiğniyorsunuz onu şimdi!

Ve ben kadından yana Erinnü [Erinys'ler], çöktirdim. (Aiskhülos, *Orestes* 147)

Erinys'ler davayı kaybetmeleri üzerine öfke dolu sözler sarf ederler ancak Athena onları sakinleştirir ve Erinys'ler üçlemenin sonunda Eumenidlere -İyi Niyetlilere- dönüşür. Orestes'in aklanması ve Erinys'lerin tahakküm altına alınmasının ne tür bir değişikliğe sebep olduğunu Bachofen şöyle anlatır:

İnsanlığın eski tüzel yapısı bütün desteklerinden yoksun kalmış, mutluluğun temeli sarsılmıştır.[...] Çocukla ana arasındaki kökten ilişki bir yana atılmıştır. Erkek kadından daha üstün tutulur olmuştur. Tensel ilke, tinsel ilkeye bağımlı kılınmıştır. Böylece evlilik ilk kez doruğa ulaşmış olur. (Bachofen, *Söylence, Din ve Anaerki* 194)

Evlilik bağının kan yoluyla geçen akrabalık bağından üstün tutulması ile soyun ve mülkiyetin aktarımı erkek tarafına geçmiş olur. Böylece Bachofen'in de belirttiği gibi insanlığın eski hukuksal yapısı yerini ataerki devlet yapısına bırakır. Ataerki hukuk kurallarına göre bundan sonra anayanlı toplumun "barbarlık" olarak değerlendirilen öç ilkesine karşılık yeni toplumsal düzende öldürmeye ilişkin suçlar bir mahkeme

tarafından belli kurallar bütününe bağlı kalınarak yargılanacaktır. Bu sayede ataerkil kültür kendi aile, hukuk, ahlak kurumlarını oluşturmuş olur. Davanın sonucuna bağlı olarak ortaya çıkan değişim aynı zamanda demokrasiye geçişi de ifade eder.

Thomson, Orestes'in yargılandığı davanın sonucunda Athena'nın, aristokrasi geleneğini temsil eden Apollon ile ilkel kabile geleneğini temsil eden Erinys'leri demokrasi çatısı altında uzlaştırdığını söyler (Thomson, *Aiskhylos ve Atina* 335). Aiskhylos, üçlemede Athena'ya biçtiği misyonla Atina demokrasisine gönderme yapar. Çünkü Athena, Atina'nın koruyucu tanrıçası olarak kabul edilir ve Aiskhylos, Atina demokrasisini gelişmişliğin en yüksek aşaması olarak görür. Aiskhylos için demokrasiye geçiş barbarlıktan uygarlığa doğru alınan yolun da en üst aşamasıdır. İnsanlığın bu en yüksek aşamasının tesisi ise dişil güç Erinys'lerin tahakküm altına alınması ile mümkün olmuştur.

Thomson, *Aiskhylos ve Atina* adlı eserinde Aiskhylos'un davanın sonucunu neden karşıt cinslerin toplumsal ilişkilerine dönüştürmüş olabileceği sorusuna şu yanıtı verir:

Kadının bağımlılığına, tamamen doğru bir biçimde, demokrasinin kaçınılmaz bir koşulu olarak baktığıdır. Tıpkı Aristophanes'in ve Platon'un özel mülkiyetin ortadan kaldırılışının, kadının kurtuluşunu da içereceğini düşünmeleri gibi, Aiskhylos da kadının bağımlılığının özel mülkiyetin gelişmesinin zorunlu bir sonucu olduğunu düşünüyordu. (332)

Thomson'un da ifade ettiği gibi barbarlıktan uygarlığa geçiş ve bunun en yüksek aşaması olarak görülen Atina demokrasisi, erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünden geçer. Dolayısıyla demokrasinin temeli erkek egemenliğinde yatar. Paglia, Atina demokrasisi ile ilgili olarak "Atina büyüklüğünü kadın düşmanlığına rağmen değil, kadın düşmanlığı sayesinde kazanmıştır" (Paglia, *Cinsel Kimlikler* 108) der. Üçlemede de erkek egemen sistem sınırlayamadığı ve düzene sokamadığı Klyteimnesta'yı öldürerek, Erinys'leri ise tahakküm altına alıp kendi sistemine dâhil ederek kültürünü inşa etmiştir.

2.3. Katledilen Ananın Avukatları: Erinys’ler

Camilla Paglia, Orestes’in öyküsünün “tarihin doğadan topluma, kaostan düzene, duygudan akla, intikamdan adalete ve kadından erkeğe doğru aldığı yolu” (Paglia, *Cinsel Kimlikler* 198) özetlediğini yazar. Üçlemede Paglia’nın bahsettiği toplumsal değişim Erinys’lerin Eumenidler’e dönüşümü ile de temsil edilir. Azra Erhat, Erinys’lerin görevinin suç işleyenin, özellikle de öldürme suçu işleyenin peşine takılmak ve öç almak olduğunu yazar (Erhat, *Mitoloji Sözlüğü* 104).

Erinys’ler üçlemede ilk kez Agamemnon’un Klyteimnestra tarafından öldürülüşü sırasında görünürler. Agamemnon’un ölümünü çılgınca dans edip şarkılar söyleyerek karşılarlar. Orestes annesini öldürdüğünde ise Orestes’in peşine düşerler. Bachofen, onları şöyle betimler:

Zeus’un yönettiği, dışlanmış, uğursuz, kana susamış, çirkin canavarlardır. Bu durumlarıyla, ölçüp biçer, herkese hak ettiği ödülü verirler... Kıyamet gününün tanrıçaları oldukları için ölüm ve adalet dağıtırlar; bu görevi onlara Moira vermiştir... Doğalarının bütün bu yanları tek bir temel düşüncede birleşir; bu yönleri somut yersel doğalarından kaynaklanır. Era (yeryüzü) gibi, Erinys’ler de özdeksel yaşamın ve varoluşun dünyaya özgü anlatımıdır. (Bachofen, *Söylence, Din ve Anaerki* 199)

Bachofen’in de dediği gibi Erinys’ler maddi yaşamın, maddi yaşama özgü unsurların, doğanın ve doğal olanın anlatımıdır. Doğa nasıl bir yandan depremlerle, kasırgalarla, sellerle yaşamı alt üst ediyorsa ama nasıl bir yandan da verdiği ürünlerle yaşamın devamını sağlıyorsa Erinys’ler de Doğa gibi bir yandan cezalandırıp bir yandan ödüllendirir. Bir yandan ölüm dağıtırken bir yandan yaşamı doğurur. Onlar taşkın, sınır tanımaz, değişken, müphem yanlarıyla Dionysos’a benzerler ve tıpkı Dionysos gibi gök kültünün tanrılarının arasında Olympos’ta yer bulamazlar kendilerine. Mutlak Aklın temsilcisi Zeus, bu hayvani yaratıkları dışlamıştır mekânından. Erinys’ler gök kültünün karşısında yer kültünün tanrıçalarıdır. Toprak gibi doğurur ve doğurduğunu tekrar içine alırlar. Ülkeleri “gecenin dibi, Tartaros, dibin de derini ” (Aiskhülos, *Orestes* 119-120) dir. Apollon onları tapınağından kovarken onların yurdunun “kafa kesenlerin, göz oyanların, insan kasaplarının” (123-124) yurdu olduğunu söyler. Karanlığın, vahşetin,

kanın, sakatlığın mekânıdır Tartaros. Mekânları nasıl karanlık ve korkunçsa kendileri de öyle karanlık güçlerdir Apollon’a göre.

Paglia, Erinys’lerin “gece ana kadar siyah olan toprak kültünün şeytani ve daemonik ruhları” (Paglia, *Cinsel Kimlikler* 109) olarak tanımlandıklarını söyler. “Göze batacak kadar çirkindirler. Onların gözü delicidir. Furia’lar [Erinys’ler] yılan başlı acuzelerdir” (109).

Güzelliğin, düzenin, ahengin, dengenin, ışığın tanrısı Apollon nefret eder bu karanlık güçlerden. Onlara bakmaya bile korkar. Ne tanrıya ne insana benzeyen bu varlıklardan tiksindir. Peki, nedir Apollon’u böylesi tiksindiren, Erinys’leri iğrenç olarak değerlendirmesine sebep olan şey?

Kristeva, bir şeyi iğrenç kılanın ”kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız eden” (Kristeva, *Korkunun Güçleri* 17) olduğunu yazar. Ataerkil sistemin kurallarına karşı çıkan, sistemin çizdiği sınırlar içerisinde hareket etmeyen Erinys’ler Apollon’un savunucusu olduğu ataerkil sistemi tehdit ettiği için Apollon tarafından iğrenç olarak değerlendirilir. Apollon, Erinys’leri iğrenç, çirkin, tiksinti verici olarak değerlendirerek onlarla arasına sınır koyar. İğrenç bulduğu, tiksindiği Erinys’lere karşı yasalar ve yasaklar yoluyla çektiği sınırla onlara karşı sistemini ve dolayısıyla da kendini korumaya çalışır. Bunun için Erinys’ler Orestes’i yakalamak için Apollon’un tapınağına geldiklerinde Apollon onları büyük bir öfke ile kovar.

Apollon’un tapınağı “rahat ve huzur” verici kültürel alanını temsil eder. O, bu kültürel alanı Erinys’ler gibi yer kültüne ait olan Python’u öldürerek var etmiştir. Şimdi tapınağına giren Erinys’ler, Apollon’a her daim kaçtığı “acı verici” maddi yaşam gerçeğini, doğanın zorunluluğunu dayatır. Apollon’un doğanın zorunluluğuyla başa çıkabilmesi özgür varoluşunu sağlayabilmesi için Erinys’lerle ve onların temsil ettiği değerlerle üçleme boyunca mücadele etmesi gerekir. Bu mücadele düzen ve istikrar için gereklidir.

Apollon’a göre Erinys’ler hayvani güdülerle hareket eden vahşilerdir. Tıpkı hayvanlar gibi kan kokusu aldıklarında koşan hiç düşünmeden avını yakalayan

bilinçten, özdenetimden yoksun varlıklardır. Ne zaman ne yapacakları kestirilemez onların. Çılgınca dans eden, sarhoş olup kendinden geçen ve kurbanlarını çıldırtan, irrasyonel güçlerdir Erinys'ler. Acının ve şiddetin cisimleşmiş halidirler Apollon'a göre. Bunun için de çirkindirler. Çirkinlikleri sadece ruhsal, davranışsal değil bedenseldir de aynı zamanda. Üçlemenin "Eumenides" bölümünde Delphoi Rahibesi onları şöyle anlatır:

Gorgolar diyeceğim sanki,

Ama Gorgolar'larla karıştıramam onları.

Fineus'un yemeğini kapıp uçan kızları bir kez

Sanatçı eliyle çizilmiş gördüm; burada bu kadınlar

Kanatsız gerçi, ama bir o kadar karanlık- kısaca: İğrençler!

Uykuda hırlıyorlar, nefesleri herkesi kaçırıyor;

Tiksinti verici bir yaş akıyor gözlerinden; (Aiskhülos, *Orestes* 119)

Erinys'ler, hiçbir tanımlamaya gelmeyen, ne oldukları belli olmayan, müphem, varlıklardır. Bu varlıklar ne "insan"a ne de hayvana benziyordur. Hem genç kız hem yaşlı kadındırlar; hem Gorgolar'a benzerler hem de hırlayan köpeklerle ancak bir erkeğe benzemezler. Betimlenecek tek bir erkeksi yönleri yoktur onların. Kadın da olsalar, köpek de olsalar belirgin tek özellikleri "iğrenç", "tiksinti verici" ve "çirkin" olmalarıdır.

Apollon'un duru, aydın, pürüzsüz gençliğine karşılık Erinys'ler "moruklaşmış kızlar"dır. Hem yaşlıdırlar hem de bakire. Hem ölümü hem de doğumu taşırlar içlerinde. Onlar Bahtin'in değimiyle "mezarla beşik" arasında duran müphem varlıklardır. Apollon ile simgelenen sınırları belirlenmiş, katı beden aksine Erinys'ler gözlerinden irin akan, ağızından köpükler saçan varlıklar olarak biçimsiz, taşkın, müphem bedenleri ile Dionysoscü/Grotesk bedeni işaret eder. Erinys'lerden akan, irin, kan, köpük, beden deliklerinden çıkan, beden sınırlarından taşan başka bedenlerle, dünyayla buluşan, onlarla iç içe olandır. "Dışkılar- akıntılar ve dışkıya, akıntıya benzeyen şeyler (çürüme, enfeksiyon, hastalık, ceset, vb.) kimliğin dışından gelen tehlikeyi temsil ederler: ben olmayanın tehdit ettiği ben; dışı tarafından tehdit edilen

toplum; ölümün tehdit ettiği yaşam” (Kristeva, *Korkunun Güçleri* 102). Tehlike ancak Apolloncu bireyselleşme ile bertaraf edilir. Görerek bilmenin tanrısı Apollon, herkesi ve her şeyi olduğu gibi Erinys’leri de bireyselleşmenin katı yasası ile şekillendirmeye çalışır. Babasının kızı Athena böylesi bir bireyselleşmenin sembolüdür. Doğadan, doğasından kopmuş Athena, Erkek Aklın, bütün bilgisine vakıf olmaya çalıştığı Doğa’nın yine akıl vasıtasıyla kendisine göre tasarlayıp sistemine dâhil ettiği kadın görünümlü erkektir. Baba yasasını sonuna kadar sahiplenerek, babasının düşüncesinin sesi olarak Zeus’un tanrısai sistemi olan ataerkiil sistemde kendisine yer bulmuştur. Bu sayede çirkinliğinden arınmıştır Athena. Ancak Erinys’ler baba yasasına direndikleri müddetçe tiksinti uyandıran çirkin güçler olacaktırlar. Oyuna gelmiştir Athena ve şimdi Apollon ile birlikte oyunun kurallarına uymayan Erinys’leri dize getirmeye çalışır ve başarır. Erinys’leri de bireyselleşmenin sınırına çeker.

Anayanlı toplumun yerini ataerkiil topluma bıraktığı, anayanlı ilkelerin yerini baba yasasının aldığı uygar Atina’da bütün özellikleriyle, uygarlığın karşıtı olarak tanımlanan, vahşeti, barbarlığı temsil eden “çirkin” Erinys’lere yer yoktur. Onlar, kültürün doğaya karşı verdiği mücadelede kültürün tahakküm altında tutmaya çalıştığı doğanın kendisidir. Kültür içinde var olabilmeleri için de “kadınsı”, “hayvani” doğalarından arınmaları gerekir. Bunun için Zeus’un tanrısai düzeninde Eumenidler’e (İyi Niyetliler) dönüşürler. Böylece kaos kozmosa, anlamsız anlamlıya dönüşmüştür. Ancak Eumenidler’in varlığı toplum için hala kaygı veren bir güçtür ama kısıtıldığı yerde toplumsal yapıyla uzlaşarak yaşar. Kristeva bu kaygı verici gücü ve onun toplumsal yapı içerisindeki konumunu şu şekilde açıklar:

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

Erinys’ler de Kristeva’nın vurguladığı gibi üçlemenin sonunda Atina’nın ataerkiil egemenliğinin, “soylu yalınlık” ve “sakin ihtişam”ının sembolü Apollon’un yaydığı güçlü ışık sayesinde kitonyan güçlerinden arınıp, yasaya tabi olmayı kabul ederek “İyi

Niyetliler”e dönmüştür. Ancak Aiskhylos’un “*Oresteia*” Üçlemesi’nde egemenlik altına alınan bu dişil güç, bir başka oyunda, bu kez Euripides’in *Medea* tragedyasında kültürü tehdit eden ve erkek egemen toplumsal yapıyı sarsan bir güç olarak egemenliğin sınırlarını bir kez daha zorlar.

3. EURİPİDES: MEDEA

Çalışmamız kapsamında inceleyeceğimiz ikinci tragedya olan *Medea*, ünlü tragedya yazarı Euripides'e aittir. Euripides'in doğumuna dair kesin bilgi bulunmamakla birlikte M.Ö. 480 civarında doğduğu düşünülüyor. Oyunları 22 kez sahnelenen tragedya yazarı yaşarken dört, ölümünden sonra ise bir kez birincilik ödülü alır. Euripides, kendisiyle birlikte dönemin önemli tragedya yazarları olarak kabul edilen Aiskhylos ve Sophokles'e kıyasla, yazdığı eserlerden dolayı daha çok eleştiriye maruz kalır. Bu eleştirilerin esasını Euripides'in tragedya sanatına dönük yaptığı değişiklikler oluşturur. Thomson, Euripides'in tragedyaya yönelik yaptığı değişiklikleri ve bu değişikliklerin temelinde yatan sebepleri şöyle ifade eder:

Euripides'in tragedyada yaptığı değişikliklerin geri planında özgürlük ve eşitlik gibi demokrasinin temel değerlerine duyduğu yakınlık bulunur. Tragedyanın Tanrı Dionysos'tan sonra, bir biçimde tanrı soyuna eklenen trajik kahramanları konu edindiğini belirtmiştik. Euripides'le birlikte ise trajik kahramanın bu yapısında sıradan insan boy göstermeye başlar. Sıradan insan ve toplumsal hiyerarşinin alt sınırı kadınlar Euripides'in akılcı, ahlakçı perspektifinden süzülerek dile gelir. Tragedya artık “akla ve mantığa” çağırma aracıdır.(Thomson, *Tragedyanın Kökeni* 380)

Thomson'un da belirttiği gibi Euripides, yazdığı oyunlarda sıradan insanlara, sıradan insanların gündelik sorunlarına yer verir. Oyunlarının çoğunun ana kahramanı Thomson'un da vurguladığı gibi “toplumsal hiyerarşinin alt sınırı” kadınlardır ve elimize ulaşan pek çok eseri Hekabe, Elektra, Medea, gibi oyunların ana karakterleri olan kadın isimleri ile anılır. Yine Thomson'un ifade ettiği Euripides, demokrasi kültürünün özgürlük fikrinden yararlanarak eski gelenekler ve din de dâhil olmak üzere her şeyi tartışma konusu haline getirir. Tragedyanın geleneksel dilini bozarak gündelik konuşma dilinde karakterlerini konuşturması ise Euripides'e yöneltilecek bir başka eleştiridir.

Euripides'in eserlerinde sıradan insanlara, gündelik olaylara ve gündelik konuşma diline yer vermesinde dönemin sofistlerinin görüşlerinden etkilenmesinin rolü olduğu söylenir. Alâeddin Şenel, *Eski Yunanda Eşitlik ve Eşitsizlik Üstüne* isimli eserinde

Sofizmin, “eşitsizlikçi aristokratik kültüre karşı demokratik bir tepki” olarak aristokratik değerlerin yerine demokratik, eşitlikçi değerleri sunduğunu bu yönüyle de Sofizmin Atina demokratik düzeninin kültürü olduğunu söyler (Şenel, “*Eski Yunanda Eşitlik...*” 354). Sofizmin dönemin sanatçılarındaki etkisine değinen Şenel, Euripides’in de dönemin sofistlik düşüncesinin etkisi altında kaldığını; Euripides’in yazdığı oyunlarda “kendinden önceki tragedya yazarlarında, Aiskhylos ve Sophokles’de görülmemiş derecede, kadın, kölelik, barbarlık, yasa, eğitim, kalıtım gibi sofistlerin üzerinde durdukları sorunları” (355) işlediğini yazar. Euripides’in oyunlarından verdiği örneklerle Euripides’in eserlerinde aristokrasinin düşüncesi olan asaletle, kalıtımla iyi niteliklerin geçtiği fikrine karşılık sofistlerin savunusu olan, yeteneğin, aklın ve erdemin asaletle ilgili olmadığı bunların eğitimle edinilebileceği fikrini dillendirdiğini belirtir (355).

Euripides’in tragedyalarında sofistlerin yanı sıra Sokrates’in düşüncelerinin de iz düşümleri görülür. Yine Şenel’in aynı eserinden alıntıyla Sokrates’in düşüncelerinin Euripides’in eserlerine yansıyan kısmını genel hatlarıyla ifade edecek olursak Şenel, Sokrates’in görüşlerini şöyle açıklar:

Sokrates, mutluluğu dış zenginliklerden çok iç zenginliklerde aradı. [...] Bu iç zenginlik de “erdem”di. Ancak erdem bireye ve topluma gerçek mutluluğu sağlayabilirdi. Erdemli olmak “iyi” insan olmak demektir. Bu da akıllı ve bilgili insan olmakla mümkündür. Bu yüzden erdem bilgi ile özdeş idi Sokrates için. [...] Sokrates, erdemin bilgi olduğunu söyledikten sonra, bilgi gibi erdemin de öğretilir olduğunu öne sürmüştür. (365-366)

Euripides de eserlerinde Sokrates gibi akıllı, bilgiyi ve erdemi ön plana çıkartır ve bunların eğitimle öğrenilebileceğini düşünür. Soylu bir ruha dolayısıyla gerçek güzelliğe ulaşmanın yolunun da erdemli olmaktan geçtiğini savunur. Bu düşüncelere bağlı olarak bilgisizliğin, aklını doğru biçimde kullanamamanın insanları doğru yoldan saptırarak erdemli olandan uzaklaştırdığını düşünür. Böylece tragedyayı seyircinin ahlaki eğitiminin bir yolu olarak görür. Bunun için seyirciyi merkeze alır ve gündelik yaşamdan insanları sahnede göstererek onların doğru ve yanlış davranışlarını sergileyerek seyirciye örnek olaylar sunup onları eğitmeye çalışır.

Medea tragedyasında da Euripides, oyunu benzer bir düşünce tarzı ile ele almıştır. Aklını doğru kullanamayan, tutkularına ve hırslarına yenik düşen bu sebeple korkunç cinayetler işleyen yahut korkunç cinayetlere kurban giden, erdemli olandan uzaklaştığı için acı çeken ve bir türlü mutlu olamayan karakterler çizmiştir.

Euripides'in *Medea* oyununun da aralarında bulunduğu tetralogyası 431'de sahnelenir ve bu tetralogyaya ile Euripides yarışmada üçüncülük kazanır (Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları* 244). Euripides'in oyununa konu olan Medea, Yunan mitolojisindeki en güçlü, en dikkat çekici kadın karakterlerdendir. "Medea, Kolkhis kralı Aiestes'in kızı, tanrı Helios'un torunu ve tanrıça Hekate'nin yeğenidir. Güneş soylulardandır, akrabaları olan Kirke ve Pasiphae gibi doğa dışı, tüyler ürpertici serüvenlerin kahramanıdır" (Erhat, *Mitoloji Sözlüğü* 201). Euripides, Yunan mitolojisinin çarpıcı kadın karakteri Medea'dan yola çıkarak kendi döneminin sorunlarını, kadın erkek ilişkilerini dönemine ışık tutacak tarzda tragedyaya sahnesine yansıtmıştır. Euripides'in oyunu Sütine'nin yakarıları ve yakınmaları ile açılır ve seyirciyi Medea ile İason'un hikâyesinin başlangıcına götürür:

Hiç gitmemiş olsalardı keşke! Keşke Argos teknesini

Kanatlandırıp da geçmemiş olsaydı

Kayaların lacivert gri çenelerinin arasından,

Keşke hiç gitmeseydi Kolkhis'e!

Pelion yamaçlarındaki çamlar keşke, balta nedir hiç bilmemiş olsalardı

Keşke düşmeselerdi toprağa kesilmeselerdi,

Kürek olmak için yiğitlerin ellerinde,

Pellias'ın çağrısına uyup da Altın postu bulmaya giden yiğitlerin, keşke!

(Euripides, *Medea* 9)

Sütine'nin yakınmaları boşunadır, olan olmuştur. Argonautlar seferinin kahramanı İason, amcası Pelias'ın buyruğu üzerine altın postu Kolkhis kralı Aietes'ten almak için Argos gemisi ile Kolkhis'e gider. Burada Kolkhis kralı Aietes'in kızı Medea, İason'a aşık olur ve Medea, İason'un altın postu alması için hem babası Kral Aietes'i hem de erkek kardeşini öldürür. Altın postu alan İason ile Medea birlikte İolkos'a gelir.

Pelias, İason'a altın postu getirmesi halinde tahtı kendisine devredeceği sözü vermiştir ancak Pelias sözünde durmaz ve tahtı İason'a vermez. Bunun üzerine büyücü Medea, Pelias'ın kızlarına yaşlı canlıları kaynatarak gençleştirdiğini söyler. Büyüsünün gücünü ispatlamak için de bir koçu kaynatıp gençleştirir. Pelias'ın kızları Medea'ya inanır ve aynı şeyi babalarına uygulamak isterler ancak Medea bu kez büyü gücünü kullanmaz ve Pelias kaynayan kazanda can verir. Bunun üzerine Pelias'ın oğlu Akastos, İason ve Medea'yı ülkesinden kovar. Onlar da Korinthos'a gelirler ve buraya yerleşirler. İki çocukları olur ve uzun yıllar Korinthos'ta mutlu bir şekilde yaşarlar ta ki İason, Korinthos kralının kızına âşık olup onunla evlenmeye karar verene kadar. İason'un verdiği karar Medea'yı çılgına çevirir. Medea, bu evliliğe engel olacaktır; bunun için oğulları ile birlikte geline sözde düğün hediyesi olarak büyülü bir elbise ve taç gönderir. Gelin, giysinin güzelliğine kapılıp üzerine giyer ancak giysiyi giydikten hemen sonra giysi ve taç onu sıkmaya, etini eritmeye, onu yok etmeye başlar. Kral kızının yanına geldiğinde kızı acı içerisinde kıvranıyordur. Kızına sarılır ama kızını kurtaramadığı gibi kendisi de lime lime olur. Fakat Medea'nın öfkesi dinmemiştir. İason'a daha büyük bir ceza vermek istiyordur. Bunun için iki çocuğunu kendi elleri ile öldürür ve öldürdüğü çocuklarını kendi elleri ile gömer.

Medea'yı böylesi korkunç cinayetler işlemeye iten sebep neydi? Euripides'in, Doğulu, yabancı, kadın olan -tüm bu tanımları karşılayacak tek bir kelime ile ifade etmek istersek "öteki" olan- Medea sembolü ile anlatmak istediği neydi? Acaba Euripides, böylesi cinayetlerin ancak uygarlaşmamış, "aşağı" kimselerin "hayvani" yahut "kadınsı" duygularına, tutkularına, hırslarına yenik düşerek "rasyonel" olandan uzaklaştığını ve akıldışılığa savrulduğunu bununsa ahlaki çirkinliğe sebep olduğunu mu göstermek istiyor? Ya da bir yabancınn Atina'nın kutsal düzenine verebileceği zararı mı anlatmak istiyor? Belki de *Medea* oyunuyla tüm bu sorulara toplu bir yanıt oluşturuyor.

3.1. Öteki Olarak Çirkinlik:

Öteki, “ben” den ya da “biz” den olmayan, “ben”den ve “biz”den farklı olandır. Öteki, “ben”in/“biz”in mensubu olduğu ırk, din, cinsiyet, sınıf gibi etkenlerin dışında kalanı işaret eder. Kimliğin inşa sürecinde ise “ötekileştirme” temel rol üstlenir. Kişi yahut toplum kimliğini öteki olarak kavramsallaştırdıkları aracılığıyla kurar. Nuri Bilgin *Kimlik İnşası* isimli eserinde insanın kimliğini belirlemede diğerlerinden yararlandığını, “kişilere kim oldukları sorulduğunda, oldukça sıklıkla, kendilerini diğerlerinden farklı kılan yanlarını” (Bilgin, *Kimlik İnşası* 69) belirttiklerini yazar. “Bu demektir ki, kimlik, diğerleriyle kontrast durumunda olduğunda veya diğerleriyle kontrast içindeki özellikler üstünden ortaya konmaktadır” (69). Dolayısıyla kimliğin inşa sürecinde “Ben” kendini tanımlarken “öteki”yi kullanmakla birlikte “öteki”yi tanımlarken de kendi ölçütlerine göre yapar bu tanımlamayı.

Dominique Schnapper, öteki ile ilişkinin iki temel biçimi olduğunu savunur:

Birinci durumda düşünce, farkın saptanmasına dayanır. Öteki ötekidir, insan toplumları çeşitlidir. Bu fark, kaçınılmaz olarak aşağıda olma bağlamında yorumlanır. “Ben”, Öteki’ne değer biçerken “benim” kültürümün ölçütlerini kullanır ve bunu genel anlamıyla kültürle karıştırır. Bu durumda Öteki kendisinin eksik halinden başka bir şey olamaz. Öteki bu farkla kabul görür ancak değiştirilmesi mümkün olmayan bir aşağıda olma hali içinde donup kalır. (Schnapper, “*Sosyoloji Düşüncesinin Özünde...*” 25-26)

Bu tutum, ötekinin varlığını kabul etmekle birlikte, kimi zaman onu “hoşgörü” kisvesi altında kabul eder. Ötekinin “farklı olma hakkı”nı tanır ama aşağı görmekten de geri durmaz. Kimi zaman da aşağı gördüğü, farklı olarak kabul ettiği ötekiyi kendisine yarar sağlamayacağı ya da kendisi için tehdit oluşturacağı fikriyle dışlar, tecrit eder hatta bazen de yok edilmesi gerektiği düşüncesine kadar götürür.

Schnapper, öteki ile kurulan ilişkinin ikinci biçiminin ise evrenselcilik ilkesine dayandığını söyler. Evrenselcilik ilkesi insan türünün birliğini iddia eder.

Sırf insan olmaktan dolayı bütün insanların, zihinsel ve ahlaki kapasitelerinin ya da yeterliliğinin gerçekleşmesinde kesin farklar gözlemlense bile onların eşit olduklarını ortaya koyar; yetenek bakımından gösterdikleri performans eşit

olmasa da özgürlük bakımından aynı nedeni ve eğilimi taşıdıkları için bu alanda da eşit olduklarını söyler. Ötekinin bir başka kendi olduğunu öne sürer. (27)

Schnapper, öteki ile kurulan böylesi bir ilişkinin ise “asimilasyonculuğa doğru gerileme tehlikesi” (27) barındırdığını belirtir. Çünkü böylesi bir yaklaşımda ötekinin farklılıkları gözden kaçırıldığında ya da yok sayıldığında “ben”, ötekini kendi özgüllüğü içinde algılamadığı için, öteki “ben” gibi olmak, “ben”e benzemek zorunda kalır. Böylece “öteki”nin farklılıkları silinir. Öteki ile kurulan bahsi geçen ilk ilişki biçiminde ötekinin varlığını kabul etmekle birlikte ötekine mesafe koyma, bir nevi ötekini aşağılama ve dışlama söz konusuyken bu ikinci biçimde ötekinin “ben”e benzetebildiği ölçüde yok sayılması söz konusudur.

Ötekileştirme ve öteki ile kurulan her iki ilişki biçimi de ırkçılığın, cinsiyetçiliğin temellerini oluşturur. Kişileri, toplulukları ötekileştirme modernite ile en gelişkin aşamasına ulaşmış olmakla birlikte bu yaklaşımın temelleri Antik Yunan’a kadar götürülebilir. *Barbar Denen Ötekiler* isimli kitapta Antik Yunan’da kendilerinin dışında kalan halklar için ayrımcı bir yaklaşım söz konusu olduğu ve Batılıların barbar kavramını öğrenmelerinin kaynağının Antik Yunan olduğu bilgisi verilir.

‘Barbaroi’ kelimesinden gelen barbar, ‘geveze, boşboğaz’ ya da ‘Yunanca konuşamayan kişi’ olarak tercüme edilebilir. Yunanlılar için herhangi bir kişi veya ırktaki böyle bir kabiliyetsizlik, çoğunlukla negatif bir insan durumunu sergilerdi, çünkü dil, aklın aracıydı. İnsanların Yunanca konuşamadıklarını söylemek, düşünme kabiliyetlerinin olmadığını ve mantıklı hareket edemeyeceklerini vurgulamak demektir; akılları yavaş geliyor, tutkularını kontrol etmekten aciz olabiliyordu bu insanlar. (Sardar, Nandy & Davies, *Barbar Denen Ötekiler* 26)

Yunan olmayan kişi ve halkları aşağı görme yaklaşımı Antik Yunan’ın yazılı eserlerine de yansımıştır. Antik Yunan edebiyatı, kendisinden olmayan halkları ucube varlıklar olarak yansıtmış, onların yaşam tarzlarını, belli özelliklerini Antik Yunan’ın normlarına uymadığı için aşağılamıştır. Antik Yunan edebiyatında kendisinden olmayana dönük ötekileştirici yaklaşımının somut örneklerini Euripides’in *Medea* tragedyasında da görmek mümkün.

Medea'nın yurdu "kısmen Yunanlıların atasözlerine girmiş kadın büyücüler ülkesi Teselya, kısmen de Karadeniz'deki Kolkhis'tir (bugünkü Gürcistan)" (Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları* 266). Yani Yunanlı değildir Medea. Korinthos'a bir yabancı olarak kabul edilir ve yabancılığını oyun boyunca dillendirir:

Size uygun olan uymaz bana

Burası sizin şehriniz, babanızın evi,

Bütün arkadaşlarınız burada, burası yaşamınızın sevinci

Ben yalnızım. Şehrim yok benim. (Euripides, *Medea* 17)

Medea, babasını ve erkek kardeşini öldürdüğü için kendi yurdundan kovulmuştur. Nereye giderse gitsin yabancı sayılacak, hiçbir yerde tam olarak kabul görmeyecek ve hiçbir yeri tam olarak sahiplenemeyecektir. Medea, yabancı olduğu için sürgün olarak geldiği ülkede yurttaş olarak kabul edilmez. Yurttaşlık önemli bir statüdür çünkü kişinin yaşadığı topluma dâhil edilmesini ve dâhil edildiği toplum içerisinde belli hak ve sorumluluklara sahip olmasını ifade eder. "Antik Yunan'da yurttaşlık kavramı, bütün yurttaşların ortak bir atadan geldiği bir kent efsanesine dayanır " (Oğuz, *Fedakâr Eş, Fedakâr Yurttaş* 24). Dolayısıyla Yunanlılarla aynı kanı taşımayanlar, ortak bir atadan gelmeyenler yani Yunan ulusundan olmayanlar yerleşik bir düzen kurmuş bile olsalar yurttaş olarak kabul edilmez. Ayrıca Antik Yunan'da yurttaş olmanın tek ölçütü Yunan ulusundan olmak da değildir; kadınlar, köleler de yurttaş olarak kabul edilmez.

Antik Yunan'ın yurttaşlığa ilişkin yaklaşımının konumuz bakımından önemi kimleri öteki olarak değerlendirdiğine ve öteki ile ne tarz ilişki geliştirdiğine dair zihnimizde bir fikir oluşturmasında yatıyor. Bu yönüyle Antik Yunan'da "barbarlar"ın, yabancıların, kadınların, kölelerin öteki olarak kabul edildiğini ve Schnapper'in sözünü ettiği öteki ile kurulan ilişkiye dair daha çok ötekinin farklı olduğunu savunan, bu farklılığından ötürü ötekini aşağılayan, olumsuzlayan birinci biçime tekabül ettiğini saptayabiliriz.

Barbara karşı uygar, köleye karşı özgür insan, kadına karşı erkek farkçı düşünce tarzının ortaya koyduğu ikiliklerdir. Antik Yunan'da "bu karşıtlıkların dayandığı temel ilke hem siyasal hem de kültürel nitelikteydi. 'Dünyanın göbeği' Delphoi'deydi, kalan

kısmı da merkezden giderek uzaklaşan eşmerkezli daireler içinde yer alıyordu. En dış çemberi oluşturan barbarlar aşağı insanlardı” (Schnapper, “*Sosyoloji Düşüncesinin Özünde...*” 37) ve yine merkezinde özgür insanın ve erkeğin bulunduğu yerde köle ve kadın merkezin uzağında barbara yakın olarak kabul ediliyordu. Merkezden uzak olan ötekiyle aşağı olduğu gerekçesi ile eşitsiz bir ilişki söz konusudur. Öteki bu eşitsiz ilişki uyarınca üzerinde tahakküm kurulması gereken unsur olarak görülür.

Medea tragedyasında İason’un Medea’ya dönük aşağılayıcı sözleri Antik Yunan’da ötekiyle kurulan ilişkiyi ifade etmek bakımından dikkate değer. İason, Medea’yla diyalogunda şu sözleri sarf eder:

Şunu görmelisin bir kere, müsaadenle,

Barbar bir ülkeyi bırakıp geldin ve yerleştin

Yunan topraklarına; adalet nedir burada öğrendin; yaşadın burada

Kaba kuvvetin yerini yasaların aldığı bir toplumda (Euripides, *Medea* 27)

İason, bir uygar olarak kendince Medea’yı “vahşilerin toprakları”ndan (58) alıp, barbarlıktan kurtarıp kültüre, aydınlığa kavuşturmuştur. Bir “vahşi” olarak Medea’nın yapması gereken İason’a ve Antik Yunan’ın normlarına boyun eğmek ve haddini bilmektir yoksa toplumsal yapının dışına atılacaktır. Bir öteki olarak Medea, toplumsal düzenin denetlenebilir, denetlenebilir olduğu kadar da güven uyandıran alanının içinde yabancı, bilinemez güç olarak denetimsizlik duygusu yaratır. Tıpkı, Aiskhylos’un “*Oresteia*” *Üçlemesi*’ndeki Erinys’ler gibi. Erinys’ler de düzen içerisinde kendi farklılıklarından sıyrılmadıkları ve ataerkil toplumun normlarına uymadıkları sürece müphem, korku verici yaratıklar olarak algılanmıştır.

Bauman, “öteki”lerin toplumsal yapı içerisinde neden korku verici varlıklar olarak algılandığını ve tehdit edici unsurlar olarak görüldüğünü şöyle anlatır:

Yabancı, dünyanın uzamsal düzenini –ahlaki ve topografik yakınlık arasındaki özlenen eşgüdümü, dostların birlikteliğini ve düşmanların uzaklığını- baltalar. Fiziksel ve ruhsal mesafe arasındaki uyumu bozar. Yabancı, fiziksel olarak yakın iken ruhsal olarak uzak kalır. Yalnızca uzaklarda olduğu düşünülen ve oralardayken hoşgörülen - böylece ya ilişkisiz sayılarak görmezden gelinen ya

da düşmanca sayılarak reddedilen- farklılık ve ötekilik türünü, birincil yakınlık derecesinin içine sokar. Yabancı, uyumsuz ve dolayısıyla da hoşla gitmeyen bir yakınlık ve uzaklık sentezini temsil eder. (Bauman, *Modernlik ve Müphemlik* 83)

Böylece yabancı, toplumsal düzenin varlığını oluşturan ve sürekliliğini sağlayan sınır çizgilerini ihlal eden güç olarak çıkar karşımıza. Sınır, toplumsal yapıya dönük kabulleri dolayısıyla farklı olana yaşama imkânı bırakmayacak bir asimilasyonu içerir. Medea'nın toplumsal düzenle uyumsuzluğunun ve sınırları tehdidinin tek sebebi yabancı olması da değildir. Medea'nın düzen bozucu olarak görülmesinin bir sebebi de kadın olması ve “kadınsı” duygularıyla, hırslarıyla hareket etmesidir. Medea, toplumsal yapının kendisine dayattığı kadınlık rollerinin dışında davranır. Toplumsal yapı içerisinde kadınlara yüklenen rolleri ise Medea şöyle sıralar:

Bir kocaya vardığımızda, onu bedenimizin de sahibi olarak

Kabul etmek zorundayız. [...]

Bir kadının hoş değildir boşanması; imkânsızdır bir erkeği reddetmesi.

Dahası yeni yasalar, yeni gelenekler içine gelen

Yabancı bir kadının büyü gücüne ihtiyacı vardır, bulmak için

Kendi evinin artık ona öğretemeyeceği şeyleri: nasıl davranacağını

Yatağını paylaştığı adamla. Ve bu titiz çabanın sonunda

Başarılı olursak eğer ve kocamız inlemezse

Evliliğin boyunduruğunda, gıpta edilecek bir hayatımız olur. (Euripides, *Medea* 17)

Medea, kendisine yüklenen tüm bu rolleri reddettiği, İason'u ve onun düzenini kabul etmediği noktada dışlanır. Medea'nın karşı çıktığı sadece İason da değildir; o aslında egemen eril sisteme ve bu sistemin oluşturduğu kültüre de karşı çıkar ve kadının erkekten aşağı görülmesine şu sözlerle tepki gösterir:

Ve derler ki bize, biz evde

Tehlikelerden uzak yaşıyormuşuz, onlarsa gidiyormuş savaşa: Salaklar!

Bir savaşta üç kez en ön safta yer almayı yeğlerim

Bir çocuk doğurmaktansa (Euripides, *Medea* 17)

Medea'nın sözleri, kadın ile erkek arasında doğal bir fark olduğu ve bu farkın temel gerekçesinin de erkeklerin silah kullanmayı bilmeleri ve savaşlarda çarpışmaları, kadınların ise ev işleri ve çocuk doğurma gibi "basit" işlerle uğraşmaları genel kabulüne başkaldırıdır. Medea, sadece kadın ile erkek arasındaki eşitsiz ilişkiye değil kendisine yüklenen alçakgönüllülük, zayıflık, edilgenlik, annelik gibi rollere de karşı çıkar. Karşı çıkışını ise şöyle ifade eder:

Kimse sanmasın ki ben

Alçakgönüllü ya da zayıf ya da edilgen bir kişiyim.

Anlasın herkes şunu

Ben farklı biriyim: Büyük bir tehlikeyim düşmanlarıma (39)

Egemen eril bakış açısıyla şekillenen Antik Yunan kültürü içinde kadın, erkeğe göre tanımlanır. Erkek ile kadın arasındaki ilişki özne ile özne arasındaki değil, özne ile nesne arasındaki ilişkidir. Böylesi bir durumda erkek esas olandır. Kadın ise erkek özne tarafından şekillendirilen nesnedir. Bunun için kadınlar edilgen nesneler olarak kabul edilir. Tüm insanlık idealleri erkeğe atıfla açıklanır. Buna bağlı olarak Antik Yunan düşüncesinde erkek, tüm olumlu özellikleri bünyesinde toplarken; kadınlar, kültürel gelişime herhangi bir katkı sunmadıkları hatta gelişimin önünde engel teşkil ettikleri gerekçesi ile aşağı sayılır. Egemen eril düşüncenin oyundaki adı İason kadınların "insanlığa" verdiği "zarar"ı şu sözlerle dile getirir:

Çocuk edinmenin olsaydı başka bir yolu keşke.

Kadınları sokmadan hiç işin içine.

Hatta kadınlar hiç var olmasalardı

Bütün dertlerden kurtulmuş olurdu insan hayatı (28)

Kral Kreon da tıpkı İason gibi, Medea'nın sisteme verebileceği zararları bildiği için Medea'dan korkar ve tiksindir. Düzenini bozma tehlikesine karşılık bu tiksinti verici pis unsuru düzeninin dışına atmak ister çünkü "bir örüntünün muhafaza edilmesi için

ona dâhil edilmemesi gereken şeyler kirlilik ve pislik” (Douglas, *Saflık ve Tehlike* 64) olarak görülür ve “bildiğimiz haliyle kirlenme esas olarak düzensizlikle eşdeğerdir. Kirlilik düzeni tehdit eder. Onu ortadan kaldırmak olumsuz bir hareket değil, ortamı düzenlemek için gösterilen olumlu bir çabadır” (24). İşte böyle bir gerekçeyle Kreon, düzeninin devamı için Medea’yı sürgünle cezalandırarak kendi sisteminin dışına atmak ister. Fakat başaramaz.

Medea, İason ve Kreon şahsında kültürün kendisine yönelttiği aşağılamaya ve dayattığı tahakküme doğanın pervasızlığı ile yanıt verir. Önce İason’un evlenmek istediği prensesi, sonra kralı en son da çocuklarını öldürür. Böylece eril düzen, kültürün yarattığı kozmos, kaosa yenik düşer. Beden de kozmosun kaos’a dönüşümünden nasibini alır. Haberci, Medea’nın gönderdiği hediyeleri üzerine giyen prensesin bedeninin aldığı hali şöyle betimler:

Ürkütücü bir biçimde çarpılmıştı yüzü, gözleri;
Başından aşağı alevlerle birlikte kanlar iniyordu, eti
Görünmeyen etkisiyle zehrin, eriyordu
Çam ağacının kabuğundan süzülen sakız gibiydi, kemikleri görünüyordu,
Korkunç bir haldeydi. Aramızdan hiç kimse cesaret edemedi dokunmaya
Onun vücuduna. (Euripides, *Medea* 53)

“Medea’da toplum kendisini yok ederken, bedenin imgesi dağılır” (Paglia, *Cinsel Kimlikler* 117). Barbarlığın uygarlığa hediyesini üzerine giyen prensesin ve prensese sarılan kralın giysiler içinde eriyip gitmesinin anlamı budur. Apollonik beden, “metamorfozcu” Medea tarafından parçalanır. Bunu Paglia, Apollon-Dionysos karşıtlığı üzerinden şu şekilde anlatır:

Süsüne düşkün prenses kitonyan taşkınlığa kurban gider. Baba kızın Apollonik Principium individuations’u⁴ ortadan kalkmıştır. Tutuşmuş başını oradan oraya savuran prenses, ölümün mainadvari dansının baştan çıkarıcılığına kapılır. Eti ‘çam ağacı reçinesi’ gibi erir: Dionysos’un sıvılarına karışır. (116)

⁴ Principium individuations: Bölünmeme ilkesi

Prensesin Apollonik güzelliğinden eser kalmamıştır. “Medea, Atina’nın kadınlara dair en korkunç kâbusudur. O, doğanın intikamı, Euripides’in güzel oğlana verdiği kasvetli cevaptır” (Paglia, *Cinsel Kimlikler* 117). Batılı kültür, *Medea*’da temsil edildiği biçimiyle hem bedensel imge olarak hem de düşünsel olarak dağıtılmıştır. Toplumsal düzenin olduğu gibi bedenın sınırları da çözülmüştür.

Nietzsche, principium individuationis’u bireyin sınırları, bireysellik ilkesi olarak açıklar ve Apolloncu olanın “biricik ilke”si olarak görür. Principium individuationis’un parçalanması yani görünüşler dünyasının dağılması şeylerin özünü ortaya çıkarır. Bu öz Dionysoscı esrime ve doğanın gerçek yüzüdür. Gerçek, en büyük sevinçlerin içinden esrime ile ortaya çıkan acıdır. Nietzsche, bu görüşlerini *Tragedya’nın Doğuşu*’nda şöyle ifade eder:

Apollon, görünüş içinde kurtuluşa gerçekten ulaşmanın biricik ilkesini, principii individuationis’i ululayan deha olarak duruyor karşımda: öte yandan, Dionysos’un mistik sevinç çılgılığı ile bireyleşmenin efsunu parçalanıyor ve varlığın analarına, şeylerin en içteki özüne giden yol açılıyor. (Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* 105)

Prenses ve kral Apolloncu, katı bireyselliğin, toplumsal hiyerarşinin temsilidir. Bir büyücü olarak Medea, Dionysoscı, yıkıcı kalkışmayla düzeni alt üst eder. Apolloncu mükemmel biçime karşılık Medea, biçim bozucu bir güç olarak kendini gösterir. Elinin ulaştığı her şeyi bir çırpıda “çirkin”leştirir. Apolloncu düş perdesini kaldırarak, doğanın hırpani gücünü ortaya çıkarır. Medea’nın çocuklarını öldürmesi de taşkın, savurgan yıkıcı olan Dionysoscı bir tepki olarak yorumlanabilir. Medea, Dionysos’a atfedilen doğanın yaratıcı ve yıkıcı gücünü kendi karakterinde taşır. Ölüm karşısında dehşete kapılmaz çünkü yaşamın ve ölümün döngüsel birlikteliği Medea’ya yabancı değildir. Madem ki çocuklar ölecektir; öyleyse kendi doğurduğu çocukları kendi elleriyle öldürecektir Medea. Doğa gibi verdiğini geri alabilir ve kültürün dayattıklarına meydan okuyabilir. *Medea*’da kusursuz rasyonel düzen, irrasyonel güç tarafından istila edilir. Apolloncu düzen, karşı koyamadığı güce yenik düşmüştür. Apolloncu yasalar ve gelenekler alt üst olmuştur. Düzen, uyum, ölçü ve sınır olan güzellik imgesinin yerini çirkinlik almıştır hem bedensel hem de toplumsal olarak.

Bir toplumun kamusal, standartlaşmış değerler bütünü olarak kültür, bireysel deneyimlerin dolayımını üstlenir. Fikir ve değerlerin muntazam olarak düzenlendiği pozitif bir örüntü işlevi gören belli temel kategorileri önceden hazırlar. Dahası kültür her şeyden önce otoriteye sahiptir, zira her bir kategorinin kabulü ancak başka kategorilerin kabulüyle mümkündür. [...] Kültürel kategoriler kamusal meselelerdir bu da kolayca değiştirilemeyecekleri anlamına gelir. (Douglas, *Saflık ve Tehlike* 63)

Ötekinin çirkinliği tam da yasalar ve gelenekler yoluyla oluşturulan; düzeni sağlayan toplumsal sınırları ihlalinde, kültürel kategorileri reddinde yatar. Bir yabancı ve kadın olarak Medea, sınırları belirsiz kılar, uyumu ve ahengi bozar, mutlak düzene zarar verir. Bunun için Medea'nın gerçekleştirdiği edimler iğrenç addedilir.

Şu halde kir, [pislik, iğrençlik, çirkinlik] son aşamada yaratıcı biçimsizliğin münasip bir sembolü olarak belirmektedir. Fakat gücünü ilk aşamasından alır. Sınır ihlali sonucu karşı karşıya kalınan tehlike güçtür. Saldırıya açık uçlar ve ideal düzeni tehdit eden saldırgan güçler, kozmostaki asli güçleri temsil eder. (Douglas, *Saflık ve Tehlike* 197)

Bauman da ötekilerin toplum tarafından iğrenç, çirkin varlıklar olarak nitelendirildiğini ifade eder. Bu görüşünü ise Erving Goffman'ın toplumsal analizde kullandığı “leke nosyonu” ile açıklar:

Leke orijinal anlamı ile düşük karaktere ya da ahlaki sapmaya işaret eden bedensel göstergelerdir. Bu kavram, belli bir insan kategorisinin gözlemlenebilir –belgeli ve su götürmez- bir özelliğinin önce kamu dikkatine sunularak dikkat çekici kılındığı ve ardından da gizli bir özrün, kötülüğün ya da ahlaki düşüklüğün görünür bir işareti olarak yorumlandığı bütün durumlara uygulanabilir. Böylece aslında zararsız olan bir özellik, bir kusur, bir hastalık işareti, bir utanç kaynağı haline gelir. Bu özelliği taşıyan bir insan kolaylıkla istenmeyen, aşağı, kötü ve tehlikeli olarak görülebilir. (Bauman, *Modernlik ve Müphemlik* 92)

Leke, bedensel kusur ve çirkinlik belirtisi olarak görülür. Makyajlanabildiği ölçüde kabul edilebilirdir. Temiz, pürüzsüz, düzenli toplum açısından da ötekinin varlığı uyumu bozduğu için toplumda leke olarak algılanır ve asimile edilebildiği ölçüde kabul

görür. Nasıl ki bedendeki leke, bedeni çirkinleştirip bedenin görüntüsünü bozuyorsa toplum içindeki ötekinin varlığı da toplumun görüntüsünü bozar. Lekeleme ötekinin farklılığını belirgin kılmak için kullanılır. Böylece ötekinin dışlanarak “pürüzsüz” bir toplum oluşturulması için “haklı” gerekçeler üretilmiş olur.

Medea da yasaya tabi olmayan, toplumsal sistemin kabullerine karşı çıkan öteki olarak; Douglas’ın deyimiyle pisliği, Bauman’ın deyimiyle lekeyi temsil eder Ancak gözden kaçırılmaması gereken bir nokta daha var ki o da sistemin kendisini tam da pislik ve leke karşısı olma pis ya da leke olarak adlandırdığı şeylerle mücadele halinde kurduğudur. Şöyle ki toplumsal sistem kendi hiyerarşik yapısını, katı sınırlarını oluşturabilmek için birilerini ya da bir şeyleri kirli, pis, lekeli, çirkin olarak tanımlamak onları birtakım özelliklerinden dolayı aşağı görmek durumundadır ki onlarla arasına mesafe koyabilsin ve kendi sınır çizgilerini oluşturabilsin. Bu birileri ya da bir şeyler ise erkek için kadın, özgür insan için köle, uygar için barbar, kültür için doğadır.

3.2. Duygusal Aşırılık

Delphoi tapınağının duvarına yazılı sözleri anımsayalım: “Aşırılığa izin verme!”, “Sınırı aşma!”. Antik Yunan düşünce dünyası Delphoi tapınağının duvarında yazılı olan bu sözleri kendisine temel ilke edinmiştir. Bu ilke sayesinde ki “kaos”u “kozmos”a dönüştürerek batı uygarlığının temellerini oluşturan büyük bir medeniyet ve kültür alanı inşa etmiştir. Çünkü kültür, gelişigüzel yan yana getirilmiş, tesadüfî bir şekilde oluşturulmuş bir yapı değildir. Douglas’ın deyişiyle “ayırma, temizleme, sınır çizme ve ihlalleri cezalandırma, [...] bünyesi gereği düzensiz olan bir deneyime düzen dayatma[dır]” (Douglas, *Saflık ve Tehlike* 27). Ve yine anımsayalım ki Antik Yunan’da güzellik idealinin belirlenmesindeki temel ölçütler ölçü, uyum, sınır ve düzendir ve Apolloncu olanda temsilini bulur.

Apolloncu yontu sanatının çıkıntıları, fazlalıkları, aşırılıkları ortadan kaldırarak ölçüyü yakaladığı gibi Apolloncu toplumsal yapı da ölçüyü, kendi düzenine uyum sağlaması için öteki olarak yorumladığı fazlalıkları yontarak yakalar. Apolloncu olanın insan kimliğine yansımaları ise duygulardaki, davranışlardaki aşırılıkların yontulmasıdır.

Batı düşüncesinde düzen, yani ölçü ve sınırlar, akıl vasıtasıyla belirlenir. Ölçülü olan akla uygun olandır; aşırı olan ise akıldışı ve düzensiz olandır. O halde toplumsal cinsiyet belirlenimli -aklın erkeklikle ve aklın dışında kalan şeylerin kadınlıkla ilişkilendirildiği- bir düşünce sisteminde aklın karşıtı olarak belirlenen doğa, kadın, beden, duygular, akıldışı ve düzensiz olarak nitelendirilir ve bunlar, üzerlerinde akıl tarafından denetim kurulmadığı sürece ölçüsüz ve aşırı olma hali taşır.

Rasyonel toplum tasarımı için, adını saydığımız unsurların akıldışı ve düzensiz olarak nitelenerek, “etiketlenmesi” ya da “lekelenmesi” bir başka deyişle ötekileştirilmesi ve sisteme asimile edilerek içerilmesi, sisteme içerilemediği durumda ise sistemin dışına atılması, katı, Apolloncu bir toplumsal yapı oluşturulabilmesinin ön koşuludur. Önceki bölümde değinmiştik, bir kültürün kendini var edebilmesi için bir ötekilik alanı inşa etmesi gerekir. Böylesi bir alan ise ancak ötekinin aşağı görülmesi ve “ben” in kendi düşünce ve davranış kalıplarını olabilecek en doğru, en akla yatkın değerler olarak dayatması ile mümkün olur. Bauman, bu durumu şöyle açıklar:

Bir düzen tesis etmek, ayıklamak, seçmek –ve tercihler ve öncelikler oluşturmak, değer biçmek- demektir. Değerler arkada durur ve er geç tüm yapay düzenlerin yapısına girerler. Böylesi her düzen, olabirliklerin sapabileceği birçok yoldan sadece biri, tüm ötekilere tercih edilmiş biridir. Bu düzen bir kere iyice yerleştiği, sağlam ve güvenli hale geldiğinde, doğal olarak bu “doğru”yu unuttur, o düzeni düşünölebilecek tek düzen olarak algıların. [...] Özgün, verili bir düzen artık genelde düzenle eş anlamlı algılanır; bütün alternatifler hep birlikte düzensizliğin ya da kaosun çeşitlemeleri sınıfına sokulur. (Bauman, *Sosyolojik Düşünmek* 164)

Toplumu kendi normları üzerinden inşa eden egemen düşünce kendi içinde olmayanı, kendi yanında yer almayı, kendi yasalarına uymayı normaldişi, aşırı ve aşağı olarak betimler. Dolayısıyla bir davranışın, bir tutumun ölçülü ya da ölçsüz olduğu toplumdan topluma değişir ve egemen düşünceye göre şekillenir. Egemen düşüncenin geliştirdiği ön kabuller ve yargılar sosyal baskı aracı olarak kullanılır ve sosyal kontrol sistemine hizmet eder. Kontrol mekanizmaları, toplumsal düzen için bir zorunluluktur. Bireylerin toplumsal rolleri, davranış kalıpları, bireylerin bireylerle ve bireylerin toplumla kuracağı ilişkiler egemen düşünce sistemi tarafından belirlenir. Tüm bunların amacı ise toplumsal düzenin sağlanması ve sürdürölmesidir. Joseph Fichter de *Sosyoloji Nedir* isimli eserinde sosyal kontrol mekanizmasının kültür açısından önemine değinir ve kontrol altına alınamayan unsurların anormal ve sapkın olarak adlandırıldığını şöyle ifade eder:

Sosyal kontrol, kişileri kültürün normal örüntülerine uygun hale getiren bir mekanizma, sapma ise kişilerin kültürün “kontrolünden kaçtığı” bir süreçtir. Normal tarzlarda davranmayan kişiler, yani beklenen, geçerli davranış düzenliliklerine uymayanlar anormal veya sapkın olarak adlandırılırlar. (Fichter, *Sosyoloji Nedir?* 189)

Kültürün, üzerinde mutabık kalınan belirli ortalama değerler üzerine kurulduğunu belirten Fichter, sapmanın olumlu ve olumsuz olarak iki biçimi olduğunu yazar. Olumlu sapma toplumdaki ideal değerlere ulaşmadır. Olumsuz sapma ise toplumun ortalama değerlerinin altında kalan olarak tanımlanır ve sapkınlık olarak nitelendirilir. Fichter, sapkınlığı dört kategoride inceler. Bunlardan ilkinin zihinsel eksikliği ve psikolojik

uyumsuzluğu olanlar (moronlar, idiotlar, basit zekâlılar, nevrotik rahatsızlığı olanlar), ikincisini fiziki olarak sorunlu kimseler (sağır ve dilsizler, kötürümler), üçüncüsünü kültürel yapı içerisinde sosyal statü bakımından aşağıda olanlar (terk edilmişler, sürgünler, dilenciler), dördüncü ve sonuncusunu ise fiziki ve zihinsel bir engeli bulunmayıp, kendi davranışlarından sorumlu olabilen buna rağmen kültürün normlarını kasten bozanlar oluşturur (190-191).

Fichter’in sapkınlığa dair yaptığı belirlemelere dikkatle bakacak olursak “aşırı”, “anormal” , “sapkın” olarak kategorize edilmede iki tür yaklaşımın söz konusu olduğunu görürüz. Biri fiziksel ve zihinsel bozukluğu olanlardır. Diğeri ise fiziksel ve zihinsel bir bozukluğa dayanmaksızın davranışları, tutumları nedeniyle sapkın olarak nitelendirilenler ki bunlar sürgünler, dilenciler, toplumsal yasaların farkında olup da bile bile kuralları çiğneyenler, normların dışına çıkanlardır. İkinci grupta birinci grup arasında ortak noktalar bulunur. Ortaklık her ikisinin de kültürel yapıyla tezat oluşturacak hallerinin olmasıdır. Ayrımları ise ikinci grubun, kendi davranışlarının sonuçlarının bilincinde olduğu için birinciye nazaran daha kabul edilemez olduğu ve daha ağır cezalarla cezalandırıldığıdır.

Zekâ geriliği olanların, körlerin, sağırın, toplumsal hiyerarşi bakımından altta olan tüm grupların ve kişilerin, yabancıların, dilencilerin, kadınların sapkın olarak değerlendirilmesi tüm bu birey ve grupların, düzeni bozan yahut düzeni bozma potansiyeline sahip varlıklar olarak görülmesi “sağlamcı”, “ırkçı”, “cinsiyet ayrımcı” bakış açısının yansımasıdır. Fakat “bir düzen görüşünün yaratılması da ancak dâhili ve harici, üst ve alt, kadın ve erkek, yandaş ve karşı olan arasındaki ayrımın abartılması ile mümkün olur” (Douglas, *Saflık ve Tehlike* 27). Dolayısıyla hiyerarşik kültürel bir yapının inşası için bu tarz ayrımlar şart koşulur.

Şimdi aşırılığa, anormalliğe, sapkınlığa dönük açıklamalarımızın ardından Euripides’in *Medea*’sına dönecek ve Medea’yı değerlendirecek olursak Medea’nın oyunun başından itibaren “normaldışı”, “aşırı”, “sapkın” olarak nitelendirilen davranışlar içinde bulunduğunu görürüz. Dahası, Medea’nın duyguları da, davranışları da tutarsızdır. Sürekli değişip duran bir hal izler ve hep sınırlarda gezinir. Babasını, erkek kardeşini, Pelias’ı, Kral Kreon’u, prensesi ve kendi çocuklarını öldürmek

suretiyle bir dizi cinayet işler Medea. İlk cinayetlerinin sebebi İason'a olan aşkıdır; sonrakilerin sebebi ise İason'a duyduğu nefret. Çocuklarını çok sever ama onları öldürmekten de geri durmaz. Bir kadının verili kültürel sistem içinde nasıl davranması gerektiğini bilir ama toplumun kendisine biçtiği roller içinde hareket etmez. Uyumlu bir eş ve fedakâr bir anne olmayı reddederek kadınlık rollerinin dışına çıkar. Medea'nın aşırılıkları yüzünden düzeni bozma potansiyeli Kreon ve prenses ile simgeleşen kültürel yapı için tehdit olarak algılanır ve endişe yaratır. Bu, aşırılığa verilen ilk tepkidir. Aşırılığa dönük ilk tepkiyi bastırma, bastıramadığı yerde ise dışarı atma yoluyla uzaklaştırma ya da yok etme izler. Kreon, ötekinin “aşırı”lığı karşısında duyduğu endişeyi şu sözlerle anlatır:

Hey, sen Medea, surat asıp kocasına ateş püsküren kadın!
 Korent'i terk etmeni emrediyorum sana, al oğullarını ve git
 Sürgüne. Hiç vakit kaybetme. Bizzat geldim buraya,
 Bu emri uygulatmaya. Ve dönmeyeceğim sarayıma
 Sağ salim seni atmadan sınırlarımızın dışına. [...]
 Korkuyorum senden. Gerçeği niye gizleyeyim? Korkuyorum
 Kızıma giderilemeyecek bir zarar vermenden. (Euripides, *Medea* 18)

Kreon'un dillendirdiği korku, kültürün doğa karşısındaki korku ve kaygısının bir benzeridir; aynı zamanda kültürün düzensizliğe dayattığı düzendir çünkü kişilerin davranışlarındaki uyum kültürel uyumun ve düzenin de anahtarı niteliğindedir. Kişi kültürlenme sürecinde kendisinde doğal olan duygu, davranış ve isteklerini kültürün ihtiyaçları doğrultusunda akıl yoluyla denetler. Egemen eril kültürün rasyonel yasaları içinde yaşayan Medea, “irrasyonel” doğasından ve doğasına söz geçirebilecek öz denetimden “yoksun”luğundan dolayı uyumu bozacağı öngörüsüyle “iğrenç”, “anormal”, “sapkın” olarak tanımlanır ve uzaklaştırılmak istenir.

Kristeva, iğrençlikle sapkınlığın birbirine benzediğini savunur. İkisi arasında nasıl bir benzerlik olduğunu ve sapkınlığa dönük mücadelenin nasıl bir seyir izlediğini şöyle ifade eder:

Hissettiğim iğrençlik duygusu, üst bende demir atmıştır. İğrenç sapkındır; çünkü bir yasağı, bir kuralı ya da yasayı ne terk eder ne de kabul eder, ama onların yolunu değiştirir, onları yanıltır ve yoldan çıkartır. Onları daha iyi yadsımak için kendi hizmetine koşar ve kullanır. [...] İğrençliğin bu sapkın iki aradalığının sınırlandırılması, engellenmesi için Yasak'ın ve Yasa'nın sarsılmaz bir şekilde benimsenmesi gerekir. (Kristeva, *Korkunun Güçleri* 30)

İğrenç ve sapkın olarak görülen Medea'nın içinde barındırdığı, sınır tanımaz, taşkın gücü özdenetimden yoksun olduğu için yasağı ve yasayı yıkar. Kreon'un, ölçülü olma ve ülkeyi terk etme çağrısına karşılık Medea, ülkeden ayrılmayı reddederek ve Kreon'un egemen eril düzenini temellerinden sarsarak, hiyerarşik toplumsal yapıyı dağıtarak cevap verir. Doğanın güçlerini büyü yoluyla elinde tutan Medea, tıpkı doğa gibi bir anda tersine çevirir her şeyi. Oysa kültür her şeyi hesaplanabilir, hiçbir sapmaya yer bırakmayacak tarzda düzenlemek ister ve yine kültür, doğa karşısında sürekli kendini yenilemek ve güçlendirmek durumundadır yoksa çöküş kaçınılmaz olur. Kültürün temsilcisi Kreon, tam da Medea'ya karşı yürüttüğü mücadelede yenildiği vakit düzenini kaybeder ve Doğa güçleri, Aklın denetiminden çıkar.

Medea'nın "akıldışı" olarak yorumlanan davranışları bütün bir kültürel sistemin yıkımına sebep olur. Medea'nın İason'a duyduğu aşk nefrete dönüşürken ortaya çıkan şey büyük bir kaos halidir. İason, Medea'nın işlediği cinayetlerden sonra ona şöyle seslenir:

Alıp geldiğimde vahşilerin topraklarındaki sarayından

Getirdiğimde seni Yunan eline, sen canlı lanet, çoktan

İhanet etmiştin, hem babana hem de öz toprağına.

Senin günahlarının ceremesini tanrılar bana ödetti.

Çoktan öldürmüştün bile erkek kardeşini kendi ocağında

[...]

Karım oldun sonra da ve doğurdun

Çocuklarımı; şimdi de düpedüz cinsel kıskançlık yüzünden

Öldürdün onları! Bütün Yunanistan'da tek bir kadın bile yoktur

Bunu yapabilecek; ama ben onları tercih etmedim

Seninle evlendim, karı olarak nefret ve cinayeti seçtim (Euripides, *Medea* 58-59)

Medea, İason tarafından “nefret” ve “cinayet”le özdeşleştirilir. Sömürgeci, eril egemen zihniyete sahip İason’a göre Medea’nın kadınsı tutkuları, arzuları ahlaki kötülüğe sebep olmuştur. Onu böylesi “iğrenç”, “ahlakdışı”, “çirkin” kılan kadınsılığı, vahşi ve hayvani doğası ve doğası gereği dürtülerini kontrol edememesidir “Dürtüler, kendi kendilerini sınırlamak eğiliminde değildirler. Dürtülerden vazgeçme egemen olduğunda, insanı, doğayı özel bir biçimde işlemeye yetkin kılan bir şey iş başında demektir. Bu işbaşındaki şey akıldır” (Türcke, *Cinsiyet ve Akıl* 12). Oysa Medea’nın dürtülerine, duygularına yön veren akı değildir. Medea’nın akı, aşağı, bedensel arzu, istek ve dürtüleri tarafından esir alınmıştır. Platon’un “siyah at”ı, dizginlenemeyen bir güç olarak Medea’yı ahlaki çirkinliğe sürüklemiştir. Bunun için Medea’nın aşkı, bedensel ya da ruhsal bir güzellik yaratmaz.

İason, hiçbir uygar Yunanlının ahlaki açıdan Medea’nın gibi düşük ve çirkin nitelikler taşıyabileceğine ihtimal vermez. Çünkü “uygun olarak kültürlenmiş tüm kişiler hataya düşmeksizin içine girdikleri bağlamın istek ve beklentilerini tespit edebilir ve kendi tavırlarının uygun kalıbını seçerek ona yanıt verebilirler” (Bauman, *Sosyolojik Düşünmek* 169). Oysa Medea, kültüre karşı doğa tarafında durur. O, kültüre edilmemiş, aşağı bir varlık olarak gösterilir. İason da Medea’yla evlenmeyi seçerek yanlış yola sapmıştır. Ancak kültürel bir varlık olarak İason, hatasını görüp davranışlarını düzeltebilecek kapasiteye sahiptir. Medea’dan ayrılarak Prenses’le evlenmeyi seçmesi böyle bir rasyonel tercihe işaret eder.

İnsanlar tarafından değiştirilebilir, olduklarından farklı hale getirilebilir şeyler vardır. Bunlara insan gücünü aşan ötekilerden farklı muamele edilmelidir. Birincisine kültür ikincisine doğa deriz. Bu yüzden bir şeyin doğanın değil kültürün konusu olduğunu söylerken kastettiğimiz, o şeyin manipüle edilebilir ve böyle bir manipülasyonun istenen, uygun “son durum” olduğudur. (Bauman, *Sosyolojik Düşünmek* 160)

Medea'nın edimleri “hayvani”, “kadınsı” doğasından kaynaklandığı için değiştirilebilir değildir. En fazla tahakküm yoluyla denetim altında tutulabilir. Böylesi bir tahakküm ilişkisinde ise merkezde olan, ötekinin arzu ve isteklerini görmezden gelir. Öteki tek bir amaca hizmet etmelidir; bu amaç, merkezdekinin amacıdır. Merkezdeki kendi amaçlarına uygunluk bakımından Öteki olanı, yararlı, yararsız ya da zararlı olarak değerlendirir dolayısıyla öteki ile araçsal bir ilişki kurar.

İlişki, üstün olanın ayrı, aşağı bir türle ilişkisi olarak görüldüğünden aşağı tarafın, üst tarafın amaçlarına araç olup hizmet etmesi doğal ve yerinde sayılır. Üst taraf başlı başına bir amaçken alt tarafın böyle bir içsel değeri yoktur, kendisi için varlık değildir, salt kullanışlıdır, bir kaynaktır. Alt tarafın kimliği araçsal bir yaklaşımla inşa edilir ve iyi bir eşin, iyi bir sömürgecinin, iyi bir işçinin erdemleri merkeze yararına göre belirlenir. (Plumwood, *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* 77)

Ötekinin merkeze yararı ortadan kalktığında ya da öteki nesne olmaktan vazgeçip kendi istek ve amaçları için hareket etmeye başladığında ötekinin erdemli olma, ölçülü olma, ahlaklı olma gibi durumları da ortadan kalkar. Öteki, merkezin amaçlarının dışına çıktığı anda “ahlakdışı”, “anormal” olarak tanımlanır. İason da, kendi amaçlarını gerçekleştirmesini mümkün kıldığı, kendi çıkarlarına uygun olduğu müddetçe Medea'nın gerçekleştirdiği öldürme edimlerini olumsuzlamaz ancak ne zaman ki Medea, İason'un amaçlarına karşıt davranışlar sergilemeye ve düzen için tehdit oluşturmaya başlar, o vakit Medea, “iğrenç”, “pis”, “şeytani”, “hastalıklı”, “lanet” bir varlık olarak betimlenir.

Medea, kendisine yakıştırılan olumsuz niteliklerin hepsini reddeder ve yapmış olduğu eylemleri sahiplenir; gerçekleştirdiği davranışlardan dolayı pişmanlık duymaz ya da utanmaz.

Utanç, bir karıştırmaya, ayrı tutulması gereken şeyin şaşırılmasına, gözetilmesi ve korunması gereken bir ayrımın çiğnenmesine karşı otomatik bir tepkidir. Denebilir ki, böylesi bir karıştırma –farklılıkların ihmal edilmesi- karşısında (kültürel olarak öğrenilmiş) bir savunmadır. Utanç davranışlarımızı doğru (yani kültürel olarak belirlenmiş) çizgide tutmanın aracı olarak düşünülebilir. (Bauman, *Sosyolojik Düşünmek* 166)

Kültürel bir birey olarak İason, sık sık Medea ile evlenmiş olmaktan dolayı duyduğu utanıcı dile getirir. Kültürel alana dâhil olmayan, kültüre edilmemiş bir “barbar” olarak Medea ise utanma nedir bilmez. Onun tutumlarında kısıtlama, sınır, özdenetim diye bir şey söz konusu değildir. Oysa utanç hissi düşüncelerin, duyguların, davranışların ıslahını sağlar; insanı, akıllı, hesaplı, ölçülü, sınırlı davranmaya sevk eder. Utanma söz konusu olduğunda Akıl ön plana çıkar ve utanma hissi kişi üzerinde, kişiyi “ahlakdışı” davranmaktan alıkoyan bir denetim mekanizması gibi işler.

Nietzsche, Euripides’in estetik anlayışını değerlendirirken, Sokratesçiliğin özünün Euripides’in estetik anlayışına yansıdığını yazar. Estetik Sokratesçiliğin “en başta gelen yasası yaklaşık olarak şöyledir: ‘Her şeyin güzel olması için akla uygun olması gerekir’; bu ilke de Sokrates’in ‘yalnızca bilen kişi erdemlidir’ ilkesiyle paralellik içindedir” (Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* 86). Dolayısıyla bilincin yittiği, akıldan uzaklaşıldığı yerde güzel olandan söz etmek mümkün olmaz. Medea’nın ve bütün ötekilerin kusuru burada ortaya çıkar. Çünkü “tüm ötekilerin eksikliği logos’a, düzenleyici akla uzaklık şeklinde ifade edilir” (Plumwood, *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* 124). Düzenleyici akıldan uzaklaştıkça, doğanın eksenine girilir. Burada, bedensel, hayvani hazlar, tutkular davranışlara hâkimdir. Tüm bunlar aklın denetiminden uzak olduğu için düzensizlik yaratır. Böylesi bir durum ise “çirkinlik” olarak yorumlanır. Medea, kocasının başka bir kadınla evlenmesine katlanamayan gözünü “intikam” ve “hırs” bürümüş, duygularına “yenik düşmüş” bir kadın olarak çizilir. Öylesine bir intikam hırsı, öylesine bir öfkedir ki kendi doğurduğu çocukları bile öldürmesine sebep olur. Duygusal aşırılıkları sonsuz öfkesi ve kini onu doğru ve iyi olanı yapmaktan alıkoyarak “çirkin” davranışlara iter. Kötülükle özdeşleştirilen bir çirkinliktir onunki. Güzellik ise Antik Yunan için iyilik, düzen ve doğru davranışla birdir. Güzel ve iyi aynı şey olduğu için iyi olmayan bir güzel ya da güzel olmayan bir iyinin olması mümkün değildir. Tunalı, Antik Yunan’da güzel ve iyinin aynılığını şöyle ifade eder:

Güzel ve iyinin aynılığı bütün grek düşünmesi için geçerliliğini korumuştur. Grek düşünmesinin böyle bir kavrama ulaşması ve bunu savunmasının amacı güzel ve soylu bir ruh uyumu ve ahlaklılık idealinden doğmaktadır. Bu Grek eğitiminin (paideia) ulaşmak istediği insan idealidir. (Tunalı, *Estetik* 133)

Winckelmann da Antik Yunan'ın güzellik idealinin temel unsurlarından biri olarak kabul eder “soylu ruh uyumu”nu. Winckelmann'ın ruhun çektiği bütün acılar karşısında “sakin ihtişam”ından bir şey kaybetmeyen Belvedere Apollon'u “tekil varlıkları tam da aralarına sınırlar koyarak ve kendini tanıma, ılımlı olma buyruklarıyla, en kutsal dünya yasaları olarak hep yeniden bu sınırları anımsatarak sakinleştirmek ister” (Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* 72). Apolloncu dinginlik ve uyum yoksunu Medea ise Dionysosçu olanla yakınlık kurar ve “Dionysosçu olanın ansızın yükselen seli”ne kapılır (72). Medea'nın Dionysosçu fke seli kültürün kendini korumak için çektiği setleri yıkar.

SONUÇ

Kadınlarla erkekler arasında, kadınların ezilen ve sömürülen konumda olduğu ezme-ezilme ve sömürüye dayalı toplumsal ilişkiler bütünü olarak ataerki, kadınların aşağı görülmesini, ezilmesini ve sömürülmesini kadınların erkeklerden farklı biyolojik ve fizyolojik özelliklere sahip olmasına bağlayarak “doğal”laştırır. Böylesi bir “doğal”laştırmanın iz düşümlerini edebi alanda da görmek mümkün çünkü toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılığın sistematikleştiği bir yapı olarak ataerki, toplumsal yapının diğer bütün alanlarında olduğu gibi sanat alanında da kendini gösterir ve sanat yapıtları aracılığıyla yeniden üretilir.

Sanat ürünleri, kültürel temsillerdir ve içinde olduğu toplumun kültürel kodlarını taşır ve sadece taşımakla da kalmaz aynı zamanda bunların içselleştirilmesini ve toplum içerisinde aktararak tekrar üretilmesini sağlar. Kültürel temsilleri incelemeye kalktığımızda bunların temelde bir ideolojinin yansıması olarak karşımıza çıktığını görürüz. Sanat ürünleri vasıtasıyla oluşturulan ve aktarılan temsiller kimi zaman egemen ideolojiyi yansıtabileceği gibi kimi zaman da egemen ideoloji karşıtı bir ifadeyi barındırabilir.

İncelememize konu olan Antik Yunan tragedyalarına baktığımızda bu tragedyaların egemen eril ideolojinin yansımaları olduğunu görürüz. Ataerki bakış açısıyla kurgulanan bu eserlerde, cinsiyet farklılıklarını temel alan kültürel olarak belirlenmiş cinsiyetin yansıması olarak “kadın” ve “erkek” imgeleri yaratılmıştır.

Sanat yapıtlarındaki “kadın” imgelerini incelediğimizde ya ataerkinin sorunsuz bir biçimde var oluşunu ve sürdürülebilirliğini sağlayacak egemen zihniyetin, kendisinden beklediği davranışları gösteren sessiz, uysal “ideal kadın” imgeleriyle ya da bu “ideal kadın”ın tam zıttı olan her an kültürel yapıyı dağıtabilecek potansiyele sahip, tehlikeli, denetlenemeyen, fesat, kıskanç, katil, kaosu temsil eden kadın imgeleriyle karşılaşırız. Bu ikincisi, “ideal kadın”ının karşıtı olan, düzen bozucu, tehlikeli kadın imgesi sanat tarihinde azımsanmayacak kadar çok örnekle karşımıza çıkar.

Sanat tarihine geçmiş en korkunç, en vahşi öykülerde neredeyse her zaman kadınların parmağı vardır. Dünyaya kötülük saçan Pandora, kocasını çekinmeden

öldüren Klyteimnestra, kıskançlıktan gözü dönen, kendi doğurduğu çocukları bile kendi elleriyle öldürebilen Medea, cennetten kovulmaya sebep olarak gösterilen Havva... Tüm bu imgeler, günümüze kadar gelen ataerkil sistemin iktidarını korumayı, güçlendirmeyi ve sürdürmeyi amaç edinen zihniyetin kadına yönelik bakış açısının tezahürüdür.

Kadınların, biyolojik ve fizyolojik farklılıkları gerekçe gösterilerek kamusal alandan uzaklaştırılıp özel alana hapsedildiği bir sistem olarak ataerki, kadınların kendilerini özne olarak ifade etmelerinin önünde engel teşkil ederken aynı ataerkil zihniyetin öznesi olan erkekler, kültür ürünlerini, bilimi, felsefeyi, sanatı elinde tutmuştur. Bunun için kültürel olan her şey erkeklikle ilişkilendirilirken; kadınlar, Doğa olarak tanımlanmıştır. Doğa olarak tanımlanmak demek ise akıldışı, anlamsız, belirsiz, düzensiz, hayvani, maddi, bedensel, ilkel, nesne ve öteki olarak tanımlanmak demektir ve hiç kuşkusuz tüm bu tanımlamalar egemen eril bakış açısına göre aşağı, değersiz, eksik, olumsuz şeyleri ifade etmektedir. Bütün olumlu ve evrensel olarak kabul edilen insanlık değerleri ise erkeğe atfedilmiştir.

Kadının, doğa olarak tanımlanmasının temelinde kadının üremesiyle yani doğurganlığıyla ile doğanın üretkenliği arasındaki bağ yatar ve kadınla Doğa arasında kurulan bağ “Ana Tanrıça” imgesine kadar gider. Kadının yaratıcılığı ile doğanın yaratıcılığı bir tutulur. O hem doğuran hem de doğurduğunu geri alan güçtür. Verdikleri ile yaratıcılığı ve cömertliği, aldıkları ile korkutucu gücü temsil eder. Doğum- Ölüm- Doğum döngüsünü, yaşamın bütünselliğini ifade eder. Erkeğin üremedeki rolünün bilinmediği dönemlerde kadın ve doğa kutsal kabul edilir. Ancak, erkeğin üremedeki rolünün ortaya çıkması ve erkeğin kadının bedeni ve emeği üzerinde denetim kurması ile Anasoylu toplum yerini Ataerkil topluma, “Ana Tanrıça” yerini “Baba Tanrı”ya bırakır. Bundan sonra, kadın da Doğa da yalnızca karanlık ve korkutucu yönü ile anılır ve yine bundan sonra, kadın da Doğa da üzerinde tahakküm kurulacak, denetlenecek korku nesneleri olarak görülür. Bunun için Doğanın tahakküm altına alınması ile kadının tahakküm altına alınması arasında sıkı bir bağ vardır.

Kadınlarla doğa, erkeklerle kültür arasında ilişki kuran ve Kadını/Doğayı aşağı olarak kabul eden eril egemen söylem Batı uygarlığının beşiği sayılan Antik Yunan’da

da hâkim söylemdir ve Antik Yunan’da kültürel yapı bu egemen söylem üzerine bina edilmiştir. Antik Yunan’da gerek yurttaşlık kavramı gerekse de demokrasi sadece özgür erkekleri kapsar. Kadınların Doğa ile özdeşleştirilip aşağı sayılmasının ve bütün olumlu ideallerin erkeğe atfedilmesinin felsefi temelleri de mevcuttur. Antik Yunan filozoflarından günümüze, genel olarak Akıl, erillikle damgalanmış ve Akıl alanı Doğa alanından üstün görülmüştür. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet belirlenimli bir Akıl-Doğa karşıtlığı yaratılmıştır. Böylesi bir Akıl-Doğa karşıtlığında kadın, denetlenemez irrasyonel güç olarak gösterilmiş ve duygusallıkla özdeşleştirilmiştir. Doğa da kadın da belirsiz, düzensiz, biçimsiz, anlamsız olarak tanımlanıp Akıl aracılığıyla üzerinde denetim kurulacak şeyler olarak görülmüştür. Böylece ataerkil zihniyet erkeği “üstün”, “özne” olarak belirlemiş ve erkeğin kadın ve Doğa üzerindeki tahakkümünü “normal”leştirerek erkeğin kültür içerisindeki ayrıcalıklı konumunu sabitlemiştir. Bu ayrıcalıklı konuma ise hem “dış doğa”ya hem de “iç doğa”ya karşı verilen mücadele sonucu ulaşılmıştır.

İç doğa, bedende ve maddi-bedensel, duygu, tutku, haz ve isteklerde temsilini bulur. Tüm bu adını andığımız iç doğaya ait unsurlar “kadınsı” olarak kabul edilir ve kadının davranışlarını, düşüncelerini belirleyen de “doğa”sına ait maddi-bedensel unsurlar olduğu düşünülür. Oysa erkeğin, Akıl vasıtasıyla Doğa’ya karşı verdiği mücadelede kültürü var ettiği gibi, yine akıl vasıtasıyla kendinde doğal ve kadınsı olandan koparak bedenini kültüre edebileceği düşünülür. Dolayısıyla Doğa-Kültür, Kadın-Erkek karşıtlığının bir benzeri bedene ilişkin olarak, yine toplumsal cinsiyet temelli Doğal Beden-Kültürel Beden karşıtlığı ortaya çıkar.

Doğal beden, doğayla iç içe, sınırsız, hayvani olarak nitelendirilen yeme, içme, üreme gibi vücudun daha çok alt bölgeleriyle ilişkili ve yine hayvani olarak tanımlanan bedensel dürtü ve hazzın ön planda olduğu, denetimden yoksun, toplumsal normların dışında olan bedendir. Böylesi özelliklerle işaretlenen beden Nietzsche’nin Dionysoscü, Bahtin’in “grotesk” olarak tanımladığı ve Nietzsche’nin Apolloncü, Bahtin’in ise “klasik” bedenin karşıtı olarak gördüğü, kültür tarafından şekillendirilmemiş bedendir.

Kültüre edilmiş beden ise insanın Doğaya karşı verdiği mücadele ve doğayla arasına koyduğu sınır sayesinde belli süreçlerden geçerek rasyonelleşen ve bireyselleşen

bedendir. Kültürel beden toplumsal yapının normlarına uyan, “aşırı” olarak kabul edilen ve doğal, hayvani olarak nitelendirilen duygu, dürtü, haz ve isteklerin kontrol altına alındığı, bilinçli bir şekilde denetlendiği bedendir. Kültürle birlikte ortaya çıkan ve kültürel ilerleme ile değişip dönüşen beden, yani kültüre edilmiş beden “ideal” beden olarak gösterilir. Antik Yunan’ın güzellik ideali de böylesi bir bedensel imgeye dayanır ki bu güzellik ideali bugün de hala geçerliliğini büyük ölçüde korumaktadır. Bir yandan doğayı dönüştüren bir yandan da kendisini dönüştüren insan güzellik idealini de böylesi bir kültürlenme süreci içerisinde oluşturmuştur. Ancak bu güzellik ideali sadece bedensel olanla değil aynı zamanda ahlaki olanla da ilişkilidir. Kişinin bedensel istek ve arzularını denetleyebilmesi, toplumsal normlara uygun hareket etmesi, aşırıya kaçmaması, rasyonel davranması kişiyi ahlaki ve iyi olana yöneltir ki bu da güzellik idealinin önemli bir parçasını oluşturur. Burada aşağı görülüp olumsuzlanan ve kadınla özdeşleştirilen Doğal beden ise “çirkin” olarak nitelendirilir. Kadın bedeninin, hamilelik, doğum, emzirme, menstürasyon gibi durumları ve bu durumlar dolayısıyla bedeninde meydana gelen, tekrar eden değişimler bedenın sınırlarını aştığı, oran ve uyumu bozduğu gerekçesi ile birer kusur olarak gösterilir. Çünkü çirkinlik, ideal güzelliğin temel aldığı uyumun, simetrinin, düzenin yokluğu yahut eksikliği olarak tanımlanır. Dolayısıyla kadının “kaderi” olarak görülen bedeni, onun “çirkin”likle ilişkilendirilmesine sebep olurken, Kültür içerisinde bütün olumlu değerleri kendisine mal eden erkek “tam”, “ideal”, “özne” olarak “kendisini” güzellikle ilişkilendirir.

Güzellik yoksunu olarak çirkinlik, eksik, kusurlu, pis, iğrenç, tiksindirici, korkunç olarak da nitelendirilir. Çirkinliğin kadın bedenine atfedilmesinin altında yatan sebep ise erkek egemen kültür ve onun kadınlara dönük bakış açısıdır. Kadın bedenine dönük böylesi nitelemeler kadınların aşağı görülmesinin ve tahakküm altına alınmasının “gerekçe”lerini oluşturur. Ayrıca kadınlığın çirkinlikle ilişkilendirilmesi erkek egemen kültürün ve bu kültürün öznesi olan erkeğin kendi kimliğinin inşa süreci ile de bağlantılıdır. Çünkü kimliğin inşa sürecinde “ben” kendini tanımlarken bunu bir ötekilik alanı yaratarak kurar. Kendisini, özne konumunda gören erkek, kadını kendisine göre tanımlar. Böylesi bir durumda erkek esas olandır ve tüm olumlu nitelikleri kendisinde barındırır. Kendisinde olmayan özellikleri uyumu bozan “aşırılık” olarak görürken, kendisinde olup da karşısındakinde olmayanları ise “eksiklik” olarak belirler.

Dolayısıyla erkek, “öteki” olarak tanımladığı kadınların farklılıklarını belirgin kılarak ve bu belirgin kıldıklarına olumsuz anlamlar yükleyerek, kendisini ve kendi sistemini üstün göstererek kadınların ezilmesi ve sömürülmesi noktasında meşru bir zemin yaratır.

Kadının Doğayla ve çirkinlikle ilişkilendirilmesinin bir diğer sebebi de erkeğin iktidarının ve kültürünün kırılabilirliği dolayısıyla duyduğu korkudur. Eğer kadın kültürün dışında Doğa olarak tanımlanıyorsa ve kültür içerisinde kadına yer yoksa o halde kadın bu türlü bir yapıyı yıkmakta beis görmez çünkü zaten kendisine ait bir şey bulamaz bu yapıda. İşte bu, yani kadının yıkıcı bir tehdit olarak algılanışı, erkeğin iktidarını ve eril egemen değerlerini kaybetme korkusundan kaynaklanır. Kadının gücü, erkeğin erkini sekteye uğratacak yahut temelli ortadan kaldıracak bir potansiyel olarak görülür. Erkek, ya bu korkuyu bastıracak, dolayısıyla kendisi için en uygun olan “ideal” kadını yaratacak – bu durumda dahi erkeğin kendi ihtiyaçları doğrultusunda biçimlendirdiği “ideal” kadın, ataerkil yapı içerisinde ikinci sınıf insan olarak görülür- ya da bastıramadığı noktada kendi sisteminin dışına atacak, ki bu da kadını, insan ve kültür dışı bir unsur olarak, Doğa olarak tanımlanmak demek olacaktır.

İncelememize konu olan hem Aiskhylos’un “*Oresteia*” Üçlemesi’nde hem de Euripides’in *Medea* adlı eserinde kadınlık Doğa/Duygu ve Çirkinlikle, erkeklik ise Kültür/Akıl ve Güzellikle ilişkilendirilmiştir. Ayrıca her iki eserde de toplumsal dönüşümler cinsiyetler arası ilişkiyle ve bedene dair imgelerle anlatılmıştır.

MÖ. V. Yüzyıl’da, Antik Yunan’ın klasik çağında yazılan ve anayanlı toplumdan ataerkil topluma geçişi anlatan “*Oresteia*” Üçlemesi’nde Aiskhylos, anayanlı toplumu barbarlığı simgeleyen düzensizlik, belirsizlik, irrasyonellik, kan davası ve vahşetle özdeşleştirir. Buna karşılık ataerkil topluma geçişi yani toplumsal yaşamda erkeğin üstünlüğünü düzen, rasyonelite, hukuk ve medeniyet olarak gösterir. Aiskhylos’un eserine yansıyan ataerkil düşünce toplumsal cinsiyet ayrımcı bir hat çizer. Bu hattın bir yanında tüm olumsuzlukları temsil eden dışı unsurlar Moira’lar, Erinys’ler ve Klyteimnestra dururken diğer yanda bütün olumlu değerleri bünyesinde barındıran Zeus, Apollon ve Orestes vardır. Bütün oyunun kaderini belirleyen Athena ise esasen

dişi olmasına rağmen, kimliğindeki dişi özelliklerin hepsini bastırarak ataerkil yapıya eklemlenmiş ve ataerkil düşüncenin taşıyıcısı haline gelmiştir.

Aiskhylos, “*Oresteia*” Üçlemesi ile doğrudan eril olanın ve eril zihniyete eklemlenmiş olan Athena’nın yanında saf tutar. Aiskhylos’un böyle bir tercihte bulunmasında onun Atina’yı kültürel olarak en gelişkin ve olabilecek en medeni toplum olarak tasavvur etmesinin ve bu yönüyle Atina demokrasisine bağlılığının önemli payı vardır. Aiskhylos, sadece bir tragedya yazarı değil aynı zamanda politikayla da yakından ilgilenen bir yurttaştır. Demokrasinin ve ilerlemenin Atina devletiyle ete kemiğe büründüğünü, Atina’nın böylesi bir yüksek aşamaya ulaşmasında ise duyguya karşı Akıl, Doğaya karşı Kültürü, kadına karşı erkeği seçmesinin etkili olduğunu savunur. Bu savunusunu da aynen oyununa yansıtır.

Aiskhylos’un eserinde açık bir biçimde kadın düşmanlığı ile karşılaşırız. Aiskhylos, bir yandan oyun boyunca erkeği uyum, Akıl ve kültür ile ilişkilendirip eril unsurların bu özelliklerini öne çıkartırken diğer yandan dişi olanın kötülüğünü ve çirkinliğini göze batacak kadar ayrıntılı çizer. Klyteimnestra ya da Erinys’ler insanın huzurunu kaçırarak kadar karanlık, vahşi, ahlaksız, akıldışı imgelerdir. Hiçbir toplumsal normu kabul etmeyen toplumsal sınırları sürekli ihlale kalkan güçler olarak gösterilirler. Bu dişi unsurlar Dionysoscu parçalanmayı ve bozulmayı simgelerler.

Aiskhylos, Orestes’in hikâyesi ile adeta kadınların ve kadınlıkla ilişkilendirilen unsurların dize getirilişinin “ibret” verici öyküsünü anlatır bize. Oyunda ataerkil sistemi kabul etmeyen, kendisine biçilen toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranışlar göstermeyen Klyteimnestra, ölümle cezalandırılır. Erinys’ler ise tahakküm altına alınıp nesne konumuna çekildikleri noktada kabul görür. Klyteimnestra’nın öldürülüşünde ve Erinys’lerin tahakküm altına alınmasında etkili olan iki tanrı Apollon ve Athena’dır. Her ikisi de anayanlı ilkelerin savunucuları Erinys’lere karşı Zeus’un yasalarını savunurlar. Aiskhylos üçlemeyi, Orestes’in kurulan mahkemece aklanması üzerine ataerkinin zafer kutlamaları ve geçit töreni ile sonlandırır. Üçlemenin sonunda Apollon’un ışığı sahneye yansır ve oyun boyunca hâkim olan karanlık bir anda renk cümbüşüne dönüşür. Toplum, alt edilen kadınlık sayesinde “huzur” ve “güven” dolu bir

yapıya kavuşmuştur. Erinys'lerin Eumenidler'e dönüşümü ile Kaos da Kozmos'a dönüşür.

Aiskhylos'un yüksek Atina kültürüne dizdiği methiye olan “*Oresteia*” *Üçlemesi*'ni Euripides, *Medea*'sı ile alaşağı eder. “Huzur” ve “güven” verici toplumsal yapı bu kez alt edilemeyen kadınlık ile bir kez daha kaosa teslim olur. “*Oresteia*” *Üçlemesi*'nde Apollon'un bastırdığı Dionysoscü unsur, sınır tanımaz, taşkın enerjisi ile geri döner; hem de her şeyi yıkıp yok ederek. Apolloncu “düş” kabusu dönüşür. Uyum ve dinginlik karşıtı ne varsa Medea ile birlikte ortaya saçılır. Ataerkinin, kültürel ilerlemenin önünde engel olarak gördüğü “öteki”, tüm “aşırı”lıkları ile Apollonik bireyin ve toplumun sınırlarını dağıtır. Kültür, Doğaya teslim olur.

Aiskhylos, Antik Yunan'ın yükselişini, tahakküm altına alınan kadınlıkla ilişkilendirmişti; Euripides de Antik Yunan'ın çözülüşünü “*Oresteia*” *Üçlemesi*'nin yazılışından yaklaşık elli yıl sonra yine kadınlıkla ilişkilendirerek anlatır. Fakat Euripides, Aiskhylos'tan farklı olarak, kadının ve Doğa'nın kolayca alt edilemeyeceğini, bastırıldıkça, bastırıldığı yerden daha güçlü, adeta bir patlamayla çıkabileceğini, Aklın her zaman çözüm sunamayacağını ve hayatın her zaman rasyonel akmayacağını kabul etmiş görünür.

Aiskhylos'un, “*Oresteia*” *Üçlemesi*'ni yazdığı dönemde (MÖ. 458) Atina, Persler'le girdiği savaşta Persler'i bozguna uğratmıştır. Euripides'in *Medea*'yı yazdığı dönemde (MÖ. 407) ise Atina, Peleponnez Savaşları'nda Sparta'yla savaşmaktadır ve ülkede salgın hastalık boy göstermeye başlamıştır. Savaş, ardı ardına yenilgiler ve salgın hastalık koşullarında Euripides, Apollonik aklın, ihtişamın, uyumun, dengenin ve sınırın çözülüşüne şahit olmuştur. Aiskhylos'un hayranlıkla çizdiği Yüksek Atina kültürü, Euripides'e gelene kadar ihtişamını kaybetmiştir. Euripides, tüm bu değişimleri gören bir yerden toplumsal yapıdaki dönüşümü bize Medea'nın öyküsüyle anlatır. Eserde, Medea'nın hem kadın hem de bir yabancı olarak gerçekleştirdiği eylemler düzenin yıkılmasına yol açar. “Öteki”nin tehdit ettiği düzen, kendisini koruyamaz ve çözülür. Eserde, çözülen Apolloncu toplumun simgesi ise Kral'ın ve Prenses'in eriyen bedenleri olur.

Medea'da Kral'ın ve Prenses'in bedeninin eridiği sahne dışında fiziksel çirkinliğe pek yer verilmemiştir, çirkinlik daha çok uyum, dinginlik ve denge karşıtı, duygusal aşırılık ve irrasyonellik olarak Medea ile ifade edilmiştir. “*Oresteia*” *Üçlemesi*'nde ise Klyteimnestra ile ahlaki çirkinliğe, Erinys'ler ile hem ahlaki hem de fiziksel çirkinliğe vurgu yapılmıştır. Ancak her iki eserde de ortak nokta çirkinliğin, toplumsal düzenin zarar görme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı, kültürün sekteye uğradığı, alt-üst oluşların yaşandığı, resmi otoritenin ve resmi söylemin dışına çıktığı anlarda görünür kılınması ve dişi unsurlarla ilişkilendirilmesidir. Bununla birlikte her iki eserde de biçimsiz, formsuz olarak gösterilen dolayısıyla çirkin addedilen dişi unsurlara egemen eril yapı tarafında her defasında otorite ve form dayatılmıştır.

Euripides'in kadına yönelik bakış açısı Aiskhylos'un ki kadar net değildir. Hatta bu konuyla ilgili olarak Euripides'in eserleri çelişkili söylemler barındırır. Örneğin Euripides'in *Medea*'sında Aiskhylos'un “*Oresteia*” *Üçlemesi*'ndeki gibi doğrudan doğruya açık bir kadın düşmanı yaklaşımla karşılaşmayız. Hatta Euripides, eserinde toplumsal yapı içerisinde kadının aşağı görülüp ikincilleştirilmesine ve kadına yüklenen rollere de değinir. Ancak yine de Aiskhylos'un *Üçlemesi*'sinde olduğu gibi Euripides'in *Medea*'sında da kadın tümüyle kaosu temsil eden, yıkıcı, tehlikeli, özdenetimden yoksun, irrasyonel, uyumsuz, vahşi, hayvani bir imge olarak çıkar karşımıza.

MÖ. V. Yüzyıl'da Antik Yunan'da yazılan her iki eserde de ortaya konan kadın imgeleri, aslında çağlar boyunca erkeklerin, kadınları tarif etmek için kullandıkları ve günümüze kadar neredeyse değişmeden gelen imgelerdir. Çok açık ki okur ve yazar olmak daha çok bir erkek etkinliği olduğu müddetçe, eril egemen bakış açısıyla “kadınlık” ve “erkeklik” cinsiyet ayrımcı bir tarzda üretilmeye devam edecektir. Buna karşılık kadınların kendi deneyimlerinden yola çıkarak, kadın olarak okumaları ve yazmaları, erkek egemen sistemin dayattığı kadınlık söylemini sorgulamada, dönüştürmede ve erkek egemen söyleme karşı yeni bir dil yaratmada etkili bir adım olacaktır. Yapmış olduğumuz çalışma da böyle bir çabaya katkı sunmak amacıyla ortaya konmuştur.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max. *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*. Çev: Nihat Ünler; Elif Öztarhan Karadoğan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010.
- Aiskhülos. *Orestes*. Çev: Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 2010.
- Bachofen, J. Jacop. *Söylence, Din ve Anaerki*. Çev: Nilgün Şarman. İstanbul: Payel Yayınları, 1997.
- Bahtin, Mihail. *Rabelais ve Dünyası*. Çev: Çiçek Öztekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Bauman, Zygmunt. *Modernlik ve Müphemlik*. Çev: İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003.
- , *Sosyolojik Düşünmek*. Çev: Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.
- Beauvoir, de Simone. *Kadın Nedir? : İkinci Cins*. Çev: Orhan Suda. Düşün Yayınevi, 1962.
- Berktaş, Fatmagül. *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Bhasin, Khamla. *Toplumsal Cinsiyet: Bize Yüklenen Roller*. Çev: Kader Ay. İstanbul: KADAV Yayınları, 2003.
- Bilgin, Nuri. *Kimlik İnşası*. Ankara: Aşina Kitaplar, 2007.
- Brockett, G. Oscar. *Tiyatro Tarihi*. Çev: İnönü Bayramoğlu. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.
- Butler, Judith. *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Alt Üst Edilmesi*. Çev: Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Campbell, Joseph. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Çev: Sabri Gürses. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010.
- Cevizci, Ahmet. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları, 1999.
- Doğan, Mehmet H. *100 Soruda Estetik*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1975.

- Douglas, Mary. *Saflık ve Tehlike*. Çev: Emine Ayhan. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- Eagleton, Terry. *Estetiğin İdeolojisi*. Çev: Bülent Gözkan ve diğer. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2010.
- Eco, Umberto. *Güzelliğin Tarihi*. Çev: Ali Cevat Akkoyunlu. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2006.
- Eliade, Mircea. *Mitlerin Özellikleri*. Çev: Sema Rifat. İstanbul: Simavi Yayınları, 1993.
- Elias, Norbert. *Uygarlık Süreci (I)*. Çev: Ender Ateşman. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.
- Euripides. *Medea*. Çev: Metin Balay. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 2006.
- Fichter, Joseph. *Sosyoloji Nedir?*. Çev: Nilgün Çelebi. Konya: Toplum Yayınları, 1991.
- Haviland, William A. ve diğer. *Kültürel Antropoloji*. Çev: İnan Deniz Erguvan. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2008.
- İrigaray, Luce. *Nietzsche'nin Deniz Aşığı*. Çev: İsmail Yerguz. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2011
- İrızık, Sibel & Parla, Jale. *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Karaboğa, Kerem. *Tragedya ile Sınırları Aşmak*. İstanbul: E Yayınları, 2008.
- Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1966.
- Kristeva, Julia. *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. Çev: Nilgün Tural. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Latacz, Joachim. *Antik Yunan Tragedyaları*. Çev: Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 2006.
- Lloyd, Genevieve. *Erkek Akıl: Batı Felsefesinde "Erkek" ve "Kadın"*. Çev: Müttalip Özcan İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

- Malinowski, Bronislaw. *Büyük, Bilim ve Din*. Çev: Saadet Özkal. İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 1990.
- Nietzsche, Friedrich. *Tragedyanın Doğuşu*. Çev: Mustafa Tüzel. İstanbul: İthaki Yayınları, 2005.
- , *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*. Çev: Mahmure Kahraman. İstanbul: Say Yayınları, 2005.
- Oğuz, Aylin Kılıç. *Fedakar Eş Fedakar Yurttaş: Yurttaşlık Bilgisi ve Yurttaş Eğitimi 1970-1990*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2007.
- Paglia, Camilla. *Cinsel Kimlikler*. Çev: Didem Atay; Anahid Hazaryan. Ankara: Epos Yayınları, 2004.
- Plumwood, Val. *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. Çev: Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Reed, Evelyn. *Kadının Evrimi (I)*. Çev: Şemsa Yeğin. İstanbul: Payel Yayınevi, 1995.
- Rosenkranz, Karl. *Ästhetik des Hässlichen*. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Sardar, Ziya; Nandy, Ashis; Davies, Merryl W. *Barbar Denen Ötekiler: Batı Irkçılığı Üzerine Bir Manifesto*. Çev: Emine Buket Sağlam. İstanbul: İz Yayıncılık, 2004.
- Savran, Gülnur Acar. *Beden Emek Tarih: Diyalektik Bir Feminizm İçin*. İstanbul: Kanat Kitap, 2004.
- Schnapper, Dominique. *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki İle İlişki*. Çev: Ayşegül Sönmezay. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005.
- Şenel, Alaeddin. *Eski Yunan'da Eşitlik ve Eşitsizlik Üstüne*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1970.
- Thomson, George. *Aiskhylos ve Atina*. Çev: Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınevi, 1990.
- , *Tragedyanın Kökeni*. Çev: Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınevi, 2004.
- Tunalı, İsmail. *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2010.
- , *Grek Estetik'ii*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1963.

Türcke, Christoph. *Cinsiyet ve Akıl: Cinsiyetler Arası Savaşımında Felsefe*. Çev: Mustafa Tüzel. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.

Uyar, Mermi. *Kültür Kuramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Winckelmann, Johann Joachim. *History of the Art of Antiquity*. Los Angeles: Getty Publications, 2006.

ÖZGEÇMİŞ

İlk ve orta öğrenimimi İstanbul'da tamamladım. 2007 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Lisans Programı'ndan ve yine aynı yıl, aynı fakültenin, 2003-2004 akademik yılında kabul edildiğim Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Çift Anadal Programı'ndan mezun oldum.

2008-2009 akademik yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı'na kabul edildim.

ÖZET

Estetik denince akla ilk gelen, güzellik kavramı olmakla birlikte estetik üzerine düşünen filozofların bir kısmı estetiğin yalnızca güzellik değerini incelemesinin sınırlayıcı, eksik bir yaklaşım olacağını savunmuştur. Karl Rosenkranz da 1853 yılında yazdığı *Ästhetik des Hässlichen* isimli eserinde çirkinliği, güzellik yoksunluğu olarak nitelendirmiş ve estetik bir kategori olarak almamıştır.

Bugün, üzerine söz söylediğimiz güzellik ve çirkinlik gibi estetik kavramlara dair düşüncelerin temelleri ise Antik Yunan'a kadar uzanır. Antik Yunan'dan bugüne güzellik; uyum, simetri, düzen, doğruluk ve iyilikle ilişkilendirilirken, güzellik yoksunu olarak çirkinlik; uyumsuzluk, düzensizlik, asimetri, yanlışlık ve kötülükle ilişkilendirilmiştir. Estetik algının belirlenmesinde, yani bir şeyin güzel yahut çirkin olarak nitelendirilmesinde ise ideoloji esas belirleyen olarak çıkar karşımıza.

Bu çalışma ile bizim de amacımız, egemen eril ideolojinin toplumsal cinsiyet belirlenimli estetik algısını açık etmek, estetik göstergelerden yola çıkarak cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiyi ortaya koymak ve yine estetik göstergeler bağlamında cinsler arası iktidar ilişkilerini ve kadınlara dönük bakış açısını irdelemektir.

Bu amaçla J.Joachim Winckelmann'ın Antik Yunan kültürü bağlamında güzelliği tarif ettiği “klasik” erkek bedeni ile mütemadiyen metamorfoza uğrayan kadın bedeni karşı karşıya getirilerek Aiskhylos'un “*Oresteia*” Üçlemesi (Agamemnon, Sunu Taşıyanlar ve Eumenidler) ile Euripides'in *Medea* adlı tragedyaları incelenir.

Eril egemen bakış açısıyla yazılan her iki eserde de kadınlık; Doğa, duygu, nesne ve kaos ile özdeşleştirilip çirkin olarak nitelendirilirken, erkeklik; Kültür, Akıl, özne ve kozmosla ilişkilendirilerek güzellikle nitelendirilir.

ABSTRACT

Although the concept of beauty comes first when aesthetics is in question, some of the philosophers studying aesthetics have been claiming that aesthetics just analyzing the value of beauty would be a deficient and restrictive approach. Karl Rosenkranz, in his book *Ästhetik des Hässlichen*, written in 1853, defined ugliness as the lack of beauty and regarded it as an aesthetic category.

The foundation of ideas regarding the concepts of aesthetic like the ugliness and beauty as we mention today goes back to Ancient Greece. From Ancient Greece to today, beauty has been associated to harmony, symmetry, order, truth and goodness; while the ugliness lacking beauty has been linked to disharmony, disorder, asymmetry, incorrectness, wrongness and badness. In designating perception of aesthetics, that is qualifying something as beautiful or ugly, ideology appears to be the main determining factor.

In this study, our aim is also to reveal the gender-based aesthetic perception of the masculine ideology, to present the relation between the sex and gender following the aesthetic signs, and to question the power relations between sexes and the standpoint towards women again with regard to the aesthetic signs.

To that end, this study examines the tragedies of Euripides' *Medea*, Aischylus' trilogy of *Oresteia* (Agamemnon, the Libation Bearers and the Eumenides) by involving the 'classical' male body which J.Joachim Winckelmann defines the beauty in the context of Ancient Greece with the woman's body which undergoes constant metamorphosis.

In both of the works written through a dominant masculine view, while femininity has been identified with the Nature, emotion, object and chaos and described as ugly, masculinity has been associated with the Culture, the Mind, subject and cosmos and described with the beauty.