

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI

GÜNGÖR DİLMEN'İN “MİDAS'IN KÖRDÜĞÜMÜ” ADLI ESERİNDEKİ
MİTOLOJİK ÖGELERİN İNCELENMESİ



YÜKSEK LİSANS TEZİ

Abdül İnanç BÜKÜLEN

İSTANBUL 2023

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI

GÜNGÖR DİLMEN'İN "MİDAS'IN KÖRDÜĞÜMÜ" ADLI
ESERİNDEKİ MİTOLOJİK ÖGELERİN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Abdül İnanç BÜKÜLEN

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Senem CEVHER

İSTANBUL 2023

T.C.

BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

...../...../.....

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Program Adı:	LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ İLERİ OYUNCULUK (TÜRKÇE, TEZLİ)
Öğrencinin Adı Soyadı:	ABDÜL İNANÇ BÜKÜLEN
Tezin Adı:	GÜNGÖR DİLMEN'İN "MİDAS'IN KÖRDÜĞÜMÜ" ADLI ESERİNDEKİ MİTOLOJİK ÖGELERİN İNCELENMESİ
Tez Savunma Tarihi:	HAZİRAN 2023

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

.....

Enstitü Müdürü

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi
olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

	Ünvanı, Adı Soyadı	İmza
Tez Danışmanı:	Doç. Dr. Senem CEVHER	
2. Üye (Kurum İçi):	Dr. Öğr. Üyesi Sercan ÖZİNAN	
3. Üye (Kurum Dışı):	Doç. Uluç ESEN	



Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik ilkelere uygun olarak elde edildiğini ve sunulduğunu; ayrıca bu kuralların ve ilkelerin gerektirdiği şekilde, bu çalışmadan kaynaklanmayan bütün atıfları yaptığımı beyan ederim.

Ad, Soyad : Abdül İnanç Bükülen

İmza :

ÖZET

GÜNGÖR DİLMEN’İN “MİDAS’IN KÖRDÜĞÜMÜ” ADLI ESERİNDEKİ MITOLOJİK ÖGELERİN İNCELENMESİ

BÜKÜLEN, Abdül İnanç

İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Senem CEVHER

Haziran 2023, 85 sayfa

Bu tez çalışması, eserlerinde mitoloji temasını en çok işleyen yazarlarımızdan Güngör Dilmen’in, Türk Tiyatrosu’na kazandırdığı, Midas Üçlemesi’nin son oyunu olan Midas’ın Kördüğümü adlı eserinde bulunan mitolojik öğelerin araştırılması, incelenmesi ve eserde bu yapıların nasıl işlenmiş olduğuna yönelik bir çalışma olmaktadır. Araştırma konusu kapsamında, literatür taraması yapılmış, eserin merkez hikayesini şekillendiren Anadolu ve Yunan mitolojileri bu bağlamda incelenmiş ve geçmişten gelen bu mitik anlatıların yazar tarafından nasıl işlenmiş olduğu araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Güngör Dilmen, Mitoloji, Midas, Midas’ın Kördüğümü, Tiyatro

ABSTRACT

ANALYSIS OF THE MYTHOLOGICAL ELEMENTS IN GÜNGÖR DİLMEN’S PLAY “MIDAS' KNOT”

BÜKÜLEN, Abdül İnanç

Master’s Program in Advanced Acting

Supervisor: Assoc. Prof. Senem CEVHER

June 2023, 85 pages

This thesis study aims to investigate and analyze the mythological elements in Güngör Dilmen's play "Midas' Knot," which is the final play of the Midas Trilogy, where he extensively explores the theme of mythology. The research focuses on examining and exploring how these mythological elements are portrayed in the play and sheds light on the contributions of Güngör Dilmen, one of our prominent writers who extensively delves into the mythology theme, to Turkish Theatre. Within the scope of the research topic, a comprehensive literature review has been conducted, analyzing the Anatolian and Greek mythologies that shape the central narrative of the play. The study also investigates how these mythical narratives from the past have been portrayed by the author.

Keywords: Güngör Dilmen, Mythology, Midas, Midas' Knot, Theatre



Aileme ithafen...

TEŞEKKÜR

Çalışmalarım süresine benden yardım ve desteklerini esirgemeyen, bilgi ve tecrübeleriyle yolumu aydınlatan hocam Doç. Dr. Senem CEVHER'e teşekkürü borç bilirim.

Tüm tez süresince birbirimize destek ve dayanak olduğumuz, bu yolu beraber yürüdüğümüz sevgili arkadaşlarım ve meslektaşlarım Yağmur DEMİRTAŞ, Katya BAKIR ve Nihan SEZGİN'e en içten teşekkürlerimi sunarım. Sözleri, bilgisi ve sevgisi ile bana destek olan, moralimi her fırsat düzelten Elif DANYAL'a varlığı için teşekkür ederim. Son olarak başta gerek sabrı gerek tecrübesi ile yanımda olan ve bana yol gösteren ablam Esra BÜKÜLEN'e ve hayatımın her anında yanımda olan ve beni aldığım her kararda destekleyen aileme teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İTHAF	vi
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
Bölüm 1: Giriş	1
Bölüm 2: Güngör Dilmen’in Hayatı ve Eserleri	4
2.1 Güngör Dilmen’in Hayatı.....	4
2.2 Güngör Dilmen’in Eserleri	5
Bölüm 3: Midas ��lemesi.....	8
3.1 Midas’ın Kulakları.....	8
3.2 Midas’ın Altınları	12
3.3 Midas’ın Kördüğümü.....	17
3.4 Tarihte Frigya	20
Bölüm 4: Midas’ın Kördüğümü’ndeki Mitolojik ��eler	22
4.1 Dionysos (Dionisos).....	22
4.2 Satir/Satyr/Satyros (Keçiler Korusu)	33
4.3 Kybele (K�bele).....	37
4.4 Mitolojik ��eler Bakımından Gordios’un Kümbeti.....	59
4.5 Savaş Tanrısı	69
Bölüm 5: Sahnelenme �alı�ması.....	71
Bölüm 6: Sonuç	82
KAYNAKÇA	85
EKLER	92

Bölüm 1

Giriş

Güngör Dilmen'in kaleme almış olduğu ve Türk Tiyatromuza kazandırdığı Midas Üçlemesi, çağımızdan yüzlerce yıl önce günümüz Anadolu topraklarında yer alan Frigya Devleti'nin ve onun hükümdarı olan efsanevi Frigya Kralı Midas'ın öyküsüdür. Tarih boyunca hakkında anlatılan pek çok efsane ve inanın yanında, gerçekten yaşamış tarihsel bir kişilik olarak karşımıza çıkan Kral Midas, Dilmen'in kaleminde bir dram karakterine dönüşmüş ve gerek mizahi gerek hicivsel gerekse trajik bir kahraman olarak okuyucuya sunulmuştur.

Midas hakkında anlatılan pek çok mitolojik hikâye, Dilmen tarafından bu üçleme içerisinde işlenmiş ve Midas'ın ölümü ile son bulan bir edebi seri haline gelmiştir. Hem Anadolu, hem de Yunan mitolojisinde karşımıza çıkan bu efsanevi kralın seride bulunan hikâyeleri, yine bu mitler ile özdeşleşecek şekilde tanrılar ve tanrıçalar etrafında şekillenmektedir. Yazarın, mitoloji konusundakiengin bilgisi ve bunu işleyiş şekli, üçlemenin her eserinde karşımıza çıkmakta ve okuyucuyu içinde bulunduğu dünyadan, daha kendisi farkında olmadan koparmaktadır. Güngör Dilmen tarafında ustalıkla kullanılan mitolojik anlatılar, yer yer kendini doğrudan seyirciye açık etse de, serinin bazı ayrıntılarında adeta bir ağ gibi örülüp ilk başta fark edilmeyecek şekilde giz içinde kalmıştır. Dilmen, mitsel unsurları, okuyucuların rasyonel dünya görüşlerine ve gerçekliğine sunmaktansa, okuyucuyu mitlerin büyülü dünyasına sokmaktadır. Bugünün mitolojisi, Dilmen'in yarattığı dünyada, genel gerçekliğin bir parçası niteliğindedir.

Mitoloji en genel tanımıyla “mitler toplamı”dır. (Yılmaz, 2000, s.V); Bununla beraber “mitleri, doğuşlarını, anlamlarını yorumlayan, inceleyen bilim” olarak tanımlanmaktadır. (Türkçe Sözlük, 1998, s.1571). Tarih boyunca insanlık kendi varoluşunu, etrafını sarmalayan doğayı ve içinde bulunduğu kâinatı anlamlandırma çabası içinde bulunmuştur. Arkaik/ilkel insan topluluklarının bu anlamlandırma çabası, geçen yüzyıllar içerisinde kendi inanç sistemlerini oluşturmuştur. Bu bağlamda, tarihin başlangıcından itibaren insanoğlunun biriktirdiği bu tecrübeler yığını, bizim adına mitoloji dediğimiz yapıyı oluşturmuştur. Halen biz farkında olmasak dahi hayatımızın her alanında karşımıza çıkan bu kapsayıcı yapı geçmiş

uygarlıkların bizlere bıraktığı miras niteliğindedir. Joseph Campbell'in sözleriyle; "dinler, felsefeler, sanatlar, ilkel ve tarihsel insanın sosyal biçimleri, bilim ve teknolojiadaki büyük buluşlar, uyku kaçırır düşler hep mitin o temel, büyümlü yüzüğünden fıskırır" (Campbell, 2010, s.13).

Mitoloji her ne kadar içinde bulunduğumuz modern toplumda, geçmişten gelen ve geçerliliğın yitirmiş, akılcılıktan uzak inanışlar bütünü olarak görölüyormuş gibi dursa da, hayal ve akıllı birbirine bağlayan ve iç içe geçen kolektif bir yapıdır. Hayali olan mit ile akıllı ve mantığı merkez alan logos bu yapı içinde bütünleşmiştir. "Logos ve mitos dilin iki yarısı, zihinsel hayatın eşit derecede temel iki işlevidir" (Grimal, 2005, s.9). Çalışmanın çekirdeğini oluşturan Midas Üçlemesinin son eseri olan "Midas'ın Kördüğümü" adlı metinde karşımıza çıkan bu mitoloji için de, anlatılan dünyanın akıl ve mantığı ile özdeşleşen bir gerçeğı ile karşılaşırız. Nitekim bu durumu bilen Dilmen bunu bize dolaylı yoldan sunar. Oyun içinde oyun yapısında şekillenen eserde, geçmişin gizlerini en iyi şekilde bilen arkeologlar, o dönemi en ince ayrıntısına kadar gerçeğın ta kendisi olacak şekilde kurgularlar. Antik dönemin kapılarını aralayan ve sahneleyen arkeologlar, o dönemin gerçeğini bizlere yaşatarak gösterirler. Metinde aktarılanlar, arkaik topluluklar için birer gerçek ve gündelik hayat inanışlarının birer yansımasıdır. Çünkü esas olarak tanrılar dünyasını ele alıyorsa da, beşer dünyası da mitin alanına girer. Mitler basit bir olay, hayal veya izlenimden en kutsal rivayetlere kadar hayata dair her şeyi konu alabilir. Mitler yüzlerce yıl önceki insan yaşamının ve zihninin aynasıdır.(Küçük, 2016, s.1)

Erken dönem insanı, kendisi için bir *gerçeklik* olan mit ile kendi yaşantısını, hayatın anlamını ve evrensel kuralları anlamlandırmıştır. Dünyanın değişmesi ile mitler de geçmiş zamanlardan kalma birer gölge halini alsa da, geçmiş toplumlar için gündelik yaşamın yansıması ve hayat rutinlerinin bir parçası olan mitler, hayatlarının önemli bir kısmını oluşturmaktaydı. Yaşamlarını bu anlatılar ve hikâyeler üzerinden yaşayan ve anlamlarını bunlarda arayan arkaik topluluklar, tarih sahnesinde kendi inanç sistemleri ile var olmuşlardı. Bununla beraber değişen dünyada mitler, toplumların hareketleri, göçler, yapılan ticaretler ve anlaşmalar ile birbirine kaynaşmış, dönüşüm geçirmiş veya ortadan kaybolmuştur. Ancak bu mitlerin icat edilebilir bir şey olması gibi bir algı yaratmamalıdır. İnsanlık tarihi kadar eski olan

mitler, toplumların bilinçsel varlıklarının dışavurumları, birer tezahürleridir. Dilmen'in kaleme aldığı mitler uydurulmuş veya icat edilmiş hayal ürünleri değil geçmişten kalan inanç ve akıl olgularıdır. Öyle ki Calasso miti icat etmenin asla mümkün olmadığını şu sözler ile belirtir; "Mitolojinin icat edilen bir şey olduğu düşüncesi, bağışlanamaz bir kibrin işaretidir, sanki mit emrimize amadeymiş gibi. Mitin emrine amade olan biziz, her birimizin iradesi aslında." (Calasso, 2003, s.46) Dilmen'in Midas Üçlemesi de aynı şekilde mitolojinin sahnede yeniden hayat bulması ve mitlerin gerçekliğinin günümüz gerçekliği ile özdeş bir hale gelmesidir. Üçleme her ne kadar mitos merkezli olsa da günümüz dünyasının tüm gerçekliğini bünyesinde barındırmaktadır. Çünkü Banu Kılan Paksoy'un da söylediği üzere "Tiyatro sahnesi, mitosların gerçeğe dönüştüğü yerdir" (Paksoy, 2011, s.72).

Bu doğrultuda tez çalışmasında, "Midas'ın Kördüğümü" adlı eserde, doğrudan veya dolaylı olarak geçen mitolojik ögeler, bu ögelerin hangi doğrultuda metne etki ettiği, neden sonuç ilişkisi ile anlatılmıştır. Aynı kapsamda, metinde doğrudan geçen mitolojik varlıkların arka plandaki hikâyeleri, döneme ait inanç sistemlerindeki karşılıkları ve bu karşılıkların sahne içi aksiyonlarda nasıl ve ne şekilde karşımıza çıktığı, çoğunlukla Anadolu ve Yunan mitolojileri kapsamında araştırılmıştır. Tez konusu, Midas'ın Kulakları ve Midas'ın Altınları kadar ön plana çıkamamış olan Midas'ın Kördüğümü hakkında kapsamlı çok az araştırılma bulunduğu için seçilmiştir. Anadolu ve Yunan mitoslarının ağırlıklı olarak incelendiği tez çalışmasında, metin ile ilişkisi bulunmayan mitolojik ögeler çalışmaya dâhil edilmemiştir. Bununla beraber günümüz dini inançları ve motifleri ile bağlantılı kavramlar tez konusuna dâhil olmamış, yalnızca geçmiş mitoslar ve bu mitosların etkilerinden doğan durumlar çalışma kapsamına girmiştir.

Çalışmada, metinde isimleri farklı geçen tanrı ve tanrıçalar, literatürdeki genel isim karşılıkları kullanılarak anlatılmıştır. Metinde adı 'Kübele' olan tanrıça, çalışmada daha genel ismi olan 'Kybele' adı ile aktarılmış, ancak metin içi bilgilendirme veya alıntılama yaparken metindeki karşılığı olan Kübele olarak belirtilmiştir. Aynı durum metinde 'Dionisos' olarak geçen 'Dionysos' için de geçerlidir. Bu bağlamda, esere hizmet eden mitolojik hikâyelerin, eserde nasıl ve ne şekilde varlık gösterdiğinin araştırılması yapılmıştır.

Bölüm 2

Güngör Dilmen'in Hayatı ve Eserleri

2.1. Güngör Dilmen'in Hayatı

Güngör Dilmen 27 Mayıs 1930 yılında Tekirdağ'da doğmuştur. Cumhuriyetin ilk öğretmenlerinden olan annesi Servet Hanım ile o sırada Tekirdağ'da Maarif Başkâtibi görevinde olan babası Mehmet Süreyya Bey burada tanışır ve evlenirler. Tekirdağ'dan Çanakkale'ye yerleşmelerinin ardından Dilmen, Çanakkale Biga'da ilkokulu bitirir ve 1942 yılında aldığı bir burs ile İstanbul Nişantaşı'ndaki İngiliz okuluna yazılır. Burada Shakespeare ile tanışıp oyunlarını İngilizce aslından okuyan yazar kendini tiyatroya kaptırmaya başlar (Doltaş, 2010, s.9)

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngilizce ve Klasik Filoloji bölümünde eğitim gören yazar, Eski Yunan Tiyatrosu'nun kaynaklarına inme amacıyla önce İsrail Habimah Tiyatrosu'nda, ardından Yunanistan'da Atina ve Epidauros'ta bu ülkelerin tiyatroları üstüne çalışmalar yapar. 1961 yılında Fulbright bursu ile gittiği Amerika'ya giden yazar, Yale Üniversitesi'nde iki yıl sahne ışığı ağırlıklı eğitim görür ve ardından Seattle'da bulunan Washington Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nde sahne marangozluğu şefliği yapar (Doltaş, 2010, s.10).

1964 yılında İstanbul Şehir Tiyatroları'na giren yazarın, 1980 askeri darbesinde görevine son verilir. 1974 yılında kendisi ile aynı isme sahip Güngör Hanım ile evlenen yazar 1981/1982 yılları arasında Eskişehir Anadolu Üniversitesi'nde 'mitoloji' ve tiyatro edebiyatı dersleri vermiştir. Ardından 1984 yılında Boğaziçi Üniversitesi Mütercim ve Tercümanlık Bölümünde 'etimoloji' dersleri vermeye başlayan yazar 2000 yılına burada çalışmaya devam eder. Uzun yıllar İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda ve Müjdat Gezen Sanat Merkezinde öğretmenlik yapan yazar, 1995 yılında konservatuardan emekliye ayrılmıştır. (Doltaş, 2010, s.11). Güngör Dilmen'i Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Melih Cevdet Anday ile birlikte, mitoloji öğretiminin ülkemizdeki dört büyük isminden biri olarak tanımlayan Prof. Dr. Talât Halman, yazarın bilgi ve yeteneğini "Güngör dünya ve Türk mitolojisini sahnelerimize en büyük yetkinlikle uyarlayan yazarımızdır- gelmiş geçmiş" sözleriyle vurgulamıştır (Halman, 2010, s.14)

8 Temmuz 2012’de, İzmir’de geçirdiği bir ameliyatın ardından yazar, 82 yaşında hayatını kaybetmiş ve Doğançay Mezarlığına defnedilmiştir.

2.2. Güngör Dilmen’in Eserleri

Hiç şüphesiz Güngör Dilmen döneminin en üretken yazarlarından biridir. Çağın eleştirisini tarih, mitoloji hatta efsane ve masallar ile harmanlayıp seyirciye sunar. Dildeki becerisi ve teknik ustalığı her eserinde okuyucuyu büyülemiş,engin bilgileri metinlerinde fazlası ile yer etmiştir.

Yazarın araştırmacı yapısı, eserlerinde kendini belli etmiş ve tarihe, mitolojiye hatta masallara konu olmuş olayları çağın getirisine uygun hale sokarak metinlerinde gözler önüne sermiştir. Tüm metinlerinde bireyin çevre ve toplum arasındaki ilişkisi irdelenirken, aynı zamanda kişinin kendi içsel yolculuğu ve hayatın devingen yapısına karşı verdiği değişimleri ön planda tutmuştur. Yalnızca genel teatral yapı ile değil karakterlerin duygusal iç aksiyonları da metinlerde her an değişip, adeta gerçek birer yaşayan organizmaya dönüşmüştür. İzleyiciler için olduğu kadar, edebi bir eser olarak tiyatro metni okuyucuları için de yarattığı karakterlerin doğası ve düşünceleri, vereceği tepkiler ve hırsları, istekleri ve kavgaları en gerçek insan doğasına bağlı kalınarak yaratılmıştır. Oyunlarındaki karakterlerin gelişimleri ve tutumları büyük bir tutarlılık ile örülüdür. Bununla birlikte yazarın eğitimci kimliğinin hemen her oyununda kendini belli eder. Dilmen gerek psikolojik, gerekse toplumsal öğretilerini dramatik bir yol ile seyirciye adeta bir ders niteliğinde sunmuştur. Oyun kişileri ile kurulan duygudaşlık, oyundaki her karakterde seyircinin veya okuyucunun kendisinden bir şey görmesine yol açar.

Her metninde göze çarpan dildeki ustalığı gerek kendisine has ince espri anlayışı, gerek tekerlemeler, gerekse tersinlemeler olarak karşımıza çıkar. Sıradan gündelik dilden ziyade manzum eserler yazar. Bunu ‘ritmik dil’ olarak betimleyen yazar, manzum eserlerin şiir ile karıştırılmaması gerektiğini ancak kimi sahnelerde şiire dönüşebileceğini savunarak bu durumu kapısı açık bir kafese benzetir: “Kuş içine girerse ne ala! Öte yandan manzum tiyatro yazıyorsun, içinde hiç şiir yok! Yani kafes boş. Bu elbet hüznün verici bir durumdur. Şiiri, süslü bir dil anlamında

almıyoruz. Tiyatroda şiirin bir işlevi olmalı. Sözcük tutumluluğu bunlardan biri” (Yaycıoğlu, 2005, s 130)

Keçi Türküsü adlı eserinde, T.S. Eliot’un “(...) öyle kıyıda kalmış, belirsiz duygular vardır ki, bunları yalnızca göz ucuyla görür gibi oluruz, ama hiçbir zaman odaklanamayız” sözlerini irdeleyen Dilmen kendisinin en çok “göz ucuyla görür gibi oluruz” tümceciğinden etkilendiğini belirterek, düzyazı ile verilemeyen bu duyguların, şiir olduğunu söyler. (Dilmen, 2007, s.229)

Dilmen’in eserlerinde, yazar olarak ustalığının yanında, karşımıza çıkan bir diğer unsur sahneleme konusundaki bilgisidir. Yale Üniversitesi’nde aldığı ışık tasarımı bilgisi, hatta sahne marangozluğu bile sahnelerindeki şiirsel anlatıma hizmet ettiğini söylemek mümkündür. Sadece konuşma üzerine diyaloglar ile olan tiyatroyu “kendi tiyatrosu” olarak tanımlayamayan Dilmen, şiirin süsle ilgili olmadığını, sözün tükendiği yerde başka bir dile gerek olduğunu ve o dilin de şiir olması gerektiğini belirtir. Ancak eserlerindeki yapı ustalığı ile örtüşecek şekilde “bir ışık etkisi, bir sahne gereci, bir branda bezi, birdenbire bir ses etkisi de tiyatrodaki şiir olabilir” sözleriyle, tiyatrodaki şiirin yalnızca sözcükler ile kurulamayacağını belirtir (Çekiç, 2010, s.21).

Dilmen ilk oyunlarının mitolojiden alındığını belirtirken bunun nedenini de söylemektedir; “Çünkü her mitosta hazır bir dram vardır. Pek çok mitos tiyatro metni olarak yazılabilir. Ben de öyle başladım” (Çekiç, 2010, s.20). Bununla birlikte yazar, eserlerini üç kümeye ayırdığını belirtmektedir; Birinci küme, konusunu Midas üçlemesi, Deli Dumrul ve Akad’ın Yayı gibi mitolojiden alanlardır. Mithat Paşa, Devlet ve İnsan, İttihat ve Terakki, Hasan Sabbah ve Ak Tanrılar gibi konusunu tarihten alanlar ikinci kümeyi oluştururken, kendi düş geliminden geldiğini belirttiği veya kendisini etkileyen gerçek olaylardan yola çıkarak yazdığı Canlı Maymun Lokantası, Bağdat Hatun veya Kurban tragedyası gibi eserlerse üçüncü kümeyi oluşturur. (Çekiç, 2010, s20)

Tarihsel ve mitolojik anlatıları ile kullanarak çağımızın eleştirisini yapan yazar aynı zamanda bu geçmişten kalma kimlikler ile gerçek birer dram kişisi yaratır. Geçmişin mitlerinden gelen figürleri sahnede en ufak ayrıntısına kadar

tanıyabileceğimiz birer karaktere çevirir. Bununla beraber Mukadder Yaycıoğlu'nun sözleriyle; “tanrısal düzene de karşı çıkar, insanların kurduğu dünyevi düzene de. Kendisi bir yazar olarak yeni bir düzen yaratmak ister ama insanı da reddeder tanrıları da; ancak diğer yandan onları yok sayamaz” (Yaycıoğlu, 2010, s.27). Bu bakımdan yazarın ‘olayların perde arkasını’ göstermek istediğini söyleyebiliriz. Yazar eserlerinde kurulu düzenden farklı yeni bir evren oluşturmak istemektedir. Metin And, Dilmen’in ustalığını şu sözleri ile değerlendirmektedir; “Cumhuriyet döneminin en seçkin oyun yazarı olduğunu kolaylıkla söyleyebiliriz. Gerek mitologyadan ya da klasik mitologyanın Türkiye’deki karşılıklarından ve tarihten yararlanarak hepsi birbirinden güzel şiirsel oyunlar yazmıştır”(And, 1994 ss.204-205). Her ne kadar yazarlar tarafından mitolojik ve tarihsel malzemeler kulanlar eser bırakmak, genelde baskıcı ve sansürcü kısıtlamalara karşı kullandıkları dolaylı bir anlatım yolu olarak karşımıza çıksa da, (Keçeli, 2003, s.19) Dilmen, Kral Midas ve Frigya hakkındaki eserlerinde, bu mitosları seçme nedeninin sahip çıkılmayan Anadolu kültürü olduğunu açıkça belirtir;

(...) Gerçek bir ulusun toprağına derinlemesine sahip çıkması gerekir, yalnız doğal kaynaklarıyla değil, geçmiş kültür değerleriyle de. Biz yüz elli yıldır bu toprağın kültür hazinelerinin ‘Bize yabancı, bizim değil’ diye yağmalanmasına göz yummuşuz. Bize yabancı olan ne? Yadsıdığımız ne? Hiç mi yaklaşamayız bizden önce bu topraklarda yaşamış insanlara? Sabahattin Eyüboğlu şöyle diyor Mavi ve Kara adlı kitabında ‘Biz bu toprakları yağurmuşuz, bu topraklar da bizi. Onun için en eskiden en yeniyne ne varsa yurdumuzda öz malımızdır bizim. Halkımızın tarihi Anadolu’nun tarihidir. (Şener, 1978, s.86.)

Bu bağlamda, yazarın eğitimci kimliği ile özdeşlen metinlerinde, mitolojiyi kullanım biçiminin, aynı doğrultuda okuyucuya ve izleyiciye öğretici bir etki yaratma çabası içinde olduğunu söylemek mümkündür. Konuyla ilişkili olarak Sema Göktaş Dilmen’in eserlerinde kullanım biçimini şu şekilde yorumlamıştır; “Dilmen’in mitolojiye yaklaşımına bakıldığında, onun “aydınlanmacı” bir tavır içinde olduğu görülür. Oyunlarında açıkça ya da alt metinde, insanın ancak bilimin, aklın yolunda

ilerlerse sağlıklı toplumlar ve toplumsal düzenler kurabileceği ve mutlu olabileceği sürekli vurgulanır” (Göktaş, 2015, s.79)

Memet Fuat tarafından “Türkiye’nin ilk sanatçı oyun yazarı” (Fuat, 1997, s.57) olarak nitelendirilen Güngör Dilmen bizlere sayısız eser bırakmış ve döneminin en seçkin yazarlarından biri olarak Türk Tiyatrosunun tarihinde yerini almıştır.

Güngör Dilmen’in Tiyatro Eserleri;

Midas’ın Kulakları (1959), Ayak Parmakları (1959), Avcı Karkap (1960), Küp Hamit (1963), Ak Tanrılar (1963), Akad’ın Yayısı (1967), Canlı Maymun Lokantası (1964), Kurban (1967), İttihat ve Terakki (1969), Midas’ın Altınları (1969), Toplar ve Paşalar (1970), Misyoner (1971), Afyon Savaşı (1972), Bağdat Hatun (1973), Midas’ın Kördüğümü (1975), Deli Dumrul (1979), Hasan Sabbah (1983), Devlet ve İnsan (1984), Ben Anadolu (1984), Hakimiyet-i Milliye (1985), Galeta ve Pigmalio (1986), Aşkımız Aksaray’ın En Büyük Yangını (1988), Troya İçinde Vurdular Beni (1992), Kuzguncuk Türküsü (2000), Şan, Şeref, Ün=AMFİTRÜON (2000), Osmanlı Dram Kumpanyası (2002), İttihat ve Terakki (2003) Girit Masalları (2010) Hezarfen Ahmet Efendi (2010) İlse Koch (2010) Karagöz’ün Filozofluğu (2010) Keşif (2010) Pantolog (2010) Yol (2010) Sokrates “Bulutlar”da (2012)

Bölüm 3

Midas Üçlemesi

Güngör Dilmen’in mitoloji temalı oyunlarının başında gelen Midas Üçlemesi, konusunu gerçekten tarihi bir kişilik olan Frigya kralı Midas’tan alır. Kral Midas pek çok efsaneye ve halk söylencesine konu olmuş, hakkında pek çok eser verilmiş tarihi bir kişiliktir.

Hitit İmparatorluğu’nun çökmeye başladığı yıllarda, Anadolu toprakları bir takım göçmenlerin etkisi altına girmeye başlar. Bu göçmenler arasında öne çıkan iki boy ise; doğudan gelen ve Elazığ bölgesine yerleşen Muşki’ler ile batıdan Çanakkale Boğazı’nı aşarak Marmara Denizi’nin güney ve güneydoğu taraflarına yerleşen Frigler idi (Uçankuş, 2002, s.16). M.Ö. 12. yüzyıl başlarına denk gelen bu göç hareketine tarihte “Ege Göçleri” veya “Deniz Kavimleri Göçü” adı verilmektedir

(Sevin, 1982, s.231). Daha sonra Orta Anadolu'ya göç eden Frigler, gelecekte başkent yapıp Gordion ismini verecekleri Polatlı yöresine yerleşirler. Ardından gelen uzun bir karanlık dönemden sonra, 8. yüzyılın ikinci yarısında merkezi bir devlet durumuna gelirler (Uçankuş, 2002, s.16).

İlk kez, M.Ö. 750 yılında siyasal bir topluluk olarak ortaya çıkan Frigler, Midas döneminde (M.Ö. 725-695/675) tüm Orta ve Güneydoğu Anadolu'ya egemen olan bir krallık düzeyine ulaşmışlardır. Bununla beraber aslında Hint-Avrupa kökenli olmalarına rağmen kısa sürede Anadolulaşmışlar ve hem Hellen hem de Geç Hitit etkileri ile kendilerine özgün bir kültür oluşturmuşlardır (Akurgal, 2003, 191). Merkezi bir devlet konumuna gelen Friglerin, adı en çok duyulmuş kralları, krallığın kurucusu ve başkente adını vermiş olan kişi Gordios ve oğlu Midas'tır. Tarihsel olarak Gordios hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Marcus Junianus Justinus "Pompeius Trogus'un Tarihi" adlı eserinde Gordios'a şu şekilde yer vermiştir;

Günlerden bir gün etrafında birçok farklı kuşların uçtuğunu gören Gordius, komşu şehirdeki kâhinlere bunu danışmaya gider. Şehrin giriş kapısında karşısına esrarengiz güzellikte bir kız çıkar. Gordius, hangi kâhine gideceğini ona sorar. Kız, olayı öğrenince ebeveynlerinin ona fal bakmayı öğrettiğini söyler ve kuşların ona kral olacağını haber verdiklerinin kehanetinde bulunur, kendisinin ise onun eşi ve yoldaşı olacağına söz verir. Bu güzel teklif Gordius tarafından kral olmak için atılan ilk mutlu adım olarak görülür. Onların düğünleri sırasında Frigyalılar arasında karmaşa başlar. Kâhine karmaşanın ne zaman biteceğini soran Frigyalılar, başlarında bir kral olduğu zaman karmaşanın biteceği cevabını alırlar. İkinci defa kâhine kral olarak kimi seçmeleri gerektiğini sorduklarında, kâhin onlara, geri dönerken karşısına çıkan ilk kişiyi seçmelerini önerir. Karşısına çıkan Gordius'u kralları olarak selamlarlar. Kral olma şerefine eren Gordius, kral olduğunu öğrendiği zaman bulunduğu kağınyı Jüpiter'in tapınağına bağlar. (Sabziyeva, 2014, ss.121-122)

Asurlular'ın kendisine Muşkili Mita dediği Gordios'un oğlu Midas ise Asur hükümdarı II. Sargon'un (M.Ö. 721-705) çağdaşıdır (Uçankuş, 2002, s.16). Kendisi Eusebios'un kroniğinde iki defa anılmakta ve krallığının başlangıcı M.Ö.738, boğa

kanı içerek intihar ettiği yıl da M.Ö.695 yıllarını göstermektedir (Akurgal, 2003, 191).

Gordion en parlak dönemini M.Ö. 725 ile 675 yılları arasında yaşamıştır. Gordion M.Ö. 7. yüzyılda Kimmerlerin akınına uğramasına rağmen, buluntulardan Gordion'un M.Ö. 6. yüzyıl sonuna kadar bolluk içinde yaşadığı anlaşılmaktadır. M.Ö. 6. yüzyılın ortalarında Büyük İskender tarafından bağımsızlığına kavuşturulana kadar Pers yönetimi altında kalan Frig kentleri bu süre içinde önemlerini yitirmiş ve gelişim batıya doğru kaymıştır (Akurgal,2003, s.431) Kimmerlerin her yeri yakıp yıkan saldırısının ardından Kral Midas intihar etmesine rağmen, Kimmer akını Frig Krallığını ortadan kaldıramamıştır. Midas'ın parlak dönemi son bulmasına rağmen, Frig kültürü Gordion'da güçlü varlığını korumuştur(Akurgal, 2003, s.434).

Kral Midas döneminde Frigya Devleti'nin en parlak dönemi yaşadığı bir gerçektir. Dilmen'in Midas Üçlemesi'nin ikinci eseri Midas'ın Altınları'na konu olan Midas'ın dokunduğunu altına çevirdiğine dair efsane Robert Graves'e göre bu durumu destekler niteliktedir. Graver'e göre altın dokunuş hikâyesi bu hanedanın zenginliğini anlatma amacıyla türetilmiştir (Graver, 2022, s.344). Aynı şekilde, Friglerin tarih sahnesindeki muazzam yerini anlatan Herodotos, Frig halkının en eski ırk ve ekmeği bulan kişiler olduklarını söylemiştir (Roller, 2004, s.390).

Anadolu'nun tarihine yön veren ve bu toprakların geçmişinin bir parçası olan Frigya Devleti ve bu devletin efsanevi kralı Midas'ın hikâyesini, Güngör Dilmen tarihi gerçeklikleri efsanelerle harmanlayarak kaleme almış ve bir üçleme olarak Türk Tiyatrosu'na kazandırmıştır.

3.1 Midas'ın Kulakları

Eser 1959 yılında Sinema-Tiyatro dergisinin açtığı yarışmada birincilik ödülü alır ve 1960 yılında Yurdaer Erşan yönetmenliği ile Gençlik Tiyatrosu'nda sahnelenir (Dilmen, 2016, s.5). 1979 yılında ise Güngör Dilmen tarafından tekrar ele alınarak zenginleştirilmiş ve bugünkü şeklini almıştır. (Dilmen, 2016, s.22). İki perdeden oluşan eserin birinci bölümü 9, ikinci bölümü ise 12 sahneden oluşmaktadır. Manzum bir dille yazılan eser, Geleneksel Türk Tiyatrosu

özelliklerinin yanı sıra, gerek koro sistemi gerek ön ve son deyişin kullanılması bakımından Antik Tiyatro özellikleri de taşımaktadır.

Kral Midas'ın üstünlük tutkusunu ve tanrılar katına yükselme isteğini, bunun sonucunda da kendisinin ve çevresindeki insanların başına gelenleri anlatan eserde aksettirilen hikâye, Yunan mitolojisinde gerçekten de kendine yer bulmuş bir anlatıdır. Romalı şair Ovidius'un *Metamorphoses (Dönüşümler)* isimli eserinde, 'Eşek Kulaklı Midas' öyküsü şu şekilde yer almaktadır;

"Pan, överdi güzel nymphaları büyülü kavalıyla/ Düzenlenen türkü yarışmasında, çıkmış Apollon'a/ Karşı, tatlı sesler çıkaran boğumlu kamış kavalla,/ İşte Tmolos dağında tanıktı bu yarışmaya Midas da./ Oturdu tepenin üstünde yaşlı yargıcı, kulakları/ Ağaçların hışırtısından uzak, meşe yapraklarıyla/ Başında mavimsi saçları, şakaklarında palamutlar/ Çevreye bakınan hayvanlardan, tanrısından bir ses:/ 'Yargıcı hazır, durmak yok.' diye. Sesler/ Yükseldi kırlarda sazlardan. Sevinçle dinledi/ Bu ilginç yabancı türküleri Midas, büyülendi./ Bunun üzerine çevirdi başını Phoebus'a kutsal/ Tmolos; onun ormanı da döndü yüzünü ona. Sarışın/ Kıvırcık saçları Parnassun defneleriyle süslü,/ Etekleri yerleri süpüren erguvan boyamlı giysi,/ Sol elinde değerli taşlarla, dişlerle süslü/ Çalgı, ötekinde çekiç. Yetkin bir sanatçı görünümü./ Becerili parmaklarla dokundu tellere, büyülendi/ Tmolos güzel seslerle. Yenik düşmüş Pan'ın/ Kavalı lir karşısında. Kutsal dağ hepsinden/ Sordu yargısını, oyunu. Yalnız Midas'dı gene oya/ Karşı çıkan, kavalın üstünlüğünü ortaya atan. insan/ Kaldı yine, yalnız yavaş yürüten bir eşeğin ileri/ Geri oynayan kulaklarına dönüştürdü Midas'inkileri./ Kulaklarını gizlemek, şakaklarını örtmek isterdi/ Midas, iğrenç bir aşağılanma sayar, kızıl başlık/ Giyerdi. Ancak saçlarını kesmekle görevli uşağı/ Görmüştü uzun kulaklarını. Güvenilir kimse değildi/ Böyle utanç verici durumda susmaya bile yanaşmazdı/ Pek, nitekim günün birinde gizli bir çukur açtı/ Yerde, kralın kulaklarını ne biçimde görmüşse/ Yavaşça fısıldadı açılmış çukura, duyurdu gizemi./ Sonra örttü çukurun üstünü, sözde gizemi kapadı, /Yavaşça uzaklaştı oradan, bıraktı örttüğü çukuru. / Bir çalılık yetişti orada, sallanan dik kamışlar/ Sık, aradan bir yıl geçmişti daha, tarlayı süren kişi/ Sezdi

durumu. Güneyden mırıltılar, fısıltılar geliyordu/ Toprağı gizlenen sözcüklerden, kralın kulaklarını yeren." (Ovidius, 2017, ss.259-260).

Güngör Dilmen, eserinin merkezinde bulunan efsaneyi, bu anlatıdan almış gibi görünmektedir. Bu anlatı doğrultusunda Kral Midas'ın tanrısallaşma arzusu ve arayışı ön plana çıkarılmış ve gururun gizli doğası hem Kral Midas hem de tanrılar vasıtasıyla okuyucuya sunulmuştur.

Oyun elit tabakanın ve sarayın temsilcisi olan Apollon ile halkın temsilcisi olan Pan'ın arasındaki bir müzik yarışması ile başlar. Apollon'un liri, Pan'ın ise kavalı ile yarışacağı bu müsabakaya, şarap ve oyun tanrısı Dionysos'un buyruğuyla, kendisinin takipçileri olan 'delişmen keçi tayfası' oyunu kızıştırmak üzere dâhil olur (Dilmen, 2016, s.29). Aralarında anlaşılamayan iki tanrı ise kendilerine yargıç olması için Frigya Kralı Midas'ı seçer. Kızının tanrılar arasına girmesinin tehlikelerini dillendirmesine rağmen, tanrılar katına bir yargıcı olarak *yükselme* hırasına kapılan Kral Midas, kızının uyarısını göz ardı eder (Dilmen, 2016 s.31). Yarışmacılar arasından saraya ilk gelen tanrı Apollon'dur. Herkesin etkilenmiş bakışlarının arasında saraya giren Apollon'un karşısında ayağa kalkmayıp tahtında oturmaya devam eden Midas'ın mutlak erke ulaşma arzusu burada açıkça görülmektedir. Hemen ardından keçi korosu ile saraya Pan gelir. Hırslarının peşinden giden sadece tanrılar katına yükselmek isteyen Midas değildir. Öyle ki Apollon ve Pan'ın arasındaki müzik yarışması aynı zamanda büyük bir sanat anlayışı çatışmasıdır. Bilgi, akıl ve dengeyi sembolize ederek Apollonik düşüncenin karşılığı olan Apollon ile coşku ve çılgınlığı sembolize eden Dionizyak tarafın temsili Pan birbirlerinin dünya görüşlerini ve yeteneklerini aşağılarlar. Bu bağlamda eserde akıl ve çılgınlık, biçim ve öz, disiplin ve delişmenliğin durmaksızın süregelen yarışı betimlenmiş olur. Midas'ın tanrılar katına ulaşma tutkusu ise Apollon kendisinin tahtına oturmak istemesine rağmen o ve Pan'dan tahtının yanlarında duran iskemlelere oturmalarını istemesi ile gösterilmiş olur. Öyle ki iskemlede rahat edemeyip Pan'ın yere bağdaş kurmasının ardından Apollon'un Midas'a "Bilmeyen birine, şuradan iki tanrı ayır desem benden sonra seni gösterir" (Dilmen, 2016, s.33) demesi Midas'ın kibirli duruş ve davranışlarının ne boyutlarda olduğunu açıklar niteliktedir. Apollon yalnızca Midas'ın kulaklarına erişen ve üstün olmayan kulakların duyamadığı

ezgilerini sunduktan sonra Pan coşku dolu ve çılgınlığa varan müziği ile bütün Gordium sokaklarını doldurur. Halkın Pan için yaptığı tezahratlarının arasında karar vermekte zorlanan ve ne yapacağına karar veremeyen Midas ise Apollon’u gururlu bulduğu için Pan’ı galip ilan eder. Koronun sözleri ise Midas’ın bu davranışının nedeni açıklar; “daha büyük bir gururu yıkma zevki daha büyüktü” (Dilmen, 2016, s.45). Giderken kendisine zaferi kazandıran kavalı Midas’a veren Pan oradan ayrılır ve Midas Apollon ile baş başa kalır. Kendine yenilgiyi yediremeyen Apollon ise zaferinin ardından Pan’ın “gerçekten de kulak varmış sende” (Dilmen, 2016, s.45) diyerek vdiğ Midas’ı kulaklarını eşek kulaklarına çevirerek onu cezalandırır ve böylece oyunun seyrini bambaşka bir yöne evrilmesini sağlar.

Oyunun birinci aşamasında yükselmeyi tadan Midas, bu andan itibaren dşye geçer. İlk atışmanın ardından Midas’ın elinde kalan sonuç sıradan insanlardan daha aşağı bir varlık olmaktır. Ancak her ne kadar Midas eşek kulaklarına sahip olsa da gururundan ödün vermez. Kızı ile yaptığı konuşmada Midas tanrılar arasına girip verdiği yargıdan ziyade bu yargının sonucundan pişman olduğunu söyler (Dilmen, 2016, s.59). Kendisine yardım etmesi için yalvardığı Ay Tanrıça’nın dahi Apollon’dan özür dilemesi ve ona yalvarması yönünde verdiği ğtleri göz ardı eden Midas, asla pişman olmayacağını, kendisinin Kral Midas olduğunu verdiği yargıdan asla dönmeyeceğini açıkça söyler (Dilmen, 2016, s.63). Midas verdiği karardan dönerek gln duruma düşmektense, eşek kulaklarına sahip olarak gln duruma düşmeyi yeğlemektedir. Buna rağmen kulaklarından duyduğu utanç sebebiyle devamlı başına kırmızı bir başlık takarak gezen Midas, bu gizini berberine anlattığında olayların seyri bir kez daha değişir. Taşıyamayacağı bir yük sahibi olan berber, bildiği bu büyük sırrın altında ezilir ve i sancılara daha fazla dayanamayarak bu bilgiyi bir kuyuya haykırır. Ancak etrafta yetişen sazlar, içinde sesin yankılandığı kuyunun suyunu çekince, rzgr onları her sallandığında bu gizi açığa çıkarmaya başlarlar (Dilmen, 2016, s.78). Midas’ın tüm yasaklarına ve cezalarına rağmen artık her köşe başında, her sokak yazısında, sokaktaki her konuşmada konu Midas’ın kulaklarıdır. Hatta sırf bu konu için bir gölge oyunu dahi yapılmıştır. Ancak Midas asıl gücü kendisini kabullenme ile yaşayacaktır.

Gölünçlüğüne ne demek olduğu hakkında düşünen Midas kendi yazgısını kabullenir ve kulaklarına bağlanır. Hatta kestiğı kulaklarının bir gecede tekrar uzamasının ardından şayet büyümeselerdi yazık olacağını bile açık açık dillendirir (Dilmen 2016: 96). Onun bu kabullenışı halkının ona olan bakışının değışmesi ile koşutluk yaratır. Halk, kulakları sayesinde üstün tuttuğı Midas'ı tanrılar katına yükseltir ve böylece Midas'ın mitleşme arzusu gerçekleşmiş olur. Halkına göre Midas artık 'tanrılar dengesidir' (Dilmen 2016: 101). Yazar, Mukadder Yayınoğlu ile yaptığı söyleşide, bu durumla ilgili şunları dile getirir:

Kral Midas'ın kulakları bilinen bir konu. Ancak ben mitosa kendi yorumumu getirdim: Masalda Tanrı Apollon Midas'ı eşek kulaklarıyla cezalandırır, masal orada biter. Oyunumuzda ise Midas bir süre sonra bu kulaklara alışır. Alışmanın ötesinde onları bir ayrıcalık, bir üstünlük olarak görmeğe başlar. Bir anlamda tanrının cezasını hiçler. (Aşağılık kompleksinin güce dönüşmesi). Artık kulaklarını gizlemek şöyle dursun onları halkın karşısında törenle sergilemeğe kalkışır. Apollon eşek kulaklarını geri alarak onu yeniden cezalandırır. Halk, bu kez Midas'ın insan kulaklarını yadırgar, alay eder. Kısaca, değerlerin göreceliğı, halkın kaypaklığı!" (Yayınoğlu, 2005, s.129).

Oyunun başından beri yükselmeyi, düşmeyi ve kulaklarını kabullenmek ile tekrar yükselmeyi yaşayan Midas oyunun sonunda Apollon'un ondan eşek kulaklarını geri almasıyla son kez ve geri dönülemez düşüşünü yaşamış olur. Ancak bu, sözünden asla geri dönmeyen Midas'ın karşısında Apollon'un sözünden dönmesi ile olur. Küçük düşürmek isterken kendisini hiçleyerek verdiği cezayı tersine çeviren Midas'a sinirlenen Apollon, kendisinin verdiği cezayı erdeme çeviren Midas'a verdiği zorluğu bu sebeple geri alır (Dilmen, 2016, ss.101-102). Midas'ın trajedisi tekrar sıradan bir insan olmaktır. Bu durum Apollon'un "Bağışlıyorum seni. Yeniden kendin olmaya katlanabilir misin bakalım?" (Dilmen, 2016, s.103) demesi ile desteklenir. Halkın mitleştirmeye karşı olan eğilimi, kulakların kayboluşu ile son bulur. Tanrılar katına çıkma ve mutlak erke erişme isteğıne sahip Kral Midas'ın trajedisi, nihai düşüşünde tekrar insanlaşmaktır.

3.2 Midas'ın Altınları

Üçlemenin bu ikinci eserinde Midas'ın altına ve zenginliğe olan düşkünlüğünün sonucunda, kendisinin ve tüm Frigya halkının başına gelenler anlatılmaktadır. Üçlemenin birinci eseri olan Midas'ın Kulakları'nda, Kral Midas'ın mutlak erke ulaşip tanrılar katına erişme arzusu, Midas'ın Altınları'nda yerini altına olan doymak bilmez tutkusu ile tüm dünyanın zenginliklerine erişmeye bırakır. 1969 yılında kaleme alınan Midas'ın Altınları ilk kez Nihat Aybars tarafından 1969-1970 sezonunda Devlet Tiyatrosunca sahnelenir.

Tıpkı birinci eserde olduğu gibi Midas'ın Altınları'nda da eserin merkez hikâyesi kaynağını mitostan almaktadır. Sözü edilen mitos, Ovidius'un *Metamorphoses (Dönüşümler)* adlı yapıtında şu biçimde yer almaktadır:

"Çevirmiş çevresini Satyrler, geleneksel topluluk,/ Bacchus'u sevenler, yalnız Frigyalı Silenus gelmedi,/ Çok içen, boyuna salınan yaşlı kişi, yakalanmış/ Bağlanıp donatıldığı çiçeklerle iletilmiş Midas'a,/ Trakyalı Orpheus, bu krala, Cecrops'a, bir de/ Öğrencisi Eumolpus'a öğretmiş gizemli işleri./ Tanıdı gelen görevlileri, Silenus'u Midas,/ On gün on gece yenildi, içildi, eğlenildi./Lucifer onbir kez dolaştı yörüngesinde, işte/ Bu evrede geldi Lidya kırlarına mutlu kral,/ Geri getirdi gen Silenus'u sundu tanrıya./ Sevindi, bir yararı yoksa da, beğenirdi onu/ Kıvanç verdi ona tanrı Silenus'un gelişiyle./ Kötü başarıya armağan dileyen kral dedi ki: /Ey tanrım tuttuğum altın olsun. Yerine geldi/ Dileği, kazandı yıkım getirecek armağanı,/ (...) Kral, verilen söz geçerli mi diye dokundu eliyle/ Bir ağaca, ince bir dal kırdı, birden altına/ Dönüştü yeşil yaprakları dalın. Bir taş aldı/ yerden altın oluverdi birden. Bir avuç toprak aldı/ Sıktı avucunda pırlıl pırlıl altın olmuş o da. (...) Sofrayı yanaşma kız, donattı bol yemeklerle/ Kızartmalarla. İşte bu ara sağ eliyle dokundu Midas/ Ceres'in ürünlerine, katılaştı Ceres'in ürünleri,/ Bir şölende, azgın dişleriyle eti çiğnemek istediğinde/ Sarı kabuğa dönüşürdü dişleri arasında et, parlayan./ Etkili bir gereci suyla karıştırırsa içmek için/ Akışkan altına dönüşürdü boğazından inerken/ (...) Kaldırdı göğşe ellerini, ısıyan kollarını, yakardı: / Ey esirgeyen, kayıran Lenaus baba, suçluyum, bağışla/Beni, acı bana, kurtar bu üzüntüden beni, dedi./ İyiliksever tanrı Bacchuss, sığınan

suçluları/ Bağışlar, sözünde duranların elinden tutar/Kurtulacaksın dilediğin altının baskısından, dedi,/Git, Sardes yakınında, ırmakta yıkan, sonra dağın/Doruğundan düşen dalgalara karşı yürü ırmağın/ Varıncaya değin kaynağına, uzasın yolun, orada/Köpüklü suların kaynağında, çok varıl olduğu/ Yerde, başını daldır, gövdeni yıka, suçtan arın." (Ovidius 2017: 258-259).

Ovidius'un eserinde görüldüğü üzere, Satir Silenos'un Midas'ın bahçesine sarhoş olarak girdiği ve bunun üstüne Midas'ın Silenos'un gelişinden kıvanç duyup onu ağırladığı aktarılsa da, bazı kaynaklarda Kral Midas'ın hile yaparak Silenos'u kendi bahçesine çektiği ve onu alıkoyduğu da anlatılmaktadır. MÖ 4.yüzyılda yaşamış Yunan filozofu ve tarihçisi, Ksenofon'un İskender'in ilk seferlerinden bahseden *Anabasis* eserinde bu durum, Makbule Muharreova Sabziyeva çevirisi ile şu şekilde aktarılmaktadır: "Orada, yolun kenarında, Frigyalıların kralı Midas'ın ismini taşıyan bir pınar vardı; diyorlar ki, Midas orada pınarın suyuna şarap katarak satyri (satyr Silenus kastedilmektedir; not M.S.) yakaladı." (Sabziyeva, 2014, s.127)

Dilmen eserinde bu iki anlatıyı harmanlayarak, merkez hikâyeyi yaratmış gibi görünmektedir. İki bölümden oluşan oyunun birinci perdesinde 10, ikinci perdesinde ise 12 sahne vardır. İlk bölüm, Midas'ın altına karşı olan tutkusunun serimlenmesi ve kurduğu plan sonucunda bu tutkusunun gerçekleşmesidir. İkinci bölümde ise hayali olan tanrısal gücü elde eden Midas'ın, kendisi de dâhil tüm Frigya'yı yok oluşun kıyısına kadar getirişi ve bu durumdan kurtuluşunu anlatan çözüm anlatılmaktadır.

Oyun, Çığırkanlar ile Yurttaşlar arasında geçen bir konuşmayla başlar. Altına olan tutkusu sebebiyle yeni vergi yolları bulan Midas, Gordion'da sevişme haftası ilan etmiş; sevişenden bir, sevişmeyenden ise üç altını vergi olarak alacağını duyurmuştur (Dilmen, 2016, ss.108-109). Sarayında altınları ile oynarken altın sesinin kendi kızının sesinden bile daha güzel olduğunu (Dilmen 2016: 110) söyleyerek Midas bize saplantısının ne boyutlarda olduğunu gösterir. Vezir ile Midas'ın kızı babasını bu tehlikeli tutkunun sonuçlarına karşı uyarırsa da sözleri etkisiz kalır. Hatta göz ardı ettiği uyarılarına karşılık Midas, kızını sarayının alt bölümlerinin birinde bulunan bir simya atölyesine götürüp, oyunun en grotesk karakterleri olan Simyacılardan çalışmalarını gösterir. Simya ilminin nihai sınırı olan

herhangi bir maddeyi altına çevirme amacı güden ancak bunu yıllar yılı çalışmalarına rağmen başaramayan bu iki karakter Midas'ın kızı tarafından kocaman farelere benzetilir (Dilmen 2016: 116). Midas'ın tutkusunun seyirciye anlatıldığı bu oyun bölümünden sonra sahne, Dionisos, akıl hocası Silenos ve keçiler korosuna geçer. Yunan mitosunda şarap ve oyun tanrısı olan Dionisos alayıyla yolunu kaybetmiş bir vaziyette Frigya ormanlarında gezmektedir. Tanrıyı ve ona eşlik eden tebaasını gören Oduncu kendisine haber vermesinin ardından Midas bir plan kurar. Silenos'u tuzağa çekmeye ve karşılında hayali olan tanrısallığa erişmeyi amaçlayan Midas, Silenos'un takip etmesi için dereye fiçılar dolusu şarap döker. Aslında Midas'ın Silenos'u yakalama isteği iki yönlüdür. Silenos'un, Dionisos'un akıl hocası ve can yoldaşı olduğunu (Dilmen, 2016, s.126) bilen Midas, şayet Silenos'u tanrıya geri götürürse, ondan bir şeyler isteyebileceğini bilir. Hem de Silenos'un sahip olduğu sonsuz evrensel bilgileri duymak istemektedir. "Kara bilgilerin hocası" olarak bahsettiği Silenos'tan insan yaşamı hakkında en derin bilgileri almak ister (Dilmen, 2016, s.127). Geniş açıdan bakıldığında aslında bu istek de Midas'ın mutlak erke ulaşma çabası olarak yorumlanabilir. Makbule Muharreova Sabziyeva'nın Antik Yunan belagat ustası Athenaus'un *Bilgelerin Ziyafeti* külliyatı çevirisi durumu destekler niteliktedir;

Efsanevi Frigya kralı Midas, Silenus'tan sadece ona malum olan bilgeliği öğrenmek istiyordu. Sırf bunun için o, pınarın suyuna şarap karıştırarak Silenus'u sarhoş eder. Silenus'un Midas'a neler anlattığı kaynaklara göre değişmektedir. Plutarkhos'ta Silenus, insanın dünyaya hiç gelmemesi gerektiğini, ölümün yaşamdan daha iyi olduğunu söyler. (Sabziyeva, 2014, s.128)

Silenos'u kaçırıp, iç karartıcı ve kendisini tatmin etmeyen yaşam bilgilerini almasının ardından Midas Silenos'tan sıkılır. Bunun üzerine alıkonulduğundan bahsetmeyeceğini söyleyen Silenos'u, karşılında ne isteyeceğini bilmeden Dionisos'un yanına götürür. Yapılan bu iyiliğin karşılında Dionisos, Midas'ın kendisinden bir istekte bulunabileceğini söyler. Silenos'un ise anlaşmanın üstüne düşen kısmında Midas'ın kızını istemesi üzerine Midas bir ikilemde kalır ancak altın tutkusu ağır basar ve kızı karşılında tanrıdan dokunduğunun altın olmasını ister.

Dionisos'un uyarısına rağmen saplantısından vazgeçmeyen Midas, Dionisos'un kendisine içirdiği kanının ardından dokunduğu her şeyi altına çevirme gücü elde etmiş olur.

Oyunun ikinci aşaması, Midas ile halkın ilişkisini anlatır. Kazandığı bu gücü “en güçlü dil” olarak tanımlayan Midas bu gücü insanlara da göstermek ister ve bunu “tanrılar seyircisiz edemezler” diye belirtir (Dilmen 2016: 159). Bu söz Midas'ın tanrısal erke erişme isteğinin açık bir göstereimidir. Halka altın dağıtmaya başlayarak, eline geçirdiği her şeyi altına çevirir. Altın bolluğu yüzünden çalışmayan ve tembelleşen halk başlangıçta çok mutlu olsa da sonrasında kendi ihtiraslarının yine kendileri için nasıl bir tehdit oluşturduğunun farkına varır. Zira toplumda işler yürümemekte, halk neredeyse hareket etmemektedir. Doğaya ve usa aykırı olan bu olaylar neticesinde halk altınların arasında fakirleşir ve güçten düşmeye başlar. Kendi tutkusu yüzünden gözü kör olan Midas, tutkusunun kaynağına yabancılaşmıştır. Artık bu gücü istemediğine karar veren kral, kızını Silenos'un elinden kurtarmaya çalışırken kendi kızını altına çevirir. Bu gücü geri alması için yalvarmalarının sonunda, ellerini akan nehirde yıkamasını söyleyen Dionisos'un söylediğini yapan Midas bu güçten azat olur ve eski haline döner. Tutkusunun peşinden koşarak doğaya ve akla karşı çıkan ve çılgınlığa düşen Midas, kendini, kızını, halkını ve hatta tüm Frigya'yı kaybetmenin eşiğine gelir. Halk da kendilerini durduramayan Midas'tan çok da geride kalmayan ve yıkıma zemin hazırlayan bilinçsiz bir sürü izlenimi verir. Dionisos'un dediğini yaparak gücünden feragat etmesi ile beraber Midas halka durumu anlatır. Halkın kurtuluş mutluluğu oyunun sonunda bu kez altından nefrete kadar gidince çıkarılan dersi Vezir bize aktarır:

VEZİR:

Ve yaşasın altın,

yaşamı yeniden kazandık biz

altın sayrılığının sonucunda.

Gerçek altını kazandık biz.

Altındır Us

insanın en değerli cevheri

ve insan çoğu kez kendi dışında arar onu. (Dilmen,2016, s.182)

3.3 Midas'ın Kördüğümü

Üçlemenin son eseri olan Midas'ın kördüğümü iki perdeden oluşmaktadır. İlk perdede üç sahne, ikinci perdede ise altı sahne ve bir sözsüz oyun bulunur. Oyun içinde oyun ile şekillenmiş olan eserin merkez hikâyesi Midas'ın hırslarına ve güç aşkına düşmesi sebebiyle aldığı yanlış kararlar sonucunda Frigya'nın çözülmesi ve Kimmerlerin saldırısı sonucunda tarih sahnesinden silinişini anlatırken, dış çemberdeki kapsayıcı oyun ülkemizde arkeolojinin gerek bilimsel gerek ekonomik gerekse dış ülkeler ile olan ilişkilerindeki zorluklar irdelenir. Merkez hikâyede bulunan Frigya ve Kral Midas oyunu, Gordium'da profesörleri ile yaptıkları kazılar sırasında, kendi ülkeleri olmalarına rağmen topraklarını istedikleri gibi incelemelerine ve kendi yurtlarında bulunan tarihi hazineleri bulabilmek için kazı yapmalarına izin verilmeyen arkeoloji öğrencilerinin Frigya'nın başına gelenleri kendilerine konu ederek canlandırdığı bir oyundur. Ülkelerinde bulunan ve kendi toplumsal tarihlerinin birer hazinesi olan kalıntıları bulabilmek adına Gordium'da bulunan höyükte kazı yapmak isteyen arkeoloji öğrencilerinin önü kesilmiş ve kendilerine yapmak istedikleri çalışmaların, yurtdışından gelen başka kişiler tarafından yapılacağı söylenmiştir. Kendi durumlarını, Friglerin durumlarına benzeten arkeoloji öğrencileri Frigya'nın çöküşü hakkında bir oyun yazar ve bunu Gordium'da yine kendi aralarında canlandırırlar.

Midas'ın, kendilerinden daha uygar olduğu gerekçesi ile kazı yapmalarına izin verdiği Asur İmparatorluğundan gelen Kazmanların, pek çok tarihi eseri kaçırmalarının ardından geride bıraktıkları kördüğüm, oyunun temel taşıdır. Midas'ın dedesi ve aynı zamanda Frigya'nın kurucusu olan Gordios'un, kağnısını boyunduruğa bağlamak için atığı kördüğüm çözülmesi imkânsız olarak nam salar ve halk arasında söylencelere neden olur. Bir devletin ve toplumun, yoz inançlara ve gizemciliğe dayanarak, akıl ve mantıktan uzaklaşması sonucu nasıl çözüldüğünü anlatan eser, bu çözülmeyi düğüm metaforu ekseninde gözler önüne serer.

Midas'ın Kördüğümü oyunu iki perdeden oluşur. Birinci perde 3 sahne, ikinci perde 6 sahne ve 1 sözsüz oyundan ibarettir. Ülkemizde arkeolojinin gerek bilimsel gerek ekonomik gerekse dış ülkeler ile olan ilişkilerindeki zorluklar irdelenirken, oyun içinde oyun kavramı ile Frig Uygarlığının tarihten silinişi anlatılmaktadır. Oyunda, Frig İmparatorluğu'nun çöküşüne neden olan Kimmer saldırılarının, sadece bir sonuç olduğu fikrine sahip arkeoloji öğrencileri, uygarlığı ve tüm tarihi bir çözme-çözülme süreci olarak tanımlarlar (Dilmen 2016: 188) ve bu fikirden yola çıkararak Midas'ın üçüncü ve son hikâyesini anlatırlar. Aslında bu, kendi ülkelerinde başlarına gelmelerinden korktukları, çözülme sorununun sonucunu anlatan bir uyarı niteliğindedir.

Oyunun başında doğrudan seyirciye seslenen ve mevcut durumu açıklayan II. Öğrenci izleyicileri birazdan olacaklara hazırlar. Gordium'da buldukları bir h y ğ  kazmak isteyen öğrenciler, bölgenin kazılmasının yabancı meslektaşlarının görevi oldukları dolayısıyla durmalarına dair uyarı alırlar. Yabancı arkeologların yaptıkları kazılarda buldukları tarihi eserleri, yurt dışına kaçırdıklarını belirterek itiraz eden öğrenciler, kaçırılan bütün eserlerin şu anda hangi ülkelerde, nasıl sergilendiğini Profesör'e dolayısıyla seyirciye tek tek gösterir. Kendi geçmiş değerlerini kaybetmenin 'çözülme' olduğu konusunda hemfikir olan  ğrenciler (Dilmen 2016: 198) bir sonraki sahnede Midas'ın Kördüğümü'n  sahnelemeye başlarlar.

Oyun içindeki oyunun ilk aşamasında, Frig uygarlığının kuruluş öyküsü dile getirilmiştir. Kağnısı ile yollarda olan Gordios Ana Tanrıça K bele ile karşılaşır ve onun geleceği yorumlaması ile kral olacağını öğrenir. Gordios ile evlenen K bele onunla yollara düşer ve Frig uygarlığını, yıkılan Hitit devletinin sağlam temelleri üzerinde yükseltir. Burada bir milletin doğuşu Ana Tanrıça'nın yoğurduğu maya ile metaforik olarak gösterilmiştir. Tanrıça mayayı yoğurduk a halk birlik olup birlikte çalışırlar (Dilmen 2016: 218). Tanrıça'nın ağzından bir uygarlığın, bu metafor doğrultusu ile malzemelerini dinleriz.

K BELE: Maya kabarıyor, maya kabardı.

KEÇİLER: Ne yoğuruyorsun, K bele Ana?

K BELE: Yeni bir uygarlık sevgili keçiler.

KEÇİLER: Uygarlık ne ola?

KÜBELE: Toplumda bir mayalanma.

KEÇİLER: Hamuru?

KÜBELE: Doğa ve yaratıcı insan usu.

KEÇİLER: Tuzu?

KÜBELE: İnsan gözyaşı.

KEÇİLER: Bu tekne?

KÜBELE: Bütün Anadolu (Dilmen, 2016 ss.218-219).

Oyundaki bir diğer metafor ise devletin kuruluşu ile Gordios'un bağladığı düğümdür. Kağnısını bağlayan yani uygarlığı başlatan Gordios'un düğümü Frigya'nın yıkımına kadar çözülmeden kalacaktır. Dolayısıyla tüm ülkenin varlığı ve çöküşü bu metafor ile resmedilmiştir. Oyunun ikinci aşaması bu çöküşü anlatmaktadır. Gordios'un nesiller sonraki torunu Midas, yapılması gereken devlet işlerinden ve bitmeyen devlet sorunların bıkmış bir şekilde sarayındadır. Asur'dan gelen kazıcıların kendilerinden daha "medeni" olduğu gerekçesiyle (Dilmen, 2016, s.198) veziri ve kızının uyarılarına rağmen, Midas topraklarında yabancılar tarafından kazı yapılmasına izin verir. Asurlu kazmanlar tarafından, kaçırılamayan tek şey, dedesi Gordios'un kağnısı ve kağnıya bağlı bir düğümdür. Bu düğümün çözülmesinin imkânsızlığı, Midas'ın bilinmeze karşı olan tutkusunu ateşler. Midas artık oyun boyu yavaş yavaş doğal dünyadan uzaklaşıp, bilinmeyene karşı olan bir özlem ile yanar. Kral Midas'ın üçleme boyu bırakmadığı mutlak erke ulaşma tutkusu burada da kendini gösterecektir. Gittiği Bilici Kadın'dan, düğümü çözenin tüm Asya'nın hükümdarı olacağına dair bir kehanet alan Midas, artık gece gündüz yalnızca düğüm ile ilgilenmektedir. Devlet işlerini boşlayan ve var olan devlet bütçesini düğüm çözmek için kullanan Midas, yavaş yavaş kendi ülkesinin sonunu hazırlar. Dış ülkeler tarafından haberdar olunan bu durum, Frigya'yı işgale götürür. Kimmerlerin saldırısı sonucu başkent düşer ve işgalciler saraya dolar. Son dakikaya kadar hala gerçeklikten uzak durup, saplantısının peşinden sürüklenen Midas,

olanları ancak Kimmer ordusunun komutanı Tuğdan, Gordios'un kümbetine girip yanında durunca anlar. Tuğdan'ın içeri girdiğinde söylediği “Bunlara olmuş olanlar, ben gelmeden önce yıkılmışlar” sözleri Midas'ın ülkeyi içine soktuğu durumu açıklar niteliktedir (Dilmen, 2016, s.258). Olanlara hala inanamayan Midas'a karşılık, aslında Frig uygarlığının da metaforu olan kördüğümü, “bunun için kafa yorulur mu” diyerek kılıcıyla kesip atar (Dilmen, 2016, s.259). Bu olay üzerine Kral Midas, çözebilmek adına devletin sonunu getirdiği kördüğümün, kesik urganı ile kendini asarak intihar eder.

Bölüm 4

Midas'ın Kördüğümü'ndeki Mitolojik Ögeler

4.1 Dionysos (Dionisos)

Üçlemenin tüm eserlerinde karşımıza çıkıp oyunu yer yer kızıştıran, yer yer durumu seyirci için anlaşılır hale getiren keçiler korusu, kendilerinin her oyun başında Tanrı Dionysos tarafından gönderildiğini belirtir.

KEÇİLER:

Dionisos Efendimiz, şu koca şarap tanrısı

Efendimiz Dionisos şu koca Oyun Tanrısı

bizi gök sedirler hoş kokulu

ardıç ormanları yüklü

Anadolu yaylalarına saldı

koro olacağız bu oyuna

delişmen keçi tayfası. (Dilmen,2016, s.196)

Metinde koro olsunlar diye Oyun Tanrısı'nın kendi tebaasını göndermesi doğrudan bize verili bir durumsa da aslında olayların daha derin bir perde arkası olduğu düşünülebilir. Dionysos tıpkı üçlemenin ikinci eseri olan Midas'ın Altınları'nda söylediği gibi Midas'ı tanımakta ve kendisinden “Dolaylı olarak epey

ilişkimiz oldu onunla” diye bahsetmektedir (Dilmen, 2016, s. 123). Her ne kadar burada aktarılan durum, üçlemenin birinci eseri olan Midas’ın Kulakları’nda olan olaylara atıf yapılıyor ise de aslında Tanrı Dionysos’un Frigya ve Ana Tanrıça Kybele ile olan ilişkisi aslında bundan çok daha eskiye dayanmaktadır.

Dionysos Baş Tanrı Zeus ve Semele’nin oğludur. Semele’ye aşık olan Zeus ondan bir çocuk beklemektedir. Ancak Zeus’un eşi Hera kıskançlık duygusu ile Semele’yi ortadan kaldırma planları yapmıştır. Bu sebeple yaşlı bir kadın kılığına girip Seleme’nin karşısına çıkar ve Semele’nin aklına birleştiği kişinin gerçekten Zeus olup olmadığı konusunda fitne sokar. Bu soru karşısında aklı karışan Semele Zeus tekrar geldiğinde ondan bir istekte bulunur ve Zeus’un bunu yerine getirmesini ister. Semele’yi temin etmek için istediği şeyi yerine getireceği konusunda yemin eden Zeus, Semele’nin isteğinin, kendisini tanrısal suretinde görmek istediğini öğrendiğinde buna ettiği yemin yüzünden karşı çıkamaz ve istemeyerek de olsa tanrılar katına geri dönüp kendi korkunç suretine bürünerek tüm ihtişamıyla Semele’nin yanına geri döner. Ancak Semele Zeus’un korkutucu tanrısal kudretine dayanamaz ve alevler içinde kalarak can verir. Bunun üzerine Zeus cenini kendi baldırına diker ve çocuğun yaşamını kendi bedenine taşır. (Gezgin, 2022, ss.167-168)

Bu kurtarılışın ardından Zeus Hera’nın öfkesinden sakınabilmesi bebek Dionysos’u Nysa dağına kaçırmış ve orada yaşayan nemflere emanet etmiştir. Dionysos burada bağcılık ve şarabın sırlarını öğrenmiştir. Ne var ki Hera’nın nefreti sönmemiş ve Dionysos’a delilik lanetini vermiştir. Hera’nın yarattığı delilik yüzünden bütün dünyayı meczup gibi dolaşmıştır. (Bulfinch, 2018, s.143) Yolculuğu boyunca tüm Asya’yı gezen Dionysos Hindistan’a da uzun bir yolculuk yapar. Oradan şaşılacak bir kortejle döner: Sarmaşık ve asma ile donanmış arabasını panterler çekmekte ve kendisine Satyrler, kendinden geçmiş Bakkhalar gibi gürültücü tanrısal varlıklar eşlik etmektedir (Estin-Laporte, 2022, s.140). Bu uzun yolculuk ise Dionysos’u en nihayetinde Frigya’ya getirmiştir.

Dionysos yolculuğunun sonunda Frigya’ya ulaştığında hala Hera’nın lanetinin tesiri altındadır. David Adams Leeming Dionysos’un Frigya topraklarında bu lanetten kurtulmasını “Orada, Yunanların Rhea’yla özleştirdiği Kybele onu arındırdı

ve deliliğini iyileştirdi. Dionysos Frigya'dayken kendisi ve takipçilerinin büründüğü doğuya has giysiyi de orada benimsedi; yine orada, bazı Kybele ayinlerini andıran kendine has ayinlerini de düzenledi" şeklinde özetlemiştir (Leeming,2020, ss.213-214). Kybele Dionysos'u iyileştirdikten sonra ona sırlarını açar ve ona kendi ayinlerini öğretir. Bu bakımdan Kybele'nin Dionysos'un öğretmeni rolünde karşımıza çıktığını söylemek yanlış olmaz. Dionysos'un Hera'nın kendisine verdiği delilik lanetinden kurtulması, Frigya'nın Ana Tanrıçası Kybele sayesinde olmuştur. Bununla beraber Yunan mitolojisinde karşımıza Rhea olarak çıkan Kybele, Zeus'un annesi olduğu için aynı zamanda Dionysos'un da büyükannesi sayılmaktadır.

Dionysos'u saran kötülüklerden ve belalardan kurtaran Ana Tanrıça Kybele, Dionysos'u bir hediye olarak kendi dininin içersine katmış ve gizemlerine vakıf olmasına da göz yummuştur. İsmail Gezgin'e göre Dionysos'un gizem dininin kaynağı bu olmalıdır (Gezgin, 2022, s.171).

Dionysos Tanrıça Hera yüzünden düştüğü bu kötü durumdan Kybele sayesinde kurtulmuştur. Ana Tanrıça'nın Dionysos'a kendi gizem ve ayinlerini öğretmesi bir taraftan da onun tanrısal güçlerine kavuşması şeklinde yorumlamak mümkündür. Bu durumla ilgili olarak *Mitoloji-Kahramanın Yolcuğu* adlı eserinde David Adams Leeming, fani Dionysos'un tam olarak ne zaman gerçek bir tanrıya dönüştüğünün belirsiz olduğunu söylemekle beraber, "Dionysos'un Doğu Akdeniz bölgesinin büyük bölümünde kendi ilahlığını kurmak üzere Frigya'dan ayrıldığı sırada bir tanrı olduğundan kuşku yoktur" ifadesini kullanmıştır (Leeming,2020, s.213). Bu durum bize Ana Tanrıça Kybele'nin torunu Dionysos'a neler bahsettiğinin ve onu nasıl güç bir durumdan kurtardığının bir göstergesidir. Frigya'daki yaşantısında Dionysos kendisi ve onu takip edenlerin büründüğü doğuya has giysileri benimsemiş; yine orada, bazı Kybele ayinlerini andıran kendine has ayinlerini düzenlemiştir.

Tüm bunlarla birlikte Azra Erhat'ın da belirttiği üzere Dionysos'un aslında bir Anadolu tanrısı olduğu kolaylıkla düşünülebilir (Erhat, 2022, s.94). Zira kendisi Olympos tanrılarına sonradan dahil edilmiş, dışarıdan gelme bir tanrıdır. Dionysos'un Olympos tanrılarına sonradan dahil edilmiş olması kökenleri farklı olduğu için olabilir. Nitekim Dionysos'un davranışları ve yaptıkları diğer Olympos davranışlarıyla benzerlik göstermemektedir. Erhan Altunay'ın da belirttiği üzere

Anadolu tanrı ve tanrıçalarının en büyük özelliği, insan yaşamının her anında onlar ile beraber olmaları ve günlük yaşamlarında bulunmalarındır. Bu duruma en çok uyan ve en Anadolulu tanrılardan biri ise Dionysos'tur. Kendilerini insanlardan üstün görüp onlardan kendilerini soyutlayan Olympos tanrılarının yanında farklılık göstermektedir (Altunay, 2023, s.24).

Euripides'in Bakkhalar adlı tragedyasında Dionysos'un Frigya ve Anadolu ile olan bu muazzam ilişkisi pek çok bakımdan gözler önüne serilirken bir taraftan da Thebai'ye gelmeden önce Dionysos'un neler yaptığına da değinilmektedir. Şüphesiz Bakkhalar tragedyasının Dionysos hakkında bu denli engin bir bilgi kaynağı olması sayesinde esere Dionysos İncili' de denmektedir (Erhat, 2022, s.91). Eserin başında Dionysos kendi ağzından Frigya'dan geldiğini açıkça belirtir;

DİONYSOS:

(...)

Lidya'nın, Frigya'nın altın yatağı

Ovalarından geliyorum. Gezip gördüm Pers ülkesinin

Güneş yanığı bozkırlarını, Baktria'nın surlarla çevrili kentlerini,

Medya'nın dondurucu iklimini yaşadım ve mutlu Arabistan'ı

(...) (Euripides, 2012, s.27)

Euripides'in tragedyasında açıkça Dionysos'un asıl kaynağı belli olmaktadır. Bir Lidya-Frigya tanrısı olan Dionysos yanında seyahat eden Bakkhalar korosuna “yurdunuz Frigya ezgilerini çıkarın, Rhea Ana'yla benim birlikte icat ettiğimiz tefler eşliğinde” diye buyururken Bakkhalar korusu kendilerinin “Asya karasından” geldiğini söylemektedir (Euripides, 2012, s.29)

Tragedyada Bakkhalar korosunun yurdunun Frigya olduğuna açıkça değinilirken Dionysos ve Kybele için yapılan ayin ve cümbüşlerin benzerlik gösterdiğinin vurgusu açıkça belirtilmektedir. Dionysos'un Rhea Ana ile beraber icat ettiğini söylediği tefler onlar için yapılan ayinlere vurgu yapmakla beraber Bakkhalar korusu iki varlığın kutsal törenlerini bir tutarak konuşmaktadır;

KORO:

(...)

Ne mutlu o tanrının

kayırdığı canlara

talihli derim ona

en kutsal törenlerce

Tanrının gizine erene

Ve ne mutlu, Ulu

Kübele Anamızın

çılgın törenlerinin de

hakkını verene,

başında sarmaşık çelenk

havada türsos'u savura savura

Dionysos'a hizmet edene.

-Koşun Bakkhalar, koşun Bakkhalar

Frigya dağlarından

Çağırın Dionysos'u

Tanrı oğlu tanrıdır o.

(...)

Kuretelerin gizlediği

Girit koyaklarındaki

o kutsal mağara

Zeus'un beşiğı orada,
orada bizim şenliklerimiz için
üç sorguçlu Korübantlar
kasnağa gerip hayvan derilerini
davulu yarattılar.
(...)(Euripides, 2012, s.30-32)

Ana Tanrıça Kybele'nin delilik lanetinden kurtarıp büyük bir lütfkarlık ile Dionysos'a dinini ve gizli ilimlerini aktarmış olması iki tanrısal varlık için yapılan ayin ve ritüellerin benzerlik göstermesini sağlamaktadır. Özünde doğa ile ilişkili olan bu tanrı ve tanrıçanın dinlerinde bulunan benzerlikleri ise Azra Erhat şu sözler ile vurgulamaktadır;

Kybele ve Dionysos dinlerinin özünde bulunan orgiastik coşku, kendinden geçme, vect karakteri her iki tapımda aynı simgelere, aynı davranışlara, araç ve gereçlere başvurulmasıyla da belirir, Bakkha'ların çılgınlığı Kybele törelerinde kendilerini hadım eden Pessinus rahiplerinin tutumunu andırır. Kaldı ki gene aynı yukardaki parçada geçen Korybant ve Kureta gibi deyimler Dionysos kültünü hem Kybele, hem de Girit'li Zeus kültüne bağlamaktadır. Her üçünün de Anadolu-Girit kaynağından fışkırdığına hiç şüphesiz kalmamıştır (Erhat, 2022, s.94).

Bu sebeptendir ki Dionysos'un bir diğer ismi de İakkhos'tur. Ritüeller sırasında kendinden geçip akıldan uzaklaşarak biyolojik özüne dönen esrik kadınların çılgınlığıdır (iacchos) (Gaster,2000,s.39). Bu Dionysos'un esrik gücüne örnek oluşturacak bir olgudur. Dionysos her ne kadar şarap tanrısı olarak anılsa da şarabın getirdiği tüm güçlerin, tüm esrikliklerin ve yarattığı her şeyin temsilinin de tanrısıdır. Dinin temelinde yatan tüm ritüel ve ayinlerin odak noktasında inananları gerçeklikten kopartan şarap ve onun yadsınamaz kuvveti bulunur. Midas'ın Kördüğümü'nde Bekçi'nin mezarından kalkıp yaşayanların dünyasına gelen Gordios'a söylediği gibi "Dionysos'un iç dediği" şeydir şarap (Dilmen, 2016, s.252).

Dionysos kişiyi kendinden geçirme gücünün yanı sıra, şarabın toplumsal ve faydalı etkilerini de temsil eden bir tanrıdır. Bu nedenle de medeniyetin destekçisi ve barışsever olarak da görülürdü (Bulfinch, 2018, s.21). Ancak bu korkutucu kuvvet düşmanları için korkunç ceza ve yıkımlar getirebilen bir kudreti de beraberinde getiriyordu. Dionysos sevilen ve saygı duyulan bir tanrı olmasının yanı sıra, yeri geldiğinde korku duyulan gaddar bir tanrı olarak da bilinmektedir. Midas'ın Kördüğümü adlı eserde Kimmerlerin komutanı Tuğdan için Keçiler korosunun “sende Dionysos’un soluğu var” deme nedeninin bu gaddarlık olduğu düşünülebilir.

Deliliğinden kurtulmasından sonra “tanrısallaşan” ve bu yüzden dinini ve ayinlerini yayma yoluna giden Dionysos bu yolda Trakya’daki Struma Nehri kıyılarındaki Edonya Kralı Lycurgus ile şiddetli bir düşmanlığa girer. Kral Dionysos ve erkanını üvendireyle kovalar. Anlatılar farklılık gösterse de tüm anlatılardaki ortak nokta Dionysos’un krala karşı en şaşmaz silahını kullandığı yönündedir; Delilik. Kimilerine göre kral deli veya sarhoş olmuş ve Dionysos’un insanlara yetiştirmeyi öğrettiği asmaları balta ile parçalamaya girişmiştir. Ancak bunun yerine oğlu Dryas’ı –veya karısı ile oğlunu beraber- doğramıştır. Sonrasında kendisine gelmesine rağmen toprak ekin üretmemeye başlamıştır. Bu durum üzerine Dionysos kahini aracılığı ile toprağın Kral Lycurgus yaşadığı sürece toprağın verimsiz kalacağını duyurur. Halk bunun üzerine kralı Pangaeus Dağı’na bağlamış ve atlar tarafından öldürülmesine neden olmuştur. Başka bir anlatıya göre ise Dionysos Lycurgus’u Rodop Dağı’nda panterlerine yem etmiştir (Leeming, 2020, ss.214-215).

İnsanlardan yana olan ve onların hayattan ve doğanın kendilerine sunduklarından zevk almalarını isteyen bir tanrı olmasına rağmen Dionysos düşmanları için de bir o kadar korkulması gereken ve gaddar bir tanrıdır. Euripides’in Bakkhalar adlı eserinde Dionysos’un uzun yolculukları sonrasında Thebai şehrine gelişi anlatılmaktadır. Teyzesi Agaue ve kuzeni Pentheus, Dionysos’un annesi Semele’nin aslında Zeus’tan değil sıradan bir ölümlüden gebe kaldığını ve Semele’nin bu yalanı sonucu Zeus tarafından öldürüldüğü iftirasını atmışlardır. Bunun üzerine büyük bir kin ile Thebai’ye dayanmıştır Dionysos. Annesinin üstüne atılan iftiranın intikamını almak ve Thebai şehrine kendi kutsal törenlerini oluşturmak üzere hareket eden Dionysos, şarap ve ayinlerinin esrik

güçleri ile delilik verdiği teyzesi Agaue'nin kendi öz oğlu Pentheus'u bir aslan olarak görmesini sağlar ve onu çıplak elleri ile parçalamasına neden olur. Oğlunu canlı canlı parçaladıktan sonra kafasını bir mızrağın ucuna saplayıp sarayda mutluluk içinde gezen Agaue yaptığı şeyin çok geç farkına varıp yeis içinde kalır. (Euripides, 2012, b.a)

Sevilen bir doğa tanrısı olmasının yanında Dionysos korkunç bir gaddarlığa da sahip olabilen güçlü bir tanrıdır. Bakkhalar'da Teiresias Dionysos'un Doğa Ana Tanrıça Demeter'den hiç de aşağı kalmayan bir güce sahip olduğunu belirtir. (Euripides, 2012, s.38). Görüldüğü üzere bu kadar büyük bir güce sahip olan tanrının mitosa göre aynı zamanda intikamcı bir tarafı da vardır. Tüm Asya'yı gezmiş olmasına ve onlarca şey yaşamış olmasına rağmen teyzesi Agaue ve kuzeni Pentheus'un annesine attıkları iftirayı unutmamış ve hüküm vermek için erkanı ile Thebai'ye gelmiştir. Pentheus'un kendisine tapınılmasını yasaklamasının ardından gaddarlığı ve öfkesi öylesine büyük bir noktaya erişmiştir ki verdiği cezalar korkunç olmuştur. Hatta Thebai'ye geldiği andan beri kendisini bir tanrı olarak tanıyan ve saygıda kusur etmeyen büyükbabası Kadmos'u bile tragedyanın sonunda cezalandırıp şehirden sürülmesini emretmiş, sürgünün ardından da bir ejderhaya dönüştürerek cezalandıracağını açıkça söylemiştir. Dionysos'un öfkesinin ürünü olan bu karar o denli büyüktür ki Bakkhalar metninin çevirmeni olan Güngör Dilmen bile önsözünde "Dionysos'un onu kayırması gerekmez miydi? Yoo, biçare Kadmos da aile felaketinden payını eşit alıyor. Oyunun sonunda kızından ayrı yönde o da sürgüne gidiyor. Suçu ne, günahı ne?" sözleriyle duygularını belli etmiştir (Euripides, 2012, s.20)

Dionysos'un diğer Olympos tanrılarının aksine hikayeleri daha farklı bir yol izlemektedir. Daha kendine has ve farklı bir tanrıdır. Colette Estin ve Helene Laporte'nin belirtmiş olduğu gibi "Maceraları tanrılarinkinden çok kahramanların maceralarına benzer" (Estin-Laporte, 2002, s.140). Göklerdeki evlerinden kızdıkları insanlara lanet gönderen veya üstlerine musibetler salarak onlara ateş, yıldırım veya hastalık yayan Olympos tanrılarının aksine Dionysos onlarla beraber yaşar ve hayatlarının adeta içinde bulunmaktadır. Cezalandırmak istediği insanları Zeus gibi yıldırımlarla vurarak veya Apollon gibi üstlerine salgın hastalık göndererek değil

kendi içlerindeki canavarları ortaya çıkararak cezalandırır. Dionysos'un musibetlerinin belki de en korkunç tarafı bu delilik halidir. İnsanın içindeki en derin noktaları bilen ve karşısındakileri, doğanın onları yarattığı haliyle görüp şekillendiren bir tanrıdır. Bu yüzden ki Bakkhalar şarabın etkisiyle bir insanı veya hayvanı çıplak elleri ile parçalayabilecek insanüstü esrik bir güce sahip olabilir veya Dionysos'un düşmanları aynı şarabın etkisi ile kendi çocuklarını tanımadan parçalayabilir.

Midas'ın Kördüğümü'nde barbar Tuğdan'ın Dionysos'un "soluğuna" sahip olmasının nedeni bu olabilir. "Dionysos'a atfedilen sıfatlardan birisi de sparagmostur. İntikamların şiddetli olmasının nedenidir. Sparagmo, Yunanca'da zorla ayıran, parçalayan, koparan kadar spazm, sarsıntı anlamlarına da gelmektedir" (Gezgin, 2022, s.176). Dionysos'un cezalarının korkunçluğu sayesinde aldığı bu sıfat, onun düşmanlarına uygun gördüğü cezaların bir getirisi olarak görülebilmektedir. Öyle ki Bakkhalar tragedyasında kâhin Teiresias Pentheus ile yaptığı konuşmada onu tanrıya saygısızlık yapmasından alıkoymak ve Dionysos'un ne kadar güçlü bir tanrı olduğunu tam anlamıyla ifade edebilmek için onu Savaş Tanrısı Ares'e benzetmektedir;

TEİRESİAS:

(...)

Ares'in yetkilerinden bir bölümünü de kuşanmıştır.

Savaşta hücum hattında sıralanmış savaşçılar,

daha kargılarını kaldırmadan öyle bir paniğe kapılırlar ki

Bu da işte Dionysos'un-ve onun tayfası Pan'ın-

insan yüreğine saldırdığı ürküdür.

(...) (Bakkhalar-Euripides-Çevirmen: Güngör Dilmen-Sayfa:38)

Midas'ın Kördüğümü'nde Kimmerlerin komutanı Tuğdan'ın koro tarafından Dionysos ve Ares'e benzetilerek tanıtılması karakterin ne kadar korkunç bir gaddarlığa sahip olduğunu açıklar niteliktedir. Savaş ve ölümün her türlüünden zevk

alan Ares ve intikam alırken korkunç boyutlara erişen Dionysos'un bir karışımı olarak karşımıza çıkan Tuğdan'ın, tüm Frigya'yı yıkıp, tüm insanları kadın, çocuk demeden kılıçtan geçirdikten sonra, sahneye en ufak bir üzüntü veya insanlık göstermeden “neşeyle” girme nedeni bu sayılabilir (Dilmen, 2016, s.257). Tuğdan karşımıza yakıp yıkmaktan hoşlanan sıradan bir barbar veya kötü karakter olarak değil Helen mitolojisindeki en korkutucu varlıklar arasında sayılabilecek iki tanrının bir karışımı, bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dionysos'un düşmanlarından intikam alırken veya ona inanmayanları cezalandırırken her seferinde başvurduğu bu delilik cezasını, onun ve dininin kalıpları yıkan kendinden geçme halinin esrik bir izdüşümü niteliğinde düşünmek mümkündür. Şarabın insanlar üzerinde yarattığı mutluluk veren, özgürleştirici etkilerinin yanında onları dünyadan soyutlayan, yabani ve taşkın bir ruh halinin de tanrısı olan Dionysos düşmanlarına da tam olarak bu cezayı uygun görürdü.

Dionysos'un yargısının sonucunda verdiği bu delilik cezasına en güzel örneklerden biri de Orhomenos kralı Minyas'ın kızları ile arasında geçen durumdur. Leeming(2020)'in anlatısına göre; Kralın kızları kendisini bir tanrı olarak tanımamış, hayvan derileri giyerek ormanda dans etmemiş bunun yerine saraylarında kalıp hayatlarına devam etmişlerdir. Bunun üzerine Dionysos onları her zamanki üslubu ile cezalandırmıştır. Kadınlar delirmiş ve kurbanı kurayla belirleyerek, kardeşlerden birinin erkek bebeğini parçalara ayırmıştır. (Leeming, 2020, s.225).

Dionysos'un bu korkutucu gücüne eşlik eden esrik hali onun araştırmacılar tarafından Apollon ile karşılaştırılmasını neden olmuştur. Çünkü bu esrik ve insani sınırların yıkımına sebep olan, kuralların işlemediği güç kötülük ile karıştırılmamalıdır. Tıpkı Apollon gibi Dionysos da halk tarafından sevilen ve saygı duyulan bir tanrıdır. Cezalarının çok şiddetli olmasının yanı sıra yaşanan çağda halk ve müritleri tarafından barışsever ve insanlığın dostu olarak görülmektedir. Apollon ile olan tezatlığı ise insan ırkının farklı taraflarının tezahürleri olmalarından kaynaklanmaktadır. Apollon ve Dionysos'un tezatlığı us ile delişmenliğin çarpışması olarak karşımıza çıkar. Estin ve Laporte (2002), bu iki tanrının insan ırkı farklılığını şu şekilde özetlemiştir: “Apollon ışığı, güneşi, dengeli ve uyumlu güzelliği, denetimi, düzeni, bilgiyi ve akli çağrıştırır. Dionysos içgüdüsellliği, yaratıcı taşkınlığı, giz

içinde saklı gerçeği, yabancı ve başına buyruk güzelliği ifade eder” (Estin-Laporte, 2002, s.105).

Apollon ve Dionysos ‘un temsil ettikleri bu düşüncesel çatışmanın en iyi örneklerinden biri Midas Üçlemesinin birinci basamağı olan “Midas’ın Kulakları” adlı eserde gözlemleyebiliriz. Dionysos’un erkânının bir parçası olan Pan ve Işığın Tanrısı Apollon ile bir müzik yarışmasına girmiş ve hakem olarak Frigya Kralı Midas’ı atamışlardır. İki tanrının sanat hakkındaki tartışmaları görüşlerinin ne kadar farklı olduğu yönündedir:

PAN: Sanat ürkünçtür.

APOLLON: Çılgınlığa varmamalı.

PAN: Tini tinden koparmalı

APOLLON: Önce biçim!

PAN: Önce coşku!

APOLLON: Coşkuyu usla dizginlemeli

PAN: Coşku dizginleri koyvermeli. (Dilmen, 2016, s.34)

Aklı, durgunluğu ve ölçülü gücü ortaya koyan Apollon’un karşısında Dionysos’un tahmin edilemez coşkulu karmaşası bir tezat niteliğindedir. Dionysos ve Apollon’un yaratıcılıkta birbirine karşıtlık oluşturan bu varlıkları Şener (...) in belirttiği gibi insanlığın Dionysos’a olan ihtiyacı ile son bulur:

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 doğayı bir projektör gibi aydınlatıp karanlık kalan sırlarını çözümlemesidir. Ama bu güç, insanı bir seyirci ve bir taklitçi olmaktan da ileri götüremez, yaratıcılık insanın doğaya bir başka türlü coşkuyla karışmasını şart koşar, karanlık güçlerin gizemine ermesini. İşte bu gücü de Dionysos, şarap tanrı simgeler. Dionysos doğanın kendisi değil, bir ana tanrıça değil de, insana doğayla birleşmeyi sağlayan bir araçtır sanki.

İnsan için düşünölmüş, yaratılmış bir tanrıdır. Nitekim insan dışısından doğmadır, insana karışır ve insan çilesini çeker, ta ki taşkın gücünün ne denli bir nimet olduğunu anlatabilsin insana. (Erhat, 2022, s.44).

Dionysos kültünün bu coşku dolu halinin ayinlerine ve dolayısıyla onun için yapılan şenliklere yansıyarak başat ögesi haline gelmesinin, tiyatronun doğumuna neden olan altyapıyı oluşturmuş olduğu düşünölebilir. Helenler bu yüzden Dionysos şenliklerini tiyatronun kökeni olarak dolayısıyla da Dionysos’u tiyatronun yaratıcısı olarak görürler. Altunay bu durumu “Tiyatro, Grekçede “görme yeri”, “izleme yeri” anlamına gelen theatron sözcüğünden gelir, yani ortaya çıkışında izleme vardır; aslında tiyatronun kökeni çok çok eskidedir, ritüellerin bir drama şeklinde oynanması temeline dayanır.” şeklinde yorumlamaktadır (Altunay, 2023, s.113).

Trajedi kelimesi dahi Dionysos ile ilintilidir. Her tanrı gibi Şarap ve Oyun Tanrısının da onunla özdeşleştirilen kutsal hayvanları bulunmaktaydı. Dionysos’ un gerek tüm Asya’yı gezdiği zamanlarda peşine takılıp ona eşlik eden gerek, ayinlerinde Dionysos’la özdeşleştiği için onun adına kurban edilen gerekse dünyayı dolaşırken başından geçen maceralarda şekil değiştirerek dönüştüğü bu hayvanlar inananlarca Dionysos’a atfedilmiş ve onun kutsal hayvanları olarak görölmüştür.

“Ona kutsal bitkiler, asma ve sarmaşıktır. Hayvanlar ise aslan, kaplan, vaşak, yunus balığı, boğa ve keçidir” (Cömert, 2010, s.74). Ancak bu hayvanlar arasında belki de en önemlisinin keçi olduğunu düşünmek yanlış olmaz.

4.2 Satir/Satyr/Satyros (Keçiler Korosu)

Baş Tanrı Zeus, küle dönmüş olan Semele’nin karnından, yedi aylık bebek Dionysos’u kurtarmış ve kendi baldırına dikerek onu kurtarmıştır. Ancak her ne kadar Semele ölmüş olsa da, Tanrıça Hera’nın öfkesi dinmemiştir. Eşinin, kıskançlık duygusuyla ne denli gaddar olabileceğini bilen Baş Tanrı Zeus, bebek Dionysos’u tanrıçanın gazabından korumak ister.

Tanrı Dionysos’un kutsal hayvanlarından olan keçiye, tanrının efsanesinde ilk burada rastlandığını söylemek yanlış olmaz. Bedrettin Cömert’e göre Baş Tanrı Zeus, Nysa Dağı’na kaçırarak eşinin gazabında korumak istediği Dionysos’u, keçiye

dönüştürerek bunu başarır. (Cömert, 2010, s.71) Zeus'un Nysa Dağı'na götürüp, oradaki nympha'lara emanet ettiği Dionysos, bir müddet güvende kalır ve burada geçirdiği zaman zarfında üzüm ve şarabın sırlarını öğrenir. Ancak bir sarhoşluğu sırasında, Tanrıça Hera'nın gazabına uğrayarak lanetinin kurbanı olur ve delirir.

Nysa Dağı'nda Tanrıça Hera'nın verdiği lanetten, Frigya topraklarında Tanrıça Kybele tarafından arındırılmasına kadar geçen tüm zaman boyunca Dionysos, neredeyse tüm Asya'yı dolaşır ve bu yolculuklarında kendisini takip eden bakkhalar ve satirlerden (satyr, satyros) oluşan bir topluluk oluşturur.

Satirler Tanrı Dionysos'un maiyetinin bir parçası olan doğa daimonlarıdır. Belden yukarısı insan olan bu varlıkların tasvirlerde belden aşağısı bazen at bazense keçi şeklindedir. Her iki tasvirde de uzun, geniş ve çok tüylü kuyrukları ve sürekli dik duran insanüstü boyutlarda erkeklik organları vardır. Dionysos'la beraber şarap içip, kırlarda dans eden bu varlıklar, mainadlar ve nymphaları şehvetle kovalarken tahayyül ve tasvir edilirler (Grimal, 2012, s.708). Dionysos ile şarap içip, eğlencelerinde dans eden bu canlıların, tanrının yanında boy göstermesinin yanında, haklarında çok fazla efsane veya öykü bulunmamaktadır. Bununla beraber Dionysos'un yolculuklarında, her zaman onun yanında olan ve gezintilerinde ona eşlik eden bir tebaa durumundadırlar. Tanrıları Dionysos'un Frigya ve Kybele olan yakın ilişkisine benzer şekilde satirlerin de efsanelerinde aynı yakın ilişki karşımıza çıkmaktadır. Zira satirlerin kendi aralarındaki eğlencelerinde ettikleri dansa 'sikkinis' adı verilmekte ve bu dansın mucidinin Sikinnis adında ve Kybele'nin maiyetinde bulunan Frigyalı bir nympha'dan geldiği düşünülüyordu(Grimal, 2012, s.715). Bu şamatacı ve eğlence düşkününü yaratıkların şaraba olan bağılılıklarının ise Tanrı Dionysos'tan geldiği söylenebilmektedir. Nitekim Carl Kerényi (2013) Dionysos'un arketipsel incelemesini konu alan araştırmalarında, bu varlıkların eski bir Girit efsanesine göre şarap yapımında kullanılacak olan üzümleri nasıl toplayacaklarını ve çiğneyip suyunu çıkaracaklarını Tanrı Dionysos'tan öğrendiğini belirtmektedir:

Bacchos, bol miktarda kırmızı özsuğu üzüm gördü; yılanın daha önce kâhin Rhea'nın bahsettiği bir kehanet olduğunu düşündü. Kayanın içine dalıp, çapasının keskin dişleriyle taştaki bir oyuk açtı, derinleşen çukurun kenarlarını düzleştirdi ve üzüm cenderesi gibi bir çukur açtı; sonra kıvrık kenarla keskin

asasını görünürde orak şekline getirerek, yeni olgunlaşmış üzümleri topladı. "Bir grup Satir (yan insan yarı keçi kır tanrısı) onunlaydı: biri salkımları toplamak için eğilirken, bir diğeri üzümler koparıldığında onları boş bir kaba koyuyordu, başkası yaprak yığınlarını dolgun meyvelerden uzaklaştırıp, süprüntüleri temizliyordu. Bir başkası da tirsus (baküsün asası) ya da keskin bir çubuk olmadan, öne doğru eğilip üzümleri kollamak için çömelmiş ve birbirine girmiş bağların uçlarındaki meyveleri koparmak için sağ elini dallara doğru uzatmıştı, o sırada Bacchos meyveleri kazdığı çukura koydu, ilk olarak üzümleri çukurun ortasına yığdı, sonra harman yerindeki mısır yığınları gibi üzümleri yan yana çukurun tamamına yaydı. Tümünü oyulan çukura koyup, çukuru ağzına kadar doldurduğunda, dans adımlarıyla üzümleri çiğnedi. Satirler de saçlarını rüzgarda delice savurarak, Dionysos'tan nasıl çiğnemeleri gerektiğini öğrendiler. Yavru geyiklerin benekli postlarını omuz üstünden sertçe çektiler, pek çok ayak vuruşuyla meyveyi ezip, 'Euoi!' diye bağırarak, Bacchos'un dilden dile dolaşan şarkısını söylediler. (Kerényi, 2013, ss.78-79)

İdeal Dionysos düzeni çoğunlukla gerçek hayattakinin tam tersiydi; çünkü medeni erkekler vahşileşir, kadınlar ise kendilerini bırakır, cinsler rollerini değiştirir ve maskeler kimliklerini saklardı (Teraman, 2007, s.40-41). Bu yaşam şekline ve davranış motifine uyan satirler, eğlence ve şehvete olan düşkünlükleri ile bilinen varlıklardır. Doğaları gereği esrik olan bu varlıklar, şarabın ve şenliklerin etkisi ile mütemadi bir kendinden geçme hali olan eğlenceli ve şamatacı varlıklar olarak tanınırlar. Dionysos kültünün ve erkânının ayrılmaz bir parçası olan satirler, onun yanından ayrılmaz ve gerek yolculularında gerekse savaşlarında onun yanında olurlardı. Özellikle, Yer'den doğan ve korkunç bir güce sahip olan Gigantlar ile tanrılar arasında geçen savaş sırasında, muharebeye ön saflardan katılan Dionysos'un yanında olan satirler de savaşa katılmış ve tanrıya yardım etmişlerdir (Grimal, 2012, s.209).

Tıpkı üçlemenin ikinci eseri olan Midas'ın Altınları'nda olduğu üzere satirlerin arasında Silenos isimli bir satir de vardır. Silenos genel olarak yaşlanmış olan satirlere verilen ad olmasının yanı sıra Hellen mitolojisinde Dionysos'un aynı

zamanda öğretmenliğini de üstlenen tek bir satir olarak da karşımıza çıkar (Grimal, 2012, s.715). Efsaneye göre Silenos Baş Tanrı Zeus'un Dionysos'u Tanrıça Hera'nın gazabından kurtarmak için bıraktığı Nysa Dağında Dionysos'un öğretmenliğini ve akıl hocalığını yapmış, Dionysos tanrı olduktan sonra ise onun en sadık yoldaşı ve hizmetkârı olarak hayatına devam etmiştir (Hançerlioğlu, 2000, s.461). Üçlemenin ikinci eseri olan Midas'ın Altınları'nda karşımıza çıkan ve eserde Midas tarafından alıkonulduktan sonra Tanrı Dionysos'a tekrar teslim edilen Silenos, Dionysos'un erkânının bir parçası olan bir yaşlı ve bilge satirdir. Yaşam, ölüm ve dünya hakkında engin bir bilgiye sahip olan Silenos tıpkı Midas'ın Altınları'nda olduğu üzere yassı burunlu, çirkin, ihtiyar ve kocaman göbekli bir alkolik olarak bilinmektedir (Erhat, 2022, s.271). Silenos'un gerek tek bir mitolojik kahramanın gerekse yaşlı satirlerin tümünün ortak ismi olması konusunda kesin bir bilgi yoktur.

“Silenos'un soyağacına ilişkin anlatılar da değişiklik göstermektedir. Kimi anlatılarda Silenos Çobanlar Tanrısı Pan'ın veya Tanrı Hermes'in bir nympha'dan olma oğlu olarak karşımıza çıkarken bazı anlatılarda ise Ouranos'un oğlu Kronos tarafından testisleri kesildiğinde damlayan kanlardan doğduğu ileri sürülmektedir” (Grimal, 2012, s.715). Anlatılarda farklılık bulunmasına karşın bu mitolojik varlık veya varlıkların üçlemenin ikinci eseri olan Midas'ın Altınları'nda olduğu gibi Tanrı Dionysos' un alayının ayrılmaz bir parçası olduğu kesindir. Dionysos gerek tüm dünyada yaptığı yolculuklarda, gerek tanrısız maceralarında onu takip eden ve ona tapan bir alay ile hareket etmektedir. “Dionysos'un alayına thiosos denirdi. Bu alayı silenolar, satyrler ve nymphalardan başka Bakkhalar oluştururdu” (Cömert, 2010, s.71).

Etimolojik olarak satir kelimesinin kökeni hakkında görüşler belirsizlik göstermektedir. Room (1983) a göre bazı bilim insanları satir (satyros) kelimesinin, ismin ikinci bölümünün Yunanca “vahşi hayvan” anlamına gelen θηρίον (thērion) kelimesinin köküne bağlı olarak yaratıldığını düşünmekte, bir diğer etimolojik yaklaşım ise satirlerde bulunan kalıcı cinsel uyarılma durumuna atıfta bulunarak, “dolu olanlar” anlamına gelen eski bir Peloponnesias sözcüğünden almaktadır (Room, 1983, s.271).

“Satirler için en eski yazılı kaynaklardan biri, Boiotialı şair Hesiod'a atfedilen Kadın Kataloğu'dur. Burada satirler, periler ve Kouretes ile birlikte doğarlar ve "hiçbir işe yaramaz, şakacı Satirler" olarak tanımlanırlar. Satirler, insanlara rutin olarak oyunlar oynayan ve onların kişisel mallarına müdahale eden yaramazlık yapan kişiler olarak görülüyordu” (West, 2007, s.293). Midas Üçlemesi'nin her eserinde karşımıza çıkan “delişmen keçi tayfası” sahneye her oyun başında bize oyun tanrısı tarafından gönderildiklerini belirtmekte ve oyuna koro olacaklarını söylemektedirler. Dionysos'un isteği üzerine oyuna gönderilen satirler yalnızca kendilerine komik gelen şekilde davranmaktadırlar. Oyunları kendilerine göre daha eğlenceli şekilde yorumlar ve kızıştırırlar. “Şakacı satir” betimlemesinin özellikle üçlemenin son eserinde rahatlıkla görülebildiğini söylemek yanlış olmaz. Keçiler herhangi bir şekilde taraf tutmaz veya büyük amaçlar peşinde koşmaz. Midas'ın Kördüğümü'nde herhangi bir şekilde Midas'ın veya Frigya'nın tarafında olduklarını veya bu doğrultuda bir söz söylediklerini görmeyiz. Frigler Kimmerlerin istilasının başlangıcı sırasında ürkek ve güçsüz bir şekilde hareket ederken Keçiler korusu sahnede çılgınca dans eder, Tuğdan'ı tanıtırken davul çalarlar (Dilmen, 2016, ss.250-251). Hatta Midas yaşadığı trajedinin ardından intihar etmek için eline kopmuş kördüğümün ipini alıp sahneden ayrılırken dahi keçiler korusu ona kendini asması için “Boyunduruğu yan çevir/güzel bir merdiven olur sana/tırmanırsın sonsuza” diyerek yol gösterir (Dilmen, 2016, s.260).

4.3 Kybele (Kübele)

Oyun içinde oyun şeklinde hareket eden eser, okuyucuyu Midas ile tanıştırmasının ardından, keçiler korusu sahneyi onlarca yıl öncesine, Frigya Devleti'nin kuruluşuna çevirir. Eserin başat karakteri Kral Midas'ın büyük büyük babasının bir tepe yamacından girişine evrilen sahne, Frigya'nın kurucusu Gordios ve Ana Tanrıça karşılaşmasını aktarır. Anlatıya göre Gordios karşımıza, öküzlerinin çektiği kağnısı ile yolculuk yapan fakir bir köylüdür;

GORDİOS:

Ben köylü Gordios'um

yeryüzünde varım yoğum

şu bir çift sıska öküzle kağnım

ne evim barkım var ne karım

İşte gıcır mıcır gidiyoruz Haymana yaylasında

hoo, benim canlarım hoo! (Dilmen, 2016, s.200)

Gordios'un karşısına yoksul görünümlü, yalınayak ve üstü başı yırtık bir biçimde çıkan bu genç görünümlü kadın, kendisinin Bolluk Tanrıçası Kübele olduğunu söyler. Gordios tarafından şaşkınlıkla karşılanan, tanrıçanın bu bolluktan olabildiğince uzak hali, bizi yazar tarafından kurgulanmış bir diyalektik ilişkiye götürür. Dilmen'in kaleminde oluşturulmuş bu mevcut durumun "tanrıların tapılmaya ihtiyacı" şeklinde yorumlamak mümkündür. Yazar tarafından insanların tanrısal olana karşı gereksinim duyma durumu, bir taraftan tam ters biçimde şekillendirilmiş ve insanların tapınçlarına gereksinim duyan tanrısal varlıklar şeklinde karşımıza çıkarılmıştır. Bolluk Tanrıça Kübele, kendisinin sıfatı ile bu tezat düşen görünüşünü içeren Gordios'a, kendisine tapan Hitit Devleti yıkıldığı için güçten düştüğünü söyler;

KÜBELE:

Hitit Devleti yıkıldı.

GORDİOS:

Ne yıkıldı mı Hitit Devleti, vah vah.

KÜBELE:

Yeni mi öğreniyorsun?

GORDİOS:

İlk senden işitiyorum ama seziyordum.

KÜBELE:

Yıkıldı, ben de açıkta kaldım.

GORDİOS:

Sen niye açıkta kalıyorsun?

KÜBELE:

Tapınçsız tapınaksız kalan bir tanrıça

kovanını yitirmiş bir arı ecesi gibidir. (Dilmen, 2016, s.203)

Konuşmada tanrıların insanlara olan gereksinimi açıkça belirtilmiştir. Yazar tanrısal varlıklar ve insanoğlu arasında diyalektik bir bağ kurduğunu ve tanrıların şayet dua, adak veya tapınma işlemleri insanlar tarafından gerçekleştirilmezse güçten düşeceğini betimlemiştir. Mevcut durum ve olgu, yazarın bir başka mitoloji temelli eseri olan *Akad'ın Yayı*'nda da karşımıza çıkmaktadır. *Akad'ın Yayı*'nda, tanrıların babası El ve oğlu Baal yine tanrıları simgelen bir ağacın tepesine çıkmışlar ve insanoğlunun yaptıklarını oradan izlemektedirler. Yıkım Tanrıçası Anat ise insanlık üstünde tekrar güç sahibi olabilmek için var olan herkesi ve her şeyi yok edebilecek bir yay yaptırmış ve bunu, insanlara tanrıların hâkimiyetini tekrar hatırlatmak için kullanmak istemektedir. Tıpkı Tanrıça Kübele'nin Gordios'a güçsüzlüğünün nedenini anlattığı gibi Tanrıça Anat'ta ağacın tepesine tünemiş tanrılara aynı bilgiyi vermektedir;

ANAT:

(...)

Ölümlülerin inançları eksildikçe

bu görkemli ağaç kurudu.

Artık açıktan açığa “Tanrılar var mı yok mu?”

diye tartışıyorlar. (Dilmen, 1998, s.126)

Güngör Dilmen'in, insanların tapınmaları olmadan tanrıların unutulup yok olacağını belirtmek istediğini söyleyebiliriz. Bu düşünceye örnek teşkil edecek bir başka diyalog ise yazarın *Troya İçinde Vurdular Beni* adlı eserinde, Zeus ile Afrodite

arasında geçmekte olan, insan ırkı hakkında yaptıkları şu konuşma ile karşımıza çıkmaktadır;

ZEUS:

Bizden aşağı kalmıyorlar hiçbir konuda. Çok merak ediyorum, onlar mı bize özeniyor, biz mi onları taklit ediyoruz?

AFRODİTE:

Bizleri yaratan onlar değil mi? (Dilmen,2000, s.143)

Güngör Dilmen'in mitosu olarak ifade edebileceğimiz bu “tanrısal varlıkların insanlara olan ihtiyacı” kavramı okuyucuya, insanların tanrılara gereksinim duymasının yanında, tanrı ve tanrıçaların da insanlara ve onların tapınçlarına gereksinim duyması şeklinde yorumlanabilir. İnsanların tapınmaları olmadığı takdirde tanrısal varlıklar güçten düşer, zayıflar ve en nihayetinde ölürlər. İnsanlar tarafından bütünüyle unutulmuş olan tanrılar, artık tanrı olmaktan çıkmaktadırlar. Dilmen'in mitoloji temalı metinlerinde tanrılar ve insanlar arasındaki ihtiyaç ilişkisi karşılıklı bir şekilde hareket ettiği düşünülebilir.

Midas'ın Kördüğümü'nde ise Kübele, Hitit Devleti yıkılınca tapınçsız kalıp, bunun sonucunda güçsüz duruma düştüğünü belirterek, kendisini “kovanını yitirmiş bir arı ecesi” ne benzettir. Ardından tarihi bilgiler ile uyum içerisinde kendini şu sözler ile tanıtır;

KÜBELE:

Kubaba dediler

Kübele dediler adıma

koca kaya anıtları

yontular diktiler saygıma

Güneş yeleli aslanlar

çekerdi arabamı...

(...)

Yurtlar içinde yurt seçtim Anadolu'yu

altı bin yıldır taparlar bana. (Dilmen, 2016, s.202)

Kadim zamanlardan itibaren anaerkil yapıda bulunan Anadolu topraklarının, en eski ve en büyük tanrıçası çağlar boyunca birçok farklı isim ve sıfat ile anılmış olan Ana Tanrıça Kybele'dir. Tüm dünyaya tapımı yayılan Kybele, Anadolu'dan gelip geçmiş tüm ulusların baş tanrıçası olmuştur. İsimleri ve sıfatları değişiklik gösterse de yaratıcı ve doğurucu kişiliğini her yerde korumuştur (Hançerlioğlu, 2000, s.282). Tasvirlerinde, tıpkı Dilmen'in bahsettiği gibi, arabasını aslanlar çekerken betimlenmektedir, öyle ki Hitit kentlerinin kapılarını aslanların beklediği, Miken kentlerinin kapılarında aslan yontularının görüldüğü ve bu aslanların 'kentlerin koruyucusu' pozisyonunda olduğu bilinmektedir. (Ergener, 1988, s.55). M.Ö. 1. bine ait Geç Hitit'te *Kubaba*'nın tahtı da aslanlar üzerinde bulunmaktadır (Uçankuş, 2002, s.9). Bu durum Ana Tanrıça Kybele'yi 'potnia theron' yani hayvanların kraliçesi yapmakta, doğa üstüne sonsuz egemenliğinin bir simgesi olmaktadır (Erhat, 2022, s.183). Bu sebeptendir ki Ana Tanrıça'ya tarih boyunca verilen pek çok isimden bir tanesi de "Büyük Meclisin Dışı Aslanı"dır (Salomon, 1997, s.23). Karşımıza koruyucu özelliği ile çıkan Ana Tanrıça ileriki tasvirlerinde başında bir kule ile tasvir edilir ve kendisine 'Kuleli Ana' manasına gelen Meter Turrita sıfatı konur (Erhat, 2022, s.184).

Kybele medeniyetin beşiği diyebileceğimiz Anadolu topraklarında çağlar boyunca tapılmış, saygı görmüş, etkisi ve inancı tüm Anadolu'yu da aşarak tüm dünyaya yayılmış bir tanrıça olarak karşımıza çıkmaktadır. Etkisi ve yayılışı o denli büyük olmuştur ki tarih boyunca farklı medeniyetler tarafından farklı isimler almış ve her biri ona başka sıfatlar yüklemiştir. Bu geniş çaplı tapınç ise Azra Erhat'ın Ana Tanrıça hakkında söylediği şu söz ile tam anlamıyla ifade edilebilmektedir; "Hiçbir mitolojide hiçbir tanrı Ana Tanrıça kadar çeşitli adlarda adlandırılmamıştır" (Erhat, 2022, s.184). Orhan Hançerlioğlu ise tanrıçanın bilinen isimlerinden bir kısmını şu sözlerle aktarır:

Murat dağında Bergama krallarının yaptırdıkları tapınağından ötürü de Dindymon tanrıçası adıyla anılır. Hitit'ler ona Kupapa ya da Kubaba derler. Girit'te ona Rhea, Yunanistan'da Artemis demişlerdir. Güneyde Hubel adıyla adlandırılır. İbrânilerin tanrısı Eloah, ilkin onların Kübele için dikilen bir kara taşa verdikleri addır.(...) Elâm'lılar Ambinini, Suriyeliler Kombabos, Sümer'ler Humbaba ya da Kumbaba adını vermişler; Roma'da Magna mater, Magna divum, Metar deum magna İdaea demişlerdir. Hitit'lerin Hepat adlı tanrıçası da odur. Kapadokya'da adı Ma'dır. Sümer'lerin Marienna ve Hitit'lerin Arinni, Mısır'lıların İsis, Suriyelilerin Lat, Manisa'lıların Sipylene, Girit'lilerin /dala, Sakarya'lıların Berekyntia, Aizani'lilerin Steunene ve Roma'lıların Venüs'ü de odur. Doğayı bütün verimliliği ve canlandırıcılığıyla simgeler. Nana da onun bölgesel adlarından biridir. Ürinome de denir. (Hançerlioğlu, 2000, s.282)

Tarihsel olgular doğrultusunda Anadolu'ya yerleşen her topluluğun Ana Tanrıça'yı tanımış, saygı duymuş, kabul etmiş ve tapmış olduğunu söyleyebiliriz. Tanrıça'nın isimleri değişmiş olsa dahi kendisi asla yok olmamıştır. Midas'ın Körüğümü'nde Hititlerin yıkılmasının ardından "açıkta kalan" ve bunun sonucunda güçsüz duruma düşen Tanrıça Kübele köylü Gordios'a üzüntüyle kendisinin aslında yurt seçtiği Anadolu'da 6 bin yıldan beri tapıldığını söylemesini destekler nitelikte Hasan Tahsin Uçankuş'ta Ana Tanrıça'nın Anadolu'da, M.Ö.6 bin yıldan beri tapıldığını belirtmiştir (Uçankuş, 2002, s.31).

Eserde Kübele'nin Gordios'a "Kubaba dediler adıma" demesinin nedeni ise bu ismin tanrıçanın tarih sahnesindeki isimlerinden biri olmasıdır. Aynı zamanda Kupapa biçiminde de yazılan ve söylenen bu isim tanrıçanın Hitit dilindeki adıdır. Hitit'ler onu bütün tanrılar soyunun anası saymışlardır (Hançerlioğlu, 2000, s.273). Hititlerin Kubaba'yı tüm tanrılar soyunun anası olarak görmesinin Ana Tanrıça'ya ne denli bir saygı duyulduğunun en büyük kanıtı niteliğindedir. Hititler çok tanrılı bir din sistemine sahiptirler. Bu sebeple Hititler çivi yazısı tabletlerde " Hatti Ülkesinin bin tanrısı" ndan söz ederler (Sevin, 2003, s.183). Hititlerin bu denli çok tanrısının olmasının nedeni iletişim halinde oldukları toplulukların tanrılarını benimsemelerinden ve kendi tanrıları arasına yerleştirmelerinden kaynaklanmaktadır.

Bu sebeple farklı kökenlerden birçok tanrı ve tanrıça Hititler tarafından benimsenmiştir (Akurgal, 2021, s.79). Bu denli çok tanrı ve tanrıçaya sahip olan Hititlerin Kybele’yi tüm tanrısal varlıkların soyunun en yukarisına yerleştirmeleri, Ana Tanrıça kültünün Hititlerde ne denli temele yerleşmiş olduğunun ve tanrıçaya ne kadar büyük bir kutsiyet atfetmiş olduklarının bir göstergesi olduğunu söyleyebiliriz.

Tanrıçanın Anadolu’da tapıncının kökeninde, onun tanrısal etkilerinin boyutlarına olan inancın ne denli büyük olduğu yatmaktadır. M.Ö. 6 bin yılından itibaren Anadolu’da tapılan Ana Tanrıça, Hasan Tahsin Uçankuş’un ifadesiyle “doğaya egemen olan bir dağ tanrıçasından çok, doğanın bizzat kendisiydi” (Uçankuş, 2002, s.31). İnsanoğlu yerleşik hayata geçmesinin ardından doğa ile uyum gösterebilmeye çalışmış ve hayatlarını buna göre organize etmeyi çağlar boyunca yavaş yavaş öğrenebilmiştir. Eski insanların doğaya karşı olan algılarının elbette kendisinden daha büyük bir sistemin ve daha kudretli varlıkların yaşantıları ve hareketlerine olan inançları sayesinde şekillenmiş olduklarını düşünebiliriz.

Önceleri kavrayamadığı, hatta çoğunlukla korktuğu doğanın güçlerini ve etkilerini gözlemleyen insanoğlu, zaman olgusunu ve mevsimleri kavrayarak, doğada bir düzenin olduğunu anlamış, tarımı geliştirerek bu süreci pekiştirmiş, sosyal yaşam düzenlerini oluşturup, şekillendirmiştir. Doğa olaylarının birbiriyle olan bağıni kavradıkça, doğaya duyulan korkuya, öfkeye karşılık, artık doğayla uyumlu yaşamının mutlak kalıcı olduğunu anlamış, düzeni, kuralları ve öykülerini bu kapsamda yapar olmuştur (Sandalcı, 2021, s.23).

Bu bağlamda insanlar için, eskiden anlaşılmaz ve korkutucu olan doğa ve onun getirdikleri anlaşılmaya başlandıkça, burada buldukları ancak hala tam kavrayamadıkları kutsallığın, hikâye ve dinlerini şekillendirdiğini düşünebiliriz. “Ağaç, insanların ilk taptığı nesnelerden biridir. Sonra ağacın ruhuna tapıldı, daha sonra bu ruha kimlik verildi” (Ergener, 2022, s.77). Anadolu insanı için de bu mevcut durum yüzyıllar içinde öznelleşmiş doğanın karşılığı olan varlığın en görkemli ve güçlü varlık olduğuna dair inanç ortaya çıkmış olabilir. Ana Tanrıça inancı ise bu bağlamda Dilmen’in ifade ettiğı üzere onu en görkemli varlık yapmaktadır. Doğa güçlerinin kendi iradesine bağlandığı Ana Tanrıça bu bakımdan,

toprak ve onunla ilişkili her şeyi kutsal bünyesinde barındırır. Joseph Campbell erken tunç çağındaki Ana Tanrıça kavramının gelişmesini ve şu sözler ile özetlemektedir:

Artık neolitik köyün gelişim ve yayılımının bu aşamasında, bütün mitoloji ve inancın odak kişisi, yaşamın annesi ve besleyicisi ve ölüleri yeniden doğmak üzere kabul eden cömert tanrıça Toprak'tır. Kültünün eski döneminde (Levant'ta belki de MÖ 7500-3500'de) böyle bir ana tanrıça, birçok antropoloğun varsaydığı gibi, yerel bir verimlilik patroniçesi olarak düşünülmüş olmalıdır. Yine de, ilk yüksek uygarlığın tapınaklarında Ana Tanrıça'ya tapınma, bundan öteye varmıştı. Çoktan, şimdi de doğuda olduğu gibi, doğaüstü bir simge olmuştu. Bütün varlıkların doğum ve ölümünün bağlı bulunduğu, uzay, zaman ve maddenin kişiselleştirildiği, gövdelerin tözü, yaşam ve düşüncelerinin sureti, ölümlerin kabul edicisidir. Biçim ve ada sahip her şey (iyi veya kötü, merhametli veya gazaplı olarak kişiselleştirilmiş tanrıyı da içerek) onun, rahminde taşıdığı çocuğudur. (Campbell, 2003, ss.12-13)

Eserde tüm doğanın cisimlenmiş hali olarak görebileceğimiz Tanrıça Kübele karakteri Gordios ile konuşmasının sonunda sahneden kısa bir süreliğine ayrılır. Kağnısı ile yolcuğuna kaldığı yerden devam etmek isteyen Gordios'un ise etrafında bir kartal dönmeye başlar. Kartaldan hem korkan hem de ihtişamına hayran kalan Gordios, kartalın kendisine bu denli ilgi göstermesi ve yanından ayrılmamasına anlam veremez ve bu durumun ne anlama geldiği konusunda Ana Tanrıça'dan yardım ister. Geleceği yorumlayan Ana Tanrıça ise Gordios'a evlilik teklif eder. Buradaki evlilik olgusunun kutsallığını Kübele ile evlenen Gordios'un sözlerinden anlarız.

GORDİOS:

(...)

Yer Tanrı Gök Tanrı ve iki öküzüm tanıktır ki

ak memeli gür bağışlı Kübele

köylü Gordios'un helalidir bundan böyle (Dilmen, 2016, s.209)

Buradaki mevcut durum sıradan bir evlilik olgusunun aslında bir “yemin etme” töreni olduğunu düşünmek mümkündür. Kübele Gordios’tan evlilik sözünü almadan kartalın neden geldiğini açıklamaz ve tekrar tekrar Gordios’un ağzından evlilik sözünü almaya çalışır. Sandalcı’nın belirtmiş olduğu üzere M.Ö. 3 binden itibaren evlilik töreni kutsal sayılmıştır. M.Ö. 2 bine dayalı Hititler’de de evliliklerin, tanrılar huzurunda kutsal bir törenle yapıldığı aktarılırken, aynı zamanda Hitit ve Yunan-Roma kültürlerinde yeminini bozan tarafa yönelik ağır lanet ifadelerinin bulunduğu görülmekte olduğu belirtilir. Sandalcı edilen yeminlerin ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu şu sözlerle belirtmiştir;

Yemin töreninde işitmeleri, tanıklık etmeleri için tarafların tanrılarının çağrıldığı; anlaşmanın sözlerine uyulmazsa, yeminlerin sahibi olan tanrıların halkı, ülkeyi, kadınlarını sahip olduğu her şeyle birlikte yok etmesi; çocuklarının olmaması, tanrıların halklarından nefret etmesi, onlara sefalet ve fakirlik getirmesi, kralların tahtlarının devrilmesi gibi ağır şartların istendiği görülmektedir (Sandalcı, 2021, s.31).

Gordios ise Tanrıça Kübele ile evlilik törenlerinde Yer Tanrı ve Gök Tanrı’yı tanık gösterir. Bu durum yazar tarafından bilinçli bir şekilde bizlere sunulmuştur. Bunun sebebi Hititlerde kutsal sayılan evliliğin, üreme ve bereketle bağlantılı olması sebebiyle törenin yeryüzü ve gökyüzü adına din görevlisi tarafından kutsanmasıdır (Sandalcı, 2021, s.27). Dramaturjik olarak bu mevcut durumun tutarlı olduğunu söylemek doğru olacaktır. Bunun sebebiyse Gordios’un bir Hitit olmasıdır. Gordios henüz kral olmamış Frigya’yı kurmamış ve “başındaki devlet” olan Hititlerin yıkıldığını yeni öğrenmiş bir karakterdir. Bu sebeple Gordios bir Hitit geleneği doğrultusunda evlilik yemininde Yer Tanrı ve Gök Tanrıyı şahit olarak göstermiştir.

Evliliklerinin ardından Tanrıça Kübele Gordios’a, kartalın bir devlet kuşu olduğunu ve kendisinin kral olacağını söyler. Doğanın bizzat kendisi olarak karşımıza çıkan Kybele’nin tanrısal kudretinin zaman olgusunun dışında seyrettiğini söylemek mümkündür. “Büyük Ana Tanrıça cesaretinden, gücünden, adalet duygusundan, gönül gözüyle görme ve vahiy yetisinden dolayı kutlu sayılmaktadır” (Salomon, 1997, s.22). Tanrıça Kybele’nin geleceği tüm açıklığı ile görebilme yetisi vardır. Eserde aktarıldığı gibi en ince ayrıntısına kadar gelecekteki binyıllar

içerisinde ne olacağını ve bu toprakların nelere tanık olacağını anlatır. Bunun neticesinde de Gordios'a göklerden gelen kartalın ne anlama geldiği ile ilgili kehanetini verebilmektedir. Kübele'nin burada yorumlamış olduğu kartalın ise sembolik olarak bir anlamı bulunmaktadır.

Kartal çeşitli mitolojilerde kutsal sayılan ve doğaüstü güçlerle yüklü olduğuna inanılan bir hayvandır. Şamanizm'de de kartala kutsallık atfedilmiş hatta ilk şamanın bir kartal olduğuna inanılmıştır. Tanrılar tanrısı Zeus'un simgesi olan kartalın gelecekte haber verdiğine dair yaygın bir inanç vardır. Genel olarak göğün ve kozmolojik güçlerin simgesi sayılmış ve yönetici üstün güçler ile insanlar arasında aracılık yaptığına inanılmıştır (Hançerlioğlu, 2000, s.243). Bununla beraber kartalın hükümdarlara atfedilmiş bir hayvan olduğunu düşünmek mümkündür. Robert Graves'in aktardığına göre Roma döneminde, sıradan insanların ölümlerinin ardından ruhlarının göğe beyaz kuş veya sarı kelebek şeklinde yükseldiğine ama kral ruhlarının kartal ya da griffon kanatlı olduğuna dair yaygın bir biçimde inanılırdı. Hatta İmparator Augustus'un ölümünden sonra ruhunun kartal biçiminde göğe yükseldiğini gören tanıklar bulunmaktaydı (Graves, 2015, 511). Mevcut bilgiler ışığında Dilmen'in Kübele'nin verdiği kehanetin kaynağı olan kartal sembolizmini bu verilere dayandırdığını düşünmek mümkündür.

Kübele ve Gordios'un evliliğinin ardından gelen sahnede Gordios tıpkı Kübele'nin kehanetindeki gibi kral seçilir ve böylece Frigya devleti kurulmuş olur. Yıkılmış olan Hititlerin ardından Frigya'nın tarih sahnesinde yerini almasını, yazarın metaforik bir anlatım ile aktardığını söyleyebilmek mümkündür. Aşağıda Frigya'nın yurttaşları çalışıp uygarlıklarını oluştururken, yüksekte Kübele tekne hamur yoğurmaktadır.

KÜBELE:

Maya kabarıyor, maya kabardı.

KEÇİLER:

Ne yoğuruyorsun, Kübele Ana?

KÜBELE:

Yeni bir uygarlık, sevgili keçiler. (Dilmen, 2016, s.218)

Ana Tanrıça'nın herkesten yüksekte hamur yoğurması, uygarlığı tanrısal bir üstünlük ile şekillendirmeye çalışması olarak yorumlanmaktadır. Bunun yanı sıra maya ve uygarlığın bağdaştırılıp, mayanın kabarmasıyla ve uygarlıkların oluşması arasındaki ilişkinin taklit büyüsünün bir örnekleme olduğu düşünülebilir. "Taklit büyüsü bir şeyin benzerini yapmakla o şeyin gerçekleştirilebileceği inancıdır. Benzer, aslı etkiler ilkesine dayanan taklit büyüsü, en ilkel topluluklardan, en gelişmiş topluluklara kadar bütün topluluklarda uygulanmıştır" (Hançerlioğlu, 2000, s.488). Kübele'nin bu bağlamda taklit büyüsüne başvurmak suretiyle Frigya uygarlığını şekillendirmede taklit töreni yaptığını düşünmek mümkündür. Taklit töreni kavramını Orhan Hançerlioğlu çalışmasında şu şekilde özetlemiştir: "taklit büyüsünde "benzer benzeri doğurur" ya da "bir nesneyi etkileyen, o nesnenin bağlantılı olduğu şeyi de etkiler" ilkesine göre bir niteliğin bir nesneden ötekine geçirilmesi, ona bulaştırılması söz konusudur, taklit törenlerindeyse amaç yaratmaktır." (Hançerlioğlu, 2000, s.488). Frigya uygarlığı yurttaşlar tarafından inşa edilirken, Kübele tarafından "yoğrulmaktadır". Anadolu'nun en görkemli tanrıçası bir Anadolu uygarlığının oluşumu için uygun zemini hazırlamış ve önceki uygarlıklardan arta kalanlar ile yeni uygarlığı yoğurmuştur. Tören sırasında yepyeni bir uygarlık ile özdeşleşen mayayı kabartmak için uğraşan Kübele büyü olarak düşünebileceğimiz bu taklidi yapmıştır. Bunun nedeni büyüünün temelinde iki ana ilkenin yatmasıdır "1. Bir nesneyi etkileyen herhangi bir şey, o nesneyle yakınlığı ya da dayanışması olan şeyleri de etkiler. 2. Benzer, benzeri doğurur." (Durkheim, 2018, s.508) Dolayısıyla bir uygarlık benzeri olan hamur ile bir tutularak yoğrulmuş, kabartılmış ve doğurtulmuştur. Frigya'nın doğuşu ile de Kübele bir Frig Tanrıçası halini almıştır.

Frigler'ler, Kybele'ye Agdistis, Kubile veya Matar Kubile (Büyük Ana) gibi isimler vermişlerdir (Uçankuş, 2002, s.17). Friglerin Tanrıça Kybele'yi bir "anne" olarak görmelerinin, onu inandıkları diğer tanrılardan ayırmakta olduğunu söyleyebiliriz. Fatma Birecikli yaptığı çalışmada bu durumu şu sözler ile vurgulamıştır:

“Frigler olasılıkla hem erkek hem de dişi çok sayıda tanrıya tapıyorlardı. Ancak sadece bir tanrı insan suretinde tasvir edilmiştir. Bunun adı “Anne” anlamına gelen tanrıça “Matar”dır. “Matar” ismi çeşitli Frig yazıtlarında, çoğunlukla tanrıçayı tanımlayan bir sıfat ya da lakap ile birlikte görülür. Bu lakaplar arasında en sık rastlananlardan biri, Frig dilinde muhtemelen “dağ” demek olan “Kybeleia”dır ve tanrıçanın eski Yunancadaki ismi Kybele’nin de kaynağıdır” (Birecikli, 2010, s.220)

Tanrıçanın en büyük tapınma yeri, Pessinus’ta idi (Yıldırım, 1996, s.133). “Burada tanrıça gökten inmiş bir idol olarak kabul edilirdi. Bu da olasılıkla siyah meteorik bir taşı. Frigler Kybele’yi o kadar benimsediler ki, tüm devlet ve ülkelerini Pessinus Kybele’sinin mülkü saydılar. Bunun sonucunda, aslında çok köklü bir Anadolu Tanrıçası olduğu halde, Kybele tarihe bir “Frig Tanrıçası” olarak geçti (Uçankuş, 2002, s.31). Anaerkil Anadolu halklarının “yerlisi ve simgesi” olan Ana Tanrıça Kybele’nin (Erhat, 2022, s.187) Frigya için ne denli öneme sahip olduğunun anlaşılabilmesi için, Frig halkının gözündeki “Matar” yani anneliğinin üstünde durmamız gerekmektedir.

İlkel dönemlerde Anadolu’nun anaerkil yapıda bulunmasının kaçınılmaz olduğunu düşünmek mümkündür. Toplumda kadınların yaşam kaynağı olmalarının yanı sıra, yaşamsal gereksinimlerin de üreticisi pozisyonunda olduğu söylenebilir. Kadınların ilkel topluluklarda kutsal sayılması, toplumsal sınıflandırmada ayrı bir yere konumlandırılması, dünyaya yeni bir canlı getirebilme yetisinin bulunması ile doğrudan ilişkilidir. “Kadın, özü gereği şahane ve güneş nitelikliydi. Erkek, ona, binlerce yıl boyunca bu statüyü tanıdı; “tanrısal” nosyonu kadına değgindi, Tanrı, Tanrıça’ydı, kurucu Tanrı yoktu ama Her Şeyi Yaratan Büyük Tanrıça; doğurganlığın ve yıkımın, akın ve kararın, iyinin ve kötünün aynı anda somut simgesi olan bir Ana Tanrıça vardı” (Salomon, 1997, s.47).Bu bağlamda kadının yaratıcı misyonun tanrısal yaratıcılık ile özdeş hale geldiği düşünülebilir. Kadının bu tanrısal olanla yakınlığı ve eski toplulukların düşünce biçimleri göz önüne alındığında “yoktan bir canlı yaratması” durumu dişiliğin yüceltilmesine hatta kutsal olduğunun atfedilmesine neden olmuştur. Bu bağlamda ilkel topluluklar, yoktan var olan hayat, dünya ve evren gibi kavramları Ana Tanrıça kültü ile açıklamış ve

bunların, tanrı olan bir anne tarafından doğrulduğunu düşünmüş olabilir. Bu doğrultuda, kutsal olan kadının soyun ve medeniyetin atası pozisyonunda rol almasını Paule Salomon şu sözlerle anlatır: “Kadın hayat kaynağı olarak görülmekte dolayısıyla kutlu sayılmaktadır. İlk dinsel kültürler, bir atalar kültürü biçimini almış gibiydi ve kadın, ilk ata olarak tanrılaştırılmıştı. (...) Erkeklerin, babalığındaki rolü tanındığı zaman bile, kadın, hayat verici olarak erkeğin gözünde bir büyü kaynağı gibi kaldı. Doğanın dölleyici ritimlerinde, hayatı ve ölümü yöneten güçlerle birleştirildi” (Salomon, 1997, s.23).

Konya yakınlarındaki Çatalhöyük’te İ.Ö. 6500-5500, Burdur yakınlarındaki Hacılar’da İ.Ö. 5700-5000’e tarihlenen Ana Tanrıça ile ilgili yapıtlarda çıplaklık, abartılmış dişilik uzuvları, doğum yapma hali vurgulanmıştır. Ana Tanrıça, insanlığın devamını sağlayan bereket ve çoğalmayı imgelemektedir (Vermaseren, 1977, s.12). Kadınların doğurganlığının, yani yoktan bir canlı meydana getirmelerinin kutsallığı ile hayatın ve kainatın doğrulmuş olduğuna dair inancın benzerliği, eski Anadolu insanların bu iki olguyu bir tutmuş olduğunu düşündürmektedir. Bu bağlamda, en kudretli göksel varlığın bir kadın olması ve diğer tanrıları doğurmuş olması gerekir düşüncesinin, her şeyin “annesi” olan bir tanrıça olduğu sonucunu çıkarmış olabilir. Eski uygarlıkların sözü edildiği üzere Ana Tanrıça tasvirlerinde dişiliğin ön planda olması ve doğum yapma halinin gösterilmesi, Kybele’nin evrensel anneliğini örnekler niteliktedir. Bu bağlamda tüm Frigya’nın sahibi olarak atfedilmiş ve Friglerin “annesi” olarak görebileceğimiz Kybele’nin, aynı zamanda gerek tüm dünyanın gerekse hayatla ilişkili her şeyin annesi olarak görülmesi mümkündür. Yaşamla ilişkili her şeyin annesi olması sebebiyle anaerkil görüşteki kadın imajı ana tanrıçaya da yansımıştır. “Pek çok uygarlıkta ana tanrıça, üçlü biçimiyle görünürdü. (...) Yaşamın gizemli ipini bir bakirenin eğirdiğini, bir annenin ölçtüğünü ve yaşlı bir kadının kestğini, tüm eski uygarlıkların halkları bilirdi” (Ergener, 1988,s.24). Sadece insanın değil, doğanın tezahürü olan canlı veya cansız her şeyim iplerini ellerinde bulunduran Ana Tanrıça kültürü, anaerkil yapıdaki toplumların ortak paydada bulunduğu inanç sistemlerinin en tepesinde bulunan bir güç olarak karşımıza çıkmaktadır. Friglerin kendilerinin ülkelerinin ve geriye kalan her şeyin sahibesi olarak gördükleri Pessinus Kybele’si bu bakımdan her şeyin üstünde ve her şeyi kendi içinde barındıran varlıktır. Tarih

boyunca onlardan kalan bu evrensel kudret odağının tüm dünyaya yayılmasına örnek olarak Joseph Campbell'ın *Batı Mitolojisi* adlı eserinde yer verdiği Tanrıça İsis'in öğrencisi Apuleius'a MS 150'de seslenişini gösterebiliriz:

“Ben her şeyin doğa anası, sahibesi ve tüm öğelerin yöneticisiyim, dünyaların ilk soyu, kutsal güçlerin başı, cehennemdeki her şeyin ecesi, cennette yaşayanların özü, bütün tanrı ve tanrıçaların tek başına ve tek biçimde açıklayıcısıyım, Benim isteğimle gökyüzünün gezegenleri, denizlerin tüm rüzgârları ve cehennemin ağlanası sessizliği düzenlenir. Benim adım, benim kutsallığım, tüm dünyada, çeşit çeşit biçimde, türlü geleneklerde ve birçok ad altında sevilmektedir. İnsanların ilki olan Frigler, bana ana tanrıça Pessinus dediler. Kendi topraklarından çıkmış olan Atinalılar Cecropian Minerva, denizle sarılmış Kıbrıslılar Paphian Venüs, ok taşıyan Giritliler Dictynian Diana, üç dil konuşan Sicilyalılar melun Proserpine, Elevisliler eski tanrıçaları Ceres, bazıları Juno, ötekiler Bellona, başkaları Hekate, başkaları Ramnusie ve güneşin ilk ışınlarıyla aydınlanan doğuda oturan her iki türdeki Etyopyalılarla, her tür eski kuramda mükemmel olan ve düzenli törenlerle bana tapınan Mısırlılar, bana gerçek adımla Kraliçe İsis dediler” (Campbell, 2003, s.46)

Doğanın insanın elinde şekillenebileceği tek alan olan tarımın başlangıcı, kutsal olan kadın ile özdeşleştirilmiştir. Yine anaerkil toplum yapısı ve kadının doğa ile özdeşleşmesi neticesinde, eski söylenceler tarım bilgisinin kaynağının da kadın olduğunu ve erkeklere kadınların öğrettiğini söylemektedir. Anlatıya göre Ana Tanrıça Kybele'nin gerçek adı olarak atfedilen İsis, Eski Mısırlılara göre Tarım bilgisini oğlu ve sevgilisi olan Osiris'e öğretmiş ve Osiris dünyaya bu bilgiyi bu şekilde yaymıştır (Walker, 1983, s. 752). Benzer bir biçimde Hellen mitolojisine göre Tanrıça Demeter'in oğlu Triptolemos tarım üretimini annesinden öğrendikten sonra başkalarına öğretmişti (Thomson, 1983 s.289).

“Her şeyin doğa anası” olmasının yanında Ana Tanrıça Kybele'nin “dünyaların ilk soyu” ve “kutsal güçlerin başı” gibi tanımlamalara sahip olması ve inancı gereği her şeyin onunla başlamış olması onu var olan her şeyin annesi yapmaktadır. Bu bakımdan içinde yaşam barındıran veya barındırmayan “biçim ve ada sahip her şey

onun, rahminde taşıdığı çocuğu” olduğundan Friglerin, tanrıçayı daha en başta “anne” olarak görüp hitaplarının bu sıfat ile şekillenmesi anlaşılabilir bir durum olmuştur. Kadının kutsal yaratıcı hali, kainatın yaratılması ile özdeşleştirilerek anaerkil sosyolojik yapının inanç sistemine Ana Tanrıça şeklinde tezahür ettiğini düşünmek mümkündür. Anne ve çocuk bağı şekil değiştirerek karşımıza Ana Tanrıça ve var olan her şey, kadının egemen olduğu toplum da Tanrıçanın egemenlik sürdüğü kainat olarak çıkmıştır. Bu inanç ve adetler bütününün doğrultusunda, tarihteki önemli hikayelerin ve mitolojik anlatıların kahramanlarının yalnızca annelerinin bilinmesinin nedenini Reşit Ergener şu sözler ile açıklamıştır: “Birbirinden pek ayrı halkların efsane kahramanlarına niçin “babasızlığı” yakıştırdığı, merak edilebilir. Oysa ortada bir yakıştırma yoktur. Çünkü uzak geçmişte, insanların babaları yoktu. Yalnız, anneleri vardı. Babaların olmadığı aile düzeni, anaerkil toplumlara özgüdür. Anaerkil toplumda, üretime ve aile yaşantısına, kadın egemendir” (Ergener, 1988,s.9). Kybele’ye büyük bir saygı ve sevgi besleyen Frig halkının ondan anne diye bahsederek tapınçlarını ve şenliklerini gerçekleştirmesini de, Dilmen Frigya Devleti’nin kuruluşunu betimlediği sahnede şu sözler ile göstermektedir:

BÜTÜN KİŞİLER (*Ezgiyle*):

Kübele Ana

bizi aç koma

hem doyur yüreğimizi

yüreğin açlığı

değil daha yeğnik.

Biz bu toprağın çocukları

seni kutsal dişi

Toprak Ana

en büyük sevgili belledik.

Türlü diller söyleştik

ayırmadın. (Dilmen, 2016, s.219)

Kybele'nin anneliğinin mutlak oluşu ve tüm gerçekliği kapsamasına dair anaerkil kökenden gelen inanç, bu bağlamda onun her şeyi doğurduğuna dair bir düşünce gerçekleştirdiğini düşünmemize neden olabilir. Frig halkının soylarının başlangıcı olarak Anadolu'lu Ana Tanrıçayı görmeleri bu bakımdan anlaşılır bir durumdur. Böylece inanç sistemlerinde, gerek soyları gerekse kendi ülkeleri Kybele'nin yani annelerinin mülkiyetine ait olmaktadır. Ana Tanrıça'nın var olan her şeyi doğurmasının yanında Ana Tanrıça'nın kendisinin nasıl doğduğu konusu ise bu konuyu en iyi inceleyen Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın (Halikarnas Balıkcısı) *Anadolu Tanrıları* isimli yapıtında geçmektedir:

“Bir zamanlar gökler, denizler ve kayalar birbirlerinden ayırt edilemeyecek haldeymişler. Fakat birdenbire ortada bir mûsiki ötmüş, gökler ve denizler gene bir kâinat teşkil etmekle beraber birbirlerinden ayrılmışlar. O esrarengiz mûsiki Ürinome'nin, yâni Kybele'nin doğduğunu ilân ediyormuş. Onun sembolü de ay'mış. Bütün kâinatın yüce tanrıçası ıssız dünyada boş sular, çıplak topraklar ve gökte dönen yıldızlar arasında yapayalnız kalmış. Avuçlarını sürtüştürmüş ve avuçlarının arasından büyük yılan Ofiyon kayıp çıkmış, Kybele merak dolayısıyla onunla âşıkdaşlık etmiş. Bu sevgi ve kavuşmanın yuvarlanış sarsıntılarıyla topraklar devrilip dağlar olmuş, sular fışkırıp nehirler akmış, göller toplanmış ve birçok sürünücü mahlûklar peydâ olmuş. Ettiğine utanan ve pişman olan Kybele yılanı öldürüp gölgesini, yâni ruhunu yeraltına göndermiş. Kendi nefesine karşı da âdil davranarak Hekat adıyla kendi bir kısmını da yeraltına göndermiş, ölü sulanın ortalığa savrulan dişlerinden çoban ve sığırtmaç gibi insanlar peydâ olmuş. Bunlar toprağı sürmesini biliyorlarmış. Ceviz, incir, üzüm gibi ağaç yemişleriyle geçiniyorlarmış. Madenleri tanımıyorlarmış. İşte bu taş devriymiş. Kybele gökte, denizde ve karada yaşamaya devam etmiş. Karada adı Rhea olmuş. Soluğu taze çalı ve çiçek kokuyormuş. Gözleri elâ imiş (Glaukopis). Rhea olarak Girit'i ziyaret etmiş. Yalnızlığı dolayısıyla güneş ve buhardan sevgili olarak Kronos'u yaratmış. Analık duygusunu ve özleyişini duyurmak üzere her yıl İda dağının Dikte mağarasında bir güneş oğlu doğurmuş. Kronos

çocukları kışkırttığı için onları öldürüyormuş. Kybele bu işe öfkelenmiş, Kronos'un sol elini istemiş ve beş parmağını keserek onlardan Daktil'ler, yâni beş parmak tanrısı yaratmış. Altıncı olarak doğurduğu tanrıya Zagreus adını vermiş. Bazılarınca da Kybele altıncı tanrı olarak bir Fallos yaratmış. Böylece altınçağ sona ermiş" (Kabağaçlı, 1962, ss.81-82).

Kabağaçlı'nın sözlerinden Kybele'nin başka bir tanrıça tarafından doğrulanmadığını, aksine onun kendi kendisini doğurduğu veya kendisini boş kâinatın doğurduğu şeklinde iki sonuç çıkarabiliriz. Her iki mevcut durum da Ana Tanrıça'nın ilk anne olduğunu betimlemektedir. Göklerin, denizlerin ve kayaların birbirinden ayırt edilemeyecek ıssız ve muğlak yapısının içinde Kybele'nin varoluşu gerçekleştirmiştir. Doğumundan sonra Kybele, boşluğu kendi iradesi ve anneliği ile doldurmuştur. Tamamlanmamış doğanın içinden gelmiş ve doğanın kendisi olmuştur.

Kybele'yi anneleri olarak gören Frig halkının, tapıncları ve inanış biçimlerinde de buna dair izler görebildiğimizi söyleyebiliriz. Dilmen, metinde Gordios ve Ana Tanrıça'nın ilk karşılaştığı yeri bize söylemiştir. Kral Midas'ın Asur İmparatorluğu'ndan gelen kazmanlar ile anlaşp Frigya'da kazı yapmalarına izin vermelerinin ardından Keçiler Korosu bizleri "Sakarya vadisinden yükselen tepenin yamacına" götürürler (Dilmen, 2016, s.199). Sahneye giren Gordios Kübele ile burada karşılaşacaktır. Kybele'nin "temel tapım yerinin Sakarya nehrinin ağzındaki Murat (Dindymene ya da Dindymos) dağının güney yamaçları olduğu sanılmaktadır. Burada Kybele'nin adı Agdistis' tir. Murat dağında Bergama krallarının yaptırdıkları tapınağından ötürü de Dindymon tanrıçası adıyla anılır" (Hançerlioğlu, 2000, s.282). Bu bağlamda eserde, Kübele ve Gordios'un bugünkü adıyla Murat Dağı'nda karşılaştığı sonucunu çıkarmak mümkündür. Dilmen metinde Frigyalılar tarafında temel tapım yeri olan bu dağın kutsiyet nedenini, Kybele'nin burada Gordios ile evlenmesi, onun krallığını müjdelemesi ve dolayısıyla burada Frigya'nın kurucu kraliçesi ve yurtlarının anneleri olmasına bağlamaktadır diyebiliriz.

Yukarıda daha önce Fatma Birecikli'nin anlatısı doğrultusunda, Kybele isminin Frig dilindeki muhtemel karşılığının "Kybeleia" yani dağ demek olduğunu belirtmiştik. "Dağ, Ana Tanrıçayla ilgili bilinen en eski imgelerden birini oluşturur.

Kadın göğsü biçimindeki, karla kaplı dağlar, insanların yaşam kaynağıdır. Tanrıçanın beyaz sütü, dağlardan ırmaklar biçiminde akar. Tanrılar, ana tanrıçanın kucağında, dağların tepesinde otururlar” (Ergener, 1988, s.21). Eski uygarlıklara göre, kutsal kadın imajının doğadaki bir tezahürü ve karşılığı olan dağların, kutsiyet atfedilmiş yapılar olması anlaşılır bir durumdur. Anaerkil yapıdaki eski Anadolu halklarının, kadında bulunan ve tanrısal olarak atfettikleri, doğum ve emzirme gibi kutsal eylemleri, inanışlarında yaratma ve büyütme yetileri olarak yer tutmuş ve kendi doğa merkezli inanç sistemlerinde dağlar ile özdeşleşerek Ana Tanrıça’nın yuvası buralar olmuştur.

Bağlamsal anlamda kadın göğsü bereket ve verimlilik simgesi olmuştur. Bu sebeptendir ki Anadolu tanrıçalarında göğüs büyük bir önem taşımış ve Ana Tanrıça’nın tüm heykelleri iri göğüslü olacak şekilde yapılmıştır. Kimi tanrıça heykellerinde de eller göğsün altında kavuşturularak döl bereketini ve analık gücünü belirtmek için göğüsler yukarıya doğru kaldırılmıştır(Hançerlioğlu, 2000, s.320). Kadın göğsünün verimlilik ve annelik simgeli kutsallığı da anaerkil Anadolu toplumlarının dağları ve kayalıkları tanrıça ile özdeşleştirmiştir. “Frigya döneminde ve Hellenistik dönemde de pek çok Kibele yontusu, dağların kayalık ve dik yamaçlarına yapılmıştır” (Ergener, 1988, s.68).

Anadolu’da anaerkil yapının en kutsal ve güçlü varlığı olarak karşımıza çıkan Ana Tanrıçanın kudreti çağlar boyunca tüm dünyaya yayılıp kendisine yer edinmiştir. Öyle ki Büyük Kartaca Savaşı sırasında Kartaca ordularını komuta etmekte olan Hannibal Roma’ya ağır darbeler indirmiş ve imparatorluğu çok güç bir duruma düşürmüştür. Kâhinlerin Roma hakkında yaptığı felaketler bir felaketi öngörüyordu: Roma yakın zamanda yabancılar tarafından işgal edilecekti. Bunun üzerine Romalılar Anadolu'daki Kybele kültünü memleketlerine getirme kararı aldılar. Roma içinde bulundukları bu güç durumdan kurtulabilmesinin tek yolunun göktaşı ile sembolize edilen Ana Tanrıça olduğuna kanaat getirmişti. Kybele’nin merkezi kültü, Frigya’da bulunan Pessinus’ta olduğundan ve Anadolu ile Roma arasında iyi ilişkiler kurulmak istenmesinden ötürü Roma’nın göktaşını alarak kendilerine bir Kybele kültü oluşturmalarına izin verildi (Gezgin, 2022, ss.120-121).

Kadının doğurganlığının, yaşatma yetisinin ve kutsallığının hayatın kendisini sembolize ettiği Ana Tanrıça kültürünün, bu doğrultuda kadınların daha ön planda olduğu bir inanç sistemine sahip olduğunu söyleyebiliriz. Paule Salomon Yunan ve Roma anlatılarını baz alarak insanların annelerinin soyadını aldığı o dönemki Anadolu'nun batısı hakkında “kadınların yüksek iktidarı ellerinde bulundurduğu, kraliçelerin hüküm sürdüğü bölgeler” sözleriyle, benzer bir biçimde Ana Tanrıça inancına sahip Girit uygarlığından ise Charles Seltman'ın çalışmalarını merkez alarak “Kuzey halkları gelene dek, din ve töreler kadınların koruması altındaydı” sözleriyle bahsetmektedir (Salomon, 1997, s.40).

Kadının kutsallığının ön planda olması ve din işlerinin bu doğrultuda gerçekleştirilmesi sebebiyle, Anadolu'dan Roma'ya İ.Ö.204 yılında (Ergener, 1988,s.43) götürülen Kybele kültürünün simgesi olan taş taşınırken bu doğrultuda hareket edildiğini söyleyebiliriz. Çiğdem Dürüşken Roma'ya getirilen göktaşının taşınma hikâyesinde bu mevcut durumdan bahsetmektedir: “Scipio taşı bizzat gemiden alıp karaya çıkardıktan sonra, onu kente götürecek kadınlara emanet etmekle görevlendirilmişti. (...) Kentin ileri gelen kadınları onu teslim aldılar. Bunlar tanrıçayı sırayla taşıyıp elden ele geçirerek göturdüler. (...) Kadınlar tanrıçayı Palatinus'ta yer alan Zafer Tapınağına taşıdılar” (Dürüşken, 2000, s.70). Roma'da Kybele kendisine uygun düşecek şekilde, Magna Mater yani Büyük Ana (Erhat, 2022, s.184) ve Mater Deum Magna yani Tanrıların Büyük Anası (Hançerlioğlu, 2000, s.307) isimleri ile anılır. İmparator Julian onu, “Görünen tanrıları yöneten anlıksal ve yaratıcı kaynak; Zeus'un anası ve karısı” olarak tanımlar (Ergener, 1988,s.43).

Midas'ın Kördüğümü'nde Dilmen'in bu anaerkil temayı işlediğini görmek mümkündür. Metinde Midas krallık işlerinden sıkılmış ve hiçbir şey yapmak istemez şekilde davranırken Midas'ın Kızı tam ters şekilde sorumluluk sahibi ve mantıklı bir şekilde hareket etmektedir. Asur'lu kazmanlar Frigya'yı kazanmak için Midas'ı ikna ederken kızı babasını uyarır ve her şeyi başkalarından beklediklerini ve bu kazma işini kendileri yapmaları gerektiğine dair babasını uyarır. Aynı şekilde Kübele'nin rahibesi kördüğümü çözen kişinin büyük bir fatih olacağına dair kehanetini duyurduğunda, Midas kördüğümü çözerse fatih olacağına inanırken, kızı kördüğüm

durduğu müddetçe Gordium'un duracağını şayet çözülür ise Gordium'un yıkılacağı sonucunu çıkarıp babasını uyarıp bu hırsından vazgeçirmeye çalışır:

MİDAS'IN KIZI:

Nasıl bağdaşır bu karşıt söylentiler?

Bilicilerin dilleri çatallıdır derler.

Hadi gidelim. (Dilmen, 2016, s.231)

Metinde kehanet iki uçlu bir anlam şeklinde verilmiş, Midas ve kızı ise bunlardan zıt anlamlar çıkarmıştır. Midas'ın hırsı ona kehanetin kendisine yorabileceği bir müjde gibi gelirken Midas'ın kızı objektif bir şekilde düşünerek kehaneti mantıklı bir çıkarım ile tam ters bir taraftan algılamıştır. Bu bağlamda Midas'ın Kızı'nın, tıpkı Asur'dan gelen kazmanlara bel bağlamaması konusunda babasını uyardığı gibi, kehanet sonucunda da Midas'tan daha zeki ve ileri görüşlü bir karakter olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz.

Okuyucuya ilk başta yoz bir inanç gibi görünse de, kehanet sistemi ilkel toplumlarda hayatın bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır diyebiliriz. Kâhinlik ve kehanetin tarihi çok eskidir. Geleceğin önceden bilinebileceğine dair inanç tarihte neredeyse tüm devletlerde karşımıza çıkmaktadır. Savaş ve barış zamanlarında kâhinlere sıkça danışılır ve onların bildirdiği şekilde davranılırdı. Kehanet olgusundaki mevcut durum ise aslında tanrıların nasıl bir yol çizdikleri ve o konuda nasıl düşündüklerini bilmekle ilgiliydi. Bu anlamda kehanet tanrıların her şeyi önceden bildiğinin inancı ile hareket ettiği için bir kadercilik anlayışına dayanmaktadır (Hançerlioğlu, 2000, s.248).

Metinde Kübele'nin rahibesinin verdiği kehanet konusunda haklı olduğunu bilmekteyiz. Her ne kadar gelmek istemese ve kendisinden korksa da, Midas'ın Kızı Bilici Kadın'ın Kübele tarafından seçildiğini bizlere "Ana Tanrıçamız nerden bulmuş bu cadıyı, kendi adına bilicilik etsin diye" sözleriyle belirtmiştir (Dilmen, 2016, s.229). Tanrıça'dan bilgi alan ve Midas ile kızına bu bilgiyi aktaran Bilici Kadın'ın, bunu nasıl yaptığı konusunda, Dilmen'in bizlere cevabı dolaylı yoldan verdiğini söylemek mümkündür.

Dilmen'in Bilici Kadın karakteri ile sıradan bir kahin mi yoksa, üst düzey bir Kybele rahibini mi betimlediği sorusunun cevabını bilmek pek mümkün gözükmemektedir. Yunan mitolojisinde Agyrtas denen Kybele rahiplerinin olduğu bilinmektedir. Bu rahipler kapı kapı dolaşıp fal bakıp dilenen kişilermiş. Bu sebepten sözcük Yunanca dilenci anlamına gelmektedir(Hançerlioğlu, 2000, s.17). Bununla beraber Korybant denen ve Anadolu asıllı olan Kybele rahipleri de bulunmaktadır. Ancak bunlar “cin veya şeytan” olarak geçen ve kimi kaynaklarda Apollon'un kimi kaynaklarda ise Helios'un oğulları olarak tasvir edilen doğaüstü varlıklar olarak betimlenmiştir (Hançerlioğlu, 2000, s.268)

Bilici Kadın karakterinin hangi isim ile adlandırılacağını bilememek ile beraber bu kehaneti nasıl yaptığı konusu yazar tarafından betimlenmiştir. Bilici kadın sahneye girdiğinde Midas ona getirdiği armağanları takdim eder. Şarap küpünü ağzına dayar ve içer. Ardından kendisine büyük bir saygı ile yaklaşan Midas'a neyi bilmek istediğini sorar. Kördüğümü bir saplantı haline getirmiş olan Midas bu konu hakkında kehanet talep edince Kübele'nin rahibesi bunun “zor bir soru” olduğunu belirtir ve durup tekrar şarap küpüne davranarak içmeye başlar. Verili durumda şarabın kehanet için gerek bir madde olduğu sonucunu çıkarmamız mümkündür. Reşit Ergener anaerki toplumun merkez düşüncesi olan kadının kutsallığı ile şarabın nasıl bağdaştırıldığını şu sözler ile aktarır: “Kadınların yaşam kaynağı olduğuna inanılan kanamalarını yinelemek amacıyla ilkçağ sunak yerleri, erkek hayvanların kanıyla sulandı. Kanın, kadınların içinde ürediğine inanıldığı için, kurban edilen hayvanların kanını, kadınların içtiği olurdu. (...) Uygur topluluklarda, kan yerine başka içecekler, örneğin şarap içilirdi” (Ergener, 1988, s.17)

Kadın'ın kutsallığı ile eşleştirilen şarabı içtikten sonra Bilici Kadın esrik bir şekilde sallanmaya ve sara nöbeti geçiriyormuş gibi hırıltılar çıkarmaya başlar. Yazar notunda Dilmen Bilici kadın hakkında “yitikten haber verir gibi gizemli bir sesle” konuştuğunu söyler (Dilmen, 2016, ss.231-231). Burada şarabın kişi üstünde yarattığı halin, kutsal olanla iletişim kurmakta kullanıldığını söylemek mümkündür. Şarap ile kehanet verme işleminde mevcut duruma Kybele dini ile benzerlik gösteren Dionysos dininin de dâhil olduğunu düşünebiliriz. “Dionysos dininde, inancında asıl olan kişinin kendi olmaktan çıkması ve tanrıyla dolmasıdır. Sahiple kulu aynı

olmasıdır” (Uçankuş, 2002, s.10). Aynı duruma örnek olacak şekilde Euripides’in Bakkhalar tragedyasında Teiresias şarabı kutsallığını şu sözler ile anlatır:

TEİRESİAS:

(...)

Şırıl şırıl akıttığımız tanrının kendisidir,

bizim öbür tanrılarla uzlaşmamıza yardımcı olur. (Euripides, 2012, s.38)

Bilici Kadın’ın şarap kullanarak Ana Tanrıça ile bir olup ondan gelenleri Midas ve kızına aktardığını düşünmek mümkündür. Bilici Kadın metinde de tanımlandığı üzere “Dionysos’un iç dediği” (Dilmen, 2016, s.252) şarabı kullanarak Ana Tanrıça’dan haber almıştır. Kybele rahiplerinin ağızları köpürerek yarı baygın bir durumda söyledikleri sözlerin tanrı sözleri sayıldığını bilmekteyiz(Hançerlioğlu, 2000, s.478) Dionysos’un insanlara tanrılar ile bir olmaları için içilmesini söylediği şarabı kullanarak Bilici Kadın Ana Tanrıça ile bir olmuş ve kehaneti gerçekleştirmiştir. Ana Tanrıça ise geleceği zaten önceden bildiği için kehanet doğru çıkmıştır.

Mevcut duruma verebileceğimiz son örnek ise metnin sonunda Frigya’nın Kimmerlerin istilasını sonucu yıkılmasının ardından gerçekleşir. Frigya yıkıldıktan sonra Kübele sahneden tek ışık altında aydınlanır ve geleceği tüm çıplaklığı ile gören Ana Tanrıça Friglerin yıkılmasının acısının yanında onlardan kalan topraklara gelip kendi kültürünü devam ettirecek olan başka boyların ve toplulukların olacağına dair gelecekte yine doğru çıkacak olan kehanetini dile getirir:

KÜBELE:

Anadolu’nun bağrında

büyük bir yangındı bu.

Bu yıl tarlalarda kömürdür hasadımız

gelecek yıllar, gelecek yıllar daha...

sonra başka çocuklar görüyorum

elleri altın başaklarda. (Dilmen, 2016, s.262)

4.4 Mitolojik Ögeler Bakımından Gordios'un Kümbeti

Midas'ın Kördüğümü'nde, Asur İmparatorluğu'ndan gelen kazmanların Gordios'un kağnısını bulmasının ardından saklı olan kördüğüm açığa çıkar. Yıllardır kağnyaya bağlı bir şekilde kalmış olan kördüğüm, kimsenin onu çözmemesi üzerine halk tarafından ilgi toplamaya başlamıştır. Metinde halkın bu kördüğümüne ilgi duymasının iki nedeni olduğu söylenebilir; kimsenin düğümü çözmesinin mümkün olmaması ve düğümün Gordios tarafından neden atıldığına bilinmemesi. Tüm Frigya halkının merakını cezbeden kördüğüm ve bu düğümü attığı için Gordios, halk tarafından yavaş yavaş farklı algılanmaya başlayarak tartışma konusu haline gelir. Frigya yurttaşlarının gözünde ülkenin kurucusu Gordios'un kümbeti, yerini kutsiyet atfeden bir mezara bırakır. Neden atıldığı bilinmeyen bu çözülmesi olanaksız düğümde, doğaüstü bir yön olduğuna inanmaya başlayan halk, Gordios'u bir ermiş olarak görmeye başlar ve mezarı yurttaşların gelip dileklerde bulunmak üzere ziyaret ettiği bir yatıra dönüşür.

Mevcut durumdaki ziyaret olgusunun aslında bir dini fenomen olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Dini anlamda ziyaret “kutsal olarak tanınan bir şahsa, bir yere (tekke, türbe vb.) herhangi bir dileğin olması, yerine getirilmesi şartıyla tek başına veya topluca yapılan gidip görme işlemi” olarak tanımlanmaktadır (Köksal, 1987, 229).

Nuray Tetik Dinç(2021)'in “Halk inancı Bağlamında Türbe Ziyareti” isimli çalışmasında ise fenomolojik açıdan ziyaret kavramı şu şekilde açıklanmıştır;

Kendilerinde insanüstü ilahi güç ve kudretlerin bulunduğuna inanılan, birtakım mezarların, türbelerin ve mevkilerin çeşitli amaç ve usullerle ziyaret edilmesini ifade etmekte olup insanları buralara cezbeden şey, onlarda bulunduğuna inanılan manevi güç, feyz ve bereket ya da kutsalın, onunla birtakım ritüel usullerine uygun olarak temasa geçilmesi halinde, insanlara faydasının dokunacağına inanılmakta oluşudur (Dinç, 2021, s.565).

Frigya halkı kördüğümde bulunduğuna inandıkları kutsalın cezbine kapılırlar. Metinde neden atıldığı bilinmeyen ve çözilemeyen bu kördüğümün, insan doğasının bir parçası olan doğaüstüne karşı duyulan tutkuyu harekete geçirdiğini söyleyebiliriz. Nitekim Bekçi'nin sözlerinden Asur'lu kazmanlar düğümü ortaya çıkarmadan evvel kümbete çok fazla insan gelmediğini, şu anda bu kadar insan akını olmasının nedeninin kördüğümüne atfedilen kutsiyet olduğunu anlarız;

BEKÇİ:

(...)

eskiden pek kimse uğramazdı

ama düğümün adı çıktı çikalı

kutsal bir gelinek oldu burası (Dilmen, 2016, s.223).

Gordios'un attığı düğümün altındaki bilinmezlik, halkı kendisine çeker. Bunun sonucunda da doğal olarak, kördüğümüne ve dolayısıyla da Gordios'un mezarına bir kutsallık atfedilmiş olur. Güç (1996) yaptığı çalışmada kutsallığı şu sözler ile tanımlamıştır: “Menşe ve özü itibariyle gizemli ve tabiatüstü güçle olan teması sebebiyle bir kısım eşyaya, bazı insanlara, hayvanlara, bazı yerlere, olay ve faaliyetlere atfedilen üstünlük ya da meziyettir” (Güç,1998, s.340). Mevcut durumda, tabiatüstü gücüne inanıldığı için üstünlüğün atfedildiği yer Gordios'un mezarı ve elbette kördüğümüdür. Üstünlüğün atfedildiği bu yerlere gösterilen ilgi, aslında buralara yapılan bir tapınma değildir, bu yerlerin kutsalın bir tezahürü olmalarında gizli olması nedeniyledir. Bu bakımdan, bu kutsalı tayin eden asıl güç ile temasa geçebilme psikolojisi için insanlar kutsal olarak gördükleri nesneler ile temasa geçerler(Dinç, 2021, ss.559-560).

Söz konusu olan kutsal nesneler, bu özelliklerini Tanrı'nın tezahür etmesinden almaktadırlar. Bu, tamamen farklı bir şeyin, bizim dünyamıza ait olmayan bir gerçeğin, “doğal”, “dindışı”, dünyamızın ayrılmaz parçası olan nesneler içinde açığa çıkmasıdır (Atasagun, 2006, s.37). Kutsalın bir tezahürü haline gelmiş olan kördüğüm, insanların gözünde artık “çözülmezliğin bir simgesi”, “bilinmeyen bir anıtı” olmuştur (Dilmen, 2016, s.225). Halk kutsal nesne olarak atfettikleri düğüm

üzerinden asil güç ile temasa geçtiklerine inandıkları için düğümü ziyaret etmeye başlarlar. Bekçi'nin sözleriyle eskiden “iki sıska öküzün ardında taban tepen yırtık çarık köylünün biri” (Dilmen, 2016, s.224) olan Gordios, sonra Gordium'u kurucusu ve Frigya'nın ilk hükümdarı olmuş, üstün bir kişilik olarak, çözülmesi olanaksız bir düğüm atmıştır. Bu bakımdan kördüğüm, halkın gözünde hikmet sahibi bir insanın elinden çıkmış olan kutsalın bir tezahürü olmuştur. Buna ek olarak elbette Gordios'un Ana Tanrıça'nın kocası olduğu da bilinmektedir. Üçlemenin ilk eseri olan Midas'ın Kulakları'nda Ana Tanrıça Kybele'nin heykelini yapan Yontucu ile karşılaşan Midas, yontuya saygı ile yaklaşp “Onun soyundan geliyoruz(...)” diyerek bu ilişkiyi belirtmiştir (Dilmen, 2016, s.59). Dolayısıyla halkın gözünde Gordios; bir tanrıça eşi, sıradan bir köylü iken kral olup yeni bir devlet kuran bir hükümdar ve son olarak dünyaya meydan okuyan, çözülmesi imkânsız bir düğüm atmış biridir. Ancak elbette düğümün neden çözülemediği hala bir muammadır. Robert Graves (2022) yaptığı çalışmada, Gordios'un attığı kördüğümün çözilememe nedeninin mitolojik altyapısını incelemiştir ve düğümün sırrının aslında dini içerikli olduğu sonucuna varmıştır. Zira düğüm büyük olasılıkla, bir kamçıya gizli bir anlam ifade edecek şekilde atılmıştı Tanrı Dionysos'un kutsal ismini içeren şifreli bir düğümdü ve bu bilgi dönemin yüksek rahip veya rahibesi tarafından sadece Frigya kralına verilmişti (Graves, 2022, s.345).

Tüm bunların neticesinde de halk Gordios'u sıradan insanlardan üstün, hikmet sahibi olduğu kanıtlanmış bir ermiş olarak görmeye başlar. Burada karşımıza başka bir olgu çıkmaktadır. Kendisine “Düğümlü Baba” ismi yakıştırılan Gordios halk tarafından artık bir yatır, bir ermiş olarak tanımlanır;

BEKÇİ:

(...)

halk Gordios'u bir yatır, bir ermiş sanıyor

herkes Düğümlü Babaya koşuyor

başı sıkıtlıkça

adaklar adamaya sunular sunmaya:

İş arayanlar, sayrılar, koca bekleyen kızlar hep/

Düğümlü Baba'dan yardım umuyorlar. (Dilmen, 2016, s.224)

Halk Gordios ve düğüm ile kendi inanışlarını oluşturur. Gordios'a artık Frig halkı tarafından bir isim yakıştırılıp onu bir ermiş olarak görmeleri ve kendi yarattıkları bu algı doğrultusunda hareket ederek onu ziyaret etmeye başlamalarını bir "halk dindarlığı" örneği olarak görmemiz mümkündür. AK (2018) söz konusu halk dindarlığının bir neticesi olan ziyaret fenomenini çalışmasında şu sözler ile açıklamaktadır;

Ziyaret fenomeni dini-sosyal hayat içerisinde "halk dindarlığının" önemli bir boyutunu oluşturan ziyaret inanç ve uygulamalarını teşkil eder. Türbe ziyareti, Anadolu'da kutsal mekânlara gitme davranışını içermektedir. Söz konusu olan inanç ve ziyaret; yatır, türbe, tekke, dede mezarı, ziyaret gibi çeşitli isimler ile anılan ve çoğunlukla veli, evliya, dede, baba vb. gibi isimlerle anılan kişilerin mezarlarının ziyaretini içermektedir. Ayrıca bu kişilerin manevi güç ve meziyetlerine inanılmakta ve bu kişilerin medfun oldukları kabul edilen yerlere belli dilek ve isteklerle ziyaretler yapılmaktadır. Bu bağlamda ziyaret dindarlığının temelinde veli inancının olduğu görülmektedir. (Ak, 2018, s.96)

Halk dindarlığının bir örnekleme olarak karşımıza çıktığını düşünebileceğimiz kördüğümün sahibi Gordios'a, Frig halkının kutsiyet atfetmesinin ardından, bir yatır ve ermiş olarak adlandırılması, ziyaret şekillerini farklı bir yöne doğru çekmiştir. Halk kümbete Gordios'a saygı veya şükran sunmaktan çok artık ondan bir şeyler talep edebilmek için ziyarete başlarlar. Kördüğüm artık bir ip parçası değil kutsalı tayin eden asil güç ile temasa geçebilecekleri tabiatüstü bir objedir. Gelen anneler düğüme el sürüp küçük çocuklarının alınlarını sıvazlar, genç kızlar düğüme renkli adak bezleri bağlar, kötürümler düğüme dokunup şifa arar hatta körler düğüme gözlerini sürerler. Tüm bu istek ve arayışların nedeni inanışın altında yatan eren ve yatır inancıdır.

Atalar kültü, yaşarken toplum içinde kudretli kişilerin öldükten sonra da ailelerini ve toplumlarını korumaya devam etikleri inancına dayanmaktadır.

Ölenlerin ruhu ile yaşayanlar arasında yakın bir münasebet bulunduğuna inanılan Şamanizm’de de bu münasebetin kaynağında, atalara karşı duyulan büyük saygı gösterilmektedir. Şaman olmanın temel şartlarından atasıyla sıkı bir bağ kurma ilkesi de atalar kültünün temel prensiplerindendir (Eröz, 1992, s.67).

“İnsanlara göre evliyalara, ermişlere, şehitlere, erenlere keramet sahibidirler ve öldüklerinde de sahip oldukları güç ve keramet, mezarlarında ve *onlarla ilgili eşyada* var olmaya devam etmektedir. İnsanlar için bu kerametlerin gerçekten mevcut olup olmamasının bir önemi yoktur. Çünkü burada önemli olan halkın belli bir kesiminin onun gerçekliğine inanmış olmasıdır” (Dinç, 2021, s.564). Frig halkı bu bakımdan bir eren olduğuna inandıkları Düğümlü Baba’nın arkada bıraktığı eşyası kördüğümünün üzerindeki keramet peşindedirler. Gerçekten de çözülmemesi dışında bir keramet yoktur. Frig halkı Bilici Kadın’ın kördüğüm hakkındaki kehanetinden önce bu objeye bir kutsiyet atfetmişlerdir. Mevcut bir keramet olmamasına rağmen halkın kendi dinlerini yarattığı düşünmek yanlış olmaz. “Çoğu zaman bir yerin kutsal olarak nitelendirilmesi için illâ Tanrı’nın bir zuhuru da gerekemeyebilir. Bazen herhangi bir işaret, mekânın kutsallığını belirtmeye yeterli olabilmektedir” (Atasagun, 2006, s.38). Elbette buradaki “işaret” sadece halkı gözünde çözülmesi olanaksız bir düğümden ibarettir.

Frig halkının Gordios’un kümbetini bir yatır olarak atfetmesinde farklı bir yön olduğu söylenebilir. Halk Gordios’un mezarını bir türbe haline getirmemişlerdir. Onun yerine ismini değiştirip bir yatır muamelesi yapma yoluna girmişlerdir. İki inanç olgusuna da kutsiyet atfedilmesine rağmen yatırları türbelerden ayıran çok önemli bir unsur vardır. “Türbeler ve yatırlar aynı manevi isteğe hizmet etmekle birlikte, türbeleri yatırlardan ayıran en önemli özellik, türbelerde yatan şahsiyetin kim olduğunun bilinmesine karşın yatırların “isimsiz mezarlar” olarak ifade edilmesi diğer bir deyişle orada kimin yattığının bilinmemesidir” (Dinç, 2021, s.561).

Yatır doğaüstü güçlere sahip olduğuna inanılan yardımsever ve kutsal şahsiyetlerin mezarı olarak ifade edilmektedir. Öldükten sonra da mucizeler, kerametler gösterdiğine, insanlara yardım ettiğine inanılan ermiş kişi ve onun mezarıdır (Günay, 2003, s.10). Dolayısıyla halk Düğümlü Baba’dan yardım istemekte

ve kendi inanç sistemlerini dolayısıyla bir halk dini yaratmaktadırlar. Köksal (1987) yaptığı çalışmada yatır olgusunu şu şekilde açıklamıştır; “Sağlıklarında zühd, takvâ, ibâdet, muhabbetle birlikte vatanı, milleti uğrunda şehadet mertebesine ulaşan, Tanrı’nın sevgili kulları arasında kabul edilen kimseler olduğu gibi, Tanrı katında yüksek hatıralarının kırılmayacağı inancı ile dilek kapısı olarak değerlendirilen, kült haline gelmiş velilerdir” (Köksal, 1987, s.227).

Oyun içinde oyun kavramı ile şekillenen Midas’ın Kördüğümü adlı eserin merkez hikâyesinde, arkeolojik bir kazı yapmakta olan arkeologların, kendi tarihlerini, değerlerini ve geçmişlerini unutan halkların ve milletlerin başına gelenlerin ne gibi korkunç sonuçlar doğuracağına yaptıkları vurgu bulunmaktadır. Her ne kadar oyunun başat karakteri Kral Midas büyük bir gizem ve kutsiyet atfettiği kördüğümü saplantı haline getirip gerçek hayattan koparak yalnızca kördüğüm ve ona bağlanan inançlara göre hareket ediyor gibi görünse de bu konuda yalnız olmadığını görebiliriz. Bu bağlamda tüm Frig halkının da aynı yoz inançların peşine düştüğünün ve kendi geçmişlerini unutma yolunda oldukları görülebilir. Ülkenin kurucusu Gordios’un isminin unutulmaya başlanıp “Düğümlü Baba” yapılması ve mezarının bir yatır olarak görülmeye başlanmasının bu durumun bir örneği olduğunu düşünmek mümkündür.

Kördüğümün asla çözülemeyecek, eskiden kalma kutsal bir obje olduğuna inanmasının ardından Kral Midas bu konuyu Bilici Kadın’a danışır ve hakkındaki kehaneti öğrenir. Bu andan sonra saplantısı gittikçe büyüyen Midas’ın düğüm hakkındaki gerçekleri öğrenebilmek için büyük dedesi Gordios’tan medet umduğunu görürüz. Kral Midas yanına aldığı Düğüm Dervişleri ile kümbetin yolunu tutar ve Gordios’un ruhunu çağırmaya çalışır.

Gordios’un ruhunun çağırıldığı sahne incelendiğinde Midas ve dervişlerin ilk başta ruhu çağırmakta başarısız olduklarını görürüz. Ruhun gelmesine neden olan eylem ise gömütün içine şarap dökülmesidir.

MİDAS:

Gelen giden yok, kimse ses etmiyor

ölüler ülkesinde bile

rüşvetsiz görmeliksiz

işler yürümüyor.

(İşaret eder, küplerle şarap getirirler)

Bakın küp küp Frig şarabı

boca ediyorum gömütün dibine.

Serin yeraltı saklanaklarında dinlenmiş,

cana can katan

Dionysos'un iç dediği.

Gölgeler ülkesinin görevlileri

gözetçileri, bekçileri

bu akar armağanımı kabul edin (Dilmen, 2016, s.246).

Mevcut sahnede “Dionysos'un iç dediği” şarap ruhlar arasında bir bağlantı olduğunu düşünmek mümkündür. Dionysos her ne kadar karşımıza doğa, tarım, eğlence ve şarap tanrısı olarak çıksa da kendisi aynı zamanda bir yeraltı tanrısı olarak da bilinmektedir. Uçankuş yaptığı çalışmada kendisinden “O insanın dirisine de, ölüsüne de hükmediyordu. Tıpkı Ana Tanrıça gibi, bu dünyaya ve o dünyaya da bakıyordu” diye bahsetmiştir. (Uçankuş, 2002, s.10) Mevcut sahnede bulunan ve ruh ile şarap arasındaki ilişki olarak niteleyebileceğimiz bu durumun, eski Yunan dünyasında Anthesteria bayramlarına benzediğini düşünmek mümkündür.

Anthesteria Antikçağ Yunan dünyasında üç gün boyunca kutlanan ve şarap içme yarışmalarının yapıldığı bir Dionysos bayramıdır (Hançerlioğlu, 2000, s.46). Şubat sonundan mart başlangıcına kadar olan süreyi kapsayan çiçek ayında (Anthesterion) kutlanan Anthesteria (çiçek festivali), Atina'nın en eski Dionysos festivali olup bu şenlikte yeraltına çağırılan tanrının yeryüzüne girdiğine inanılmaktaydı (Yücel, 2015, s.157). Festivalin ilk günü olan ‘Pithoigia’da, ölenlerin

ruhlarının yeraltından Dionysos ile yeryüzüne çıktığına inanılır ve bu ruhlara ‘susamış olanlar’ anlamına gelen ‘dipsioi’ denilirdi. Ancak burada ruhların suya değil şaraba susadıklarına inanılırdı. Köleler dahil herkesin şarap içtiği bu günde, ruhlar şarabın kokusundan etkilenerek, yeraltı dünyasının açık kapılarından yaşayanların dünyasına geçerlerdi (Yücel, 2015, s.158). Festivalin ikinci günü olan ‘Khytroi’ ise kenti doldurduklarına inanılan ruhları uzaklaştırmaya adanmıştı. Dionysos tarafından dışarı çıkarılan ruhlar Khytroi’de tanrı tarafından tekrar yeraltına indirilmek zorundadır. Halk tarafından ise ruhlara söylenen “Dışarı Keres, artık Anthesteria değil!” sözü ise ünlüdür (Yücel, 2015, s.159). Bu bilgi doğrultusunda Dilmen’in yarattığı mevcut durumun Anthesteria bayramlarına benzerlik taşıdığı düşünülebilir.

Gordios’un ruhunun gelmesinden sonra ise Midas dedesine kendisini tanıtır. Ancak burada Gordios’un durumunda bir şey fark ederiz. Gordios öldüğünü sonradan idrak etmektedir.

GORDİOS:

Beni çağıran kim?

MİDAS:

Ben Midas.

GORDİOS:

Oğlum Midas mı?

MİDAS:

O birinci Midas’tı, senin birinci Gordios olduğun gibi. Ben

Midas, altıncı kuşaktan torunun.

GORDİOS:

Oooo!

MİDAS:

Göz açıp kapayıncaya dek geçiyor zaman.

GORDİOS:

Nerdeyim şimdi?

MİDAS:

Kutsal kemiklerinin yattığı yerde.

GORDİOS:

Anlaşıldı, ben ölmüşüm.

MİDAS:

Eh, birkaç yüzyıldır (Dilmen, 2016, ss.246-247).

Antik Yunan inanişında Hades'in hüküm sürdüğü ölüler diyarının üç bölümden oluştuğuna inanılmaktadır. Bunlardan ilki gece ile ölümün tanrısı Thanatos'un krallığı olan Erebos idi. İkinci bölge olan Tartaros ise, kötü insanların ruhlarının toplandığı acı ve işkence dolu bir yerdi. Sonuncu ise, iyi ve günahsız insanların yaşadığı Elysium bölgesidir (Sert, 2009, s.291). Anlaşılabacağı üzere Antik Yunan inanişında ölüm aslında Thanatos isminde başka bir tanrıdır. Homeros'un *İlyada* destanında ölüm olgusunun kişiselleştiği bu tanrının uykunun kardeşi olduğunu "...ikiz tanrılar Uyku ile Ölüm..." (Homeros, 2022, s.362) şeklinde ifade etmektedir. Homeros destanlarında her şeyden önce yaşadığımız dünyanın göz önünde bulundurulduğu realist ve materyalist bir görüş olduğuna dikkat çeken Arif Müfit Mansel yaşadığımız dünyadan farklı olarak, Hades'in buyruğu altındaki ölüler dünyasını soğuk, ışıksız ve güçsüz olarak niteleyip, burada varlıkları sürdüren ruhların kendi iradelerine egemen olamadan dolaştıklarını belirtir. (Mansel, 2004, s.139). Zira ölüler dünyasının anlatımını yapan Homeros, *Odyseia* adlı eserinde büyük bir kahraman ve savaşçı olan Achilleus'un ağzından dahi bir ölüm güzelleme yapmamış ve "Ballandırma bana ölümü, şanlı Odysseus, bütün geçmiş göçmüş ölülere kral olacağıma el kapısında kulluk edeydim keşke, varlıksız, yoksul bir çiftçinin yanında ırgat olaydım" (Homeros,2022, s.200) sözleriyle ölümden sonra gidilecek olan yerin, ne denli korkunç ve oraya giden ruhun, aklının ne denli

bilinçten uzak olacağını belirtmiştir. Yeraltının Tanrısı Hades dahi, ölümler dünyasının bu çirkinliğinden kaynaklı kıskançlık duygusundan, yeryüzüne çıkıp diğer tanrıların arasına karışmazdı (Graves, s. 151).

Yunan mitolojisine göre ruh, insan uyku veya baygınlık halindeyken bedeni terk eden bir ikinci ben'dir. Aynısını ölüm anında da yapar ancak tek başına ruh güçsüz ve dalıp giden bir gölgeden ibarettir (Friedell, 1999, s.76). Şefik Can *Klasik Yunan Mitolojisi* adlı eserinde, maddi varlıkları şeffaf ve ele dokunulduğu zaman hissedilmeyecek kadar ince olan bu ruhların, manevi varlıklarının da kaybolduğundan bahsetmiş ve en cesur ve en zeki gencin ruhunun dahi, yumuşak bir havyan gibi zebaniler tarafından çekilip götürüleceğini anlatmıştır (Can, 2000, s.147).

Midas'ın Kördüğümü'nde Gordios'un ruhunun çağırılmasının ardından öldüğünün ilk başta farkında olmaması ve ölümler ülkesinde kendisinin çağırıldığını sonradan hatırlaması, yeraltında bilinçsiz bir şekilde hareket ettiğinin göstergesi olarak yorumlanabilir (Dilmen, 2016, s.247). Bununla beraber Gordios'un yeraltı dünyasının hangi bölgesinde olduğunun kesin olarak bilinmesi pek mümkün gözükmemektedir. Ancak kendisinin, bizlerin cennet ile özdeşleştirebileceği Elysium bölgesinde varlığını sürdürdüğünü düşünmek mümkündür.

İyi ve doğru yaşamış, kimseye kötülükleri dokunmamış insanlar sakın ve geniş bir ova olarak nitelendirilen Elysium bölgesine gidiyorlardı. Yeraltı dünyasındaki bu ağaçların süslediği, ılık ve kokulu rüzgarların estiği, kuşların ötüşüp, nehirlerin aktığı bu emsalsiz ovada her daim saf bir hava, tatlı ve neşeli bir ışık bulunmaktadır (Can, 2000, s.149) Bununla beraber burada bulunan insanlar Lethe nehrinin suyundan içtikleri için dünyada yaşadıkları tüm kötü anıları ve çektikleri ızdırapları unutuyor ve hatıralarında hiçbir şey kalmıyordu. Her şeyi unutarak cennet bahçelerinde tam anlamıyla bir mutluluk içinde üzüntüsüz ve kedersiz yaşıyorlardı (Can, 2000, s.150). Bu sebeple Gordios'un kümbete çağırılan ruhunun, oraya Yeraltı Dünyasının Elysium bölgesinden geldiği düşünülebilir. Zira kendisi kördüğümü neden attığını bilmekte (Dilmen, 2016, s.248) ve Kral Midas kendisini tanıttınca onun ilk başta oğlu olan Midas sanmaktadır (Dilmen, 2016, s.247). Dolayısıyla Gordios' un ruhu tıpkı bir oğul sahibi olmak gibi mutlu anılara sahip olmak ile beraber, ölümü ve ölümü

sırasında yaşadıkları gibi kötü anılardan Elysium bölgesindeki diğer ruhlar gibi arınmış bir halde karşımıza çıkar.

Mevcut bilgiler ışında, Kimmerlerin saldırısına ve kendi kurduğu devletin parçalanmasına tanık olmasının ardından yıkılan ve mutsuz bir şekilde Yeraltı Dünyasına ızdırap dolu bir şekilde geri dönen Gordios'un (Dilmen, 2016, s.257), yaşadığı bu mutsuzluğu Elysium da tekrar unutacağı ve sonsuza kadar mutlu bir şekilde yaşayacağını düşünmek mümkündür.

4.5. Ares (Savaş Tanrısı)

Korobaşı'nın Tuğdan'da "savaş tanrısının acımasızlığı" nın bulunduğunu söylemesi önemli bir ayrıntıdır (Dilmen, 2016, s.251). Her ne kadar Yunan mitosunda savaştan doğan pek çok duygunun ve olayın karşılığı olan mitolojik karakterler bulunsa da Ares inanışa göre savaşın ana tanrısıdır ve salt savaş olgusunun vücut bulmuş hali olduğuna inanılmaktadır. Savaşa doymaz karakterine uyumlu olarak ateş soluyan dört atın çektiği at arabasını sürerken tasvir edilen Ares, savaşın acımasız ve kanlı yönlerini temsil ederdi (White, 2009, s.140).

Bütünüyle savaşın ve katliamın korkunç doğasını temsil eden Ares yanında kız kardeşi Eris (anlaşmazlık) ve oğulları Deimos (korku) ve Phobos (panik) ile savaşa giderdi. Savaş meydanlarına girmekten heyecan duyar ve muharebeye girdiği zaman dost veya düşman ayırmazdı. Savaşı sırf harp etmek, gürültü işitmek, yaralı ve ölü görmek için severdi (Can,2000, s.86).

Savaş Tanrısı Ares'in acımasızlığı ve vahşet isteği o kadar büyük boyuttaydı ki Yunan patheonundaki diğer tanrı ve tanrıçalar dahi ondan hoşlanmazlardı. İlyada'da Tanrıların Tanrısı Zeus, oğlu Ares Troya Savaşı'nda yaralanıp kendisine sığındığında dahi ona olan nefretini açıkça göstermektedir;

Böyle ağlaşıp durma dizimin dibinde, döne,

Olympos'ta oturan tanrılar arasında

benim en iğrendiğim tanrısın sen,

hep hırgür, kavga, savaş işin gücün,

ele avuca sığmaz huysuzluğun, biliyorum,

anadan gelme sana, Hera'dan,

ben de ona zorla dinletirim sözümü, (Homer, 2022, V.889 vd, ss.116-117):

Ares'in yıkım ve katliam sevdasının ne boyutta olduğunu en net örneği kız kardeşi Athena ile olan düşmanlıklarıdır. Bilindiği üzere Athena savaş tanrıçasıdır. Ancak Ares'in aksine, kendisi akıl ve mantık üzerine hareket etmektedir. Aralarındaki savaş aklın ve vahşiliğin savaşıdır. Bu yüzdendir ki Athena İlyada Destanı'nda Apollon ile olan konuşurken Ares'e hakaret etmekten çekinmez;

Ares, insanların baş belası Ares,

ey kaleler yıkan, elleri kanlı.

.....

Yaklaş ona, saldırgan Ares 'ten çekinme,

delinin biridir, kötünün kötüsüdür o,

bir o yana döner, bir bu yana (Homer, 2022, V.30 vd, s.88).

Ares'in savaş olgusuyla ilişkili olan diğer tanrılardan farkı, onun savaş olgusu ile bağlantılı olan biri değil, savaşın kendisi olmasından kaynaklı olduğu düşünülebilir. Zira çok daha eskide, Ares inanın kökeninde, savaş tanrısı ilk olarak Fırtına Tanrısı sanılıyordu. Çevredeki her şeye korkunç hasarlar veren, evleri ve ağaçları yıkıp göğü altüst eden fırtınalar muharebelerin doğurduğu felaketlere benzetilmiş ve bu sebeple Ares daha sonra kanlı Harp Tanrısı olarak tanınmaya başlanmıştı (Can, 2000, s.86). Bununla beraber, etimolojik olarak bakıldığında Ares sözcüğü “kar, kazanç” anlamına gelen *aros* ve “elde etmek, sahip olmak” anlamındaki *ar* sözcükleri ile ilgilidir (Ergener, 2022, s.86).

Kimmerlerin komutanı Tuğdan'ın, Panteon'daki diğer tanrılar tarafından dahi “delinin biri” olarak tanımlanan Ares'in acımasızlığına sahip olduğunu söylenmesi aslında Frigya'nın başına geleceklerin habercisidir. Henüz ilk cümlesinde dahi Tuğdan Frigya'yı ve halkını “devşirilmeye hazır” olarak tanımlar (Dilmen, 2016,

s.251). Bu acımasızlık bizi oyunun sonundaki korkunç savaş tablosuna taşımaktadır. Öyle ki Tuğdan savaşı kazanmakla kalmayıp Frig halkının tamamına katliam yapmaktadır. Karşı koyanlar, teslim olanlar hatta kadınlar ve çocuklar Tuğdan'ın ordusunun elinde kılıçtan geçirilmektedir (Dilmen, 2016, ss.256-257). Tıpkı Savaş Tanrısı Ares gibi yaptığından gocunmaz hatta bunu bir kıvanç kaynağı olarak görür;

Kusura bakma, biz barbarların en büyük zevki,

böyle yerle bir etmektir kentleri.

En iyi bu geliyor elimizden (Dilmen, 2016, s.258).

Bölüm 5

Sahnelenme Çalışması

Midas'ın Kördüğümü'nde oyuna Dionysos'un emri ile dâhil olan ve oyunu yer yer kızıştıran, yer yer de seyirci için olayları betimleyen Keçiler Korosu, sahnelenme çalışmamızın odak noktasını oluşturmaktadır. Çalışmada bahsedildiği üzere, Yunan Mitolojisinde Dionysos erkânının bir parçası olan satirler, oyunbaz ve şamatacı canlılar olarak tanımlanmaktadır. Oyun Tanrısı'nın isteği üzerine üçlemenin her eserine dâhil olan 'delişmen keçi tayfası' olayların akışına müdahalede bulunmayan, aslında sahnelere sadece 'eğlenmek' için gelen varlıklar olarak düşünülebilir. Üçlemenin birinci eserinde, Midas eşekkulaklarını kendisinden alması için Ay Tanrıçası'na yalvarırken, onun dualarını tekrarlayarak eğlenirken (Dilmen,2016, 62), ikinci eserinde Midas kendi öz kızını altına çevirip acılar içinde kaldığında "Yaşa Midas bu başarın parmak ısırtır yontuculara" (Dilmen, 2016, 177) diyerek onunla dalga geçerler. En belirgin örnek olarak ise, Tüm Frigya yerle bir olup halk sefalet içinde yeis bir haldeyken, keçiler sahnede çılgınca dans ederler (Dilmen,2016, 250). Hatta Midas'ın trajik intiharı dahi onlar için bir üzüntü kaynağı olmamaktadır. Ancak üçlemede keçiler kötü varlıklar oldukları için bu şekilde hareket eden canlılar değildir. Bu sadece onların doğasının ve yaratılışlarının bir yansımasıdır. Üçleme boyunca, gerek iyi gerek kötü olaylarda kendi eğlencelerinden taviz vermeyen bu canlılar, yalnızca bu eğlenceleri ve oyunları için yaşarlar. Onların alamet-i farikası bu oyun kavramında saklıdır. Tipik bir koro sisteminden farklı

olarak keçiler korusu gerçekten de bir oyunun içinde olduklarını bilir. Eğlencelerindeki “koro olacağız bu oyuna/delişmen keçi tayfası” sözü de bu durumu destekler niteliktedir.

Oyunun sahnelenmesi hususunda, bu mitolojik durum baz alınarak, merkezde keçiler korosunun olacağı şekilde kurgulanma yapılmaktadır. Ek.1’de gösterimli olduğu üzere, eser sahnelenmesi sırasında oyun karakterlerinin her birinin birer satir olmasına karar verilmiş ve olay örgüsü bozulmayacak şekilde metin tekrar düzenlenmiştir. Antik Yunan mitleri ile bağdaşan oyunbaz satir algısının ön plana alındığı bu sahneleme şekli, tezin çekirdeğinde bulunan mitolojik çalışma ile uyum gösterir niteliktedir. Bu bağlamda sahneleme sırasında seyirci doğrudan ve yalnızca keçiler ile karşılaşacak ve oyunun ana hikâyesi olan Frigya’nın kuruluş ve yıkılış anlatıları, keçilerin bir hikâye anlatısı şeklinde verilecektir. Mitin kurgusal yönü ile özdeşleşen bu yapı keçilerin bir anlatısı/oyunu olarak biçimlenmiştir. Nitekim Yunanca “mitos” tan gelen kelimenin anlamı anlatı/hikâyedir. (Yılmaz, 2000: V) Bu doğrultuda eser, satirlerin bir anlatısı ve kendi aralarındaki oyunu şeklini almaktadır. Eserin başındaki ve sonundaki arkeolog sahneleri bu amaca hizmet etmek adına çıkarılmış olup, karakterleri canlandıran arkeologlar yerine karakterleri oynayan satirler şeklinde seyirciye sunulmaktadır.

Belden aşağısı keçi, benden yukarısı insan olan ve başlarından yukarıya keçi boynuzları uzanan bu canlıların sahnelemede tam olarak bu doğrultuda tasvir edilmesi gerekmektedir. Keçiler, sahneye girişlerinde söyledikleri üzere “Anadolu yaylalarına” salınmış ve oyuna koro olmuşlardır. Dolayısıyla Midas’ın Kördüğümü’nün hikâyesini oynayan keçilerin, Anadolu yaylalarında olmaları gerekmektedir. Kır ve orman temalı bir sahneleme kurulumu, doğa daimonu/cinleri olan bu canlıların oyunları için esastır. Satirlerin, hem doğanın getirdikleri ile özdeşleşen Dionysos, hem de doğanın mutlak tezahürü olarak betimleyebileceğimiz Kybele ile olan ilişkileri, bu varlıkların doğanın bir parçası olarak görülmesini sağlamaktadır. Orada yaşar ve orada eğlenir ve orayı evleri bellerler. Bu bağlamda sahne kurulumunun bu tema üzerinden kurulması uygun görülmektedir. Tüm sahne bir orman içi olacak şekilde tasarlanmalı, seyircide ücra bir ormana baktıklarını hissettirecek şekilde bir etki yaratmalıdır.

Tiyatronun temellerinin Dionysos dini doğrultusunda şekillendiği bilinmektedir. Trajedi Dionysos törenlerine bağlı olarak gelişmişti. Bu törenlerde Dionysos'un müritleri olan satirler ve menadlar sürekli sarhoş gezer ve kılık değiştirerek canlandırmalar yaparlar ve müzik eşliğinde keçi türküleri söyleyip dans ederlerdi (Küçük, 2016, s.56) Aynı bağlamda trajedi kelimesinin “keçi türküsü” anlamına gelmesi de bu sebeptir. *Tragoidia* anlamına gelen keçi türküsü, *tragos* yani ‘keçi’ ile ilintilidir (Gezgin, 2022, s.184). Bu sahneleme çalışmasında da yaratılmak istenen ana etki tam olarak bu durumdur. Sahneleme sırasında eserdeki her karakteri kendileri canlandıracak olan keçilerin türküleri ön plana alınarak düzenlemeler yapılmıştır.

Doğaüstü yaratıklar olan Satirlerin, Dionysos dini ile ilişkili olması ve bu bağlamda şarap içmenin günlük rutinin bir parçası olması sebebiyle mütemadiyen yarı sarhoş canlılar olduklarını söylemek mümkündür. ‘Tanrı ile bir olmayı’ sağlayan şarabın onlara sunduğu güç ile doğanın bir parçası olan bu Satirler sahneleme sırasındaki mevcut tüm araç-gereç, aksesuar ve kostümleri bu doğadan temin edecek şekilde yaratılmalıdırlar. Buna istinaden sahnelemenin başında Midas’a *dönüşecek* olan satir yerden aldığı ve ağaç dallarından yapılmış bir taç takarak bunu başaracaktır. Aynı şekilde Midas’la kazı yapma isteklerini belirtmek için konuşmaya yapan Satirler, Asurlu Kazman’lara, sadece basit bir sopanın ucuna takılmış bir taştan oluşan ilkel görünümlü bir kazmayı ellerine alarak dönüşeceklerdir. Bu doğrultuda, ‘keçilerin oyununa’ hizmet etmesi için, eserdeki her karakterin, kendini betimleyen bir materyal ve gestus ile Satirler tarafından temsil edilmesine karar verildi.

Eser, merkezde geçen ana olay olan Frigya’nın kuruluşu ve yıkılışı doğrultusunda kurgulandığı için, medeniyetin yıkılışın ilk adımı olan kördüğümün açığa çıkmasının hikâyesi ile başlanmaktadır. Midas’ın ve Kazman’ların kılığına girmiş satirler bize Gordios’un kağnisının açığa çıkarılışı hakkındaki ön oyunu verirler. Bununla beraber her Satir büründüğü oyun kişisi ile Satirliğini bırakır. Midas’a dönüşen Satirde artık satir özellikleri görmeyiz. Oyun tanrısının erkânı olan Satirler, Oyun kişi olmaları ile anlatıları bitene kadar kendi hallerini seyirciye göstermezler. Bununla beraber her satir halen koro olmaya devam eder. Rolü/anlatısı

biten satir, büründüğü oyun kişisinden sıyrılır ve tekrar Keçiler Korosu'nun bir parçası olur. Bu sebeple, Midas ve Kazman sahnesinin ardından, Midas'ı oynamış olan keçi yine koroya dönerek seyircileri Gordios'un günlerine ve Frigya'nın kuruluşuna götüren anlatıyı yapar. Oyunbaz canlılar seyirciye bir oyun sunmakta ve bunun tamamen farkında olmaktadır.

Sahneleme sırasında kaotik bir yapıdan kaçınma maksadıyla oyun kişisine dönüşen keçilerin yalnızca birer rol oynaması gerekmektedir. Gerek Midas gerek Kübele karakterleri hep aynı satirler tarafından canlandırılmalıdır. Bu bağlamda her Satir oyun sırasında yalnızca bir ana rolü olmalı ve seyircide algı dağınıklığı yaratmamalıdır. Bununla birlikte ana rolü olan bir Satir, Kazman ve Adam rolleri ana hikâyeye dolaylı yoldan hizmet ettiği için bu roller üzerinden kısa vadeli canlandırma yapılabilir.

Sahneleme esnasında korodan ayrılıp Midas'a dönüşen Satir, karakterin hikâye olgusundaki genel hatlarına ağırlık vermelidir. İlk olarak, mevcut sahneleme şekline uygun düşecek şekilde, yalnızca içinde bulundukları ormanlık alandan çıkaracakları materyaller ve bunların kendi yapacakları varyasyonlarını kullanarak canlandıracakları karakterlerin karakterizasyonları kurulmalıdır. Midas'ı canlandıracak olan Satir, diğerlerinden ayrışmasını kafasına tahta parçalarından yapılmış bir taç takarak sağlar ve oyun öncesinde düzenlenmiş olan tahta oturur. Taht seyircilerin başlangıçta dikkatini çekmeyecek şekilde otların ve yaprakların altına yerleştirilmiş ve yine mevcut sahneleme ile uyum gösterecek şekilde sadece odun ve dal parçalarından yapılmış ilkel bir görünüme sahip olmalıdır. Eserin başat karakteri olan Kral Midas her ne kadar üçlemenin çoğu noktasında karşımıza bir komedi etkisi ile çıksa da, onun komedisi aslında trajedisinde saklıdır. İçinde bulunduğu mevcut durumların ağırlığında verdiği tepkilerin dramatik etkisi seyircide komedi etkisini yaratır. Midas'ın Kördüğümü'nde mutlak güce erişme çabası ile karşımıza çıkan Midas, her ne kadar kral olsa da, gündelik hayat işlerinden ve rutinlerinden bunalmış, dünyanın ona sunduklarını fazlasıyla kanıksadığı için artık içinde bulunduğu durumun çekilmezliği ile yaşayamayan bir karakterdir. Üçlemenin genel hatları yakından incelendiğinde Midas'ın aslında tanrılar katına erişmek isteyen biri olduğunu söylemek mümkündür. Bunun en salt örneği üçlemenin birinci eserinde

Midas'ın eşek kulaklarını halkı önünde sergilemesinin ardından insanların ona “tanrılar dengi” (Dilmen, 2016, s. 101) yakıştırmasını yapması ve Apollon onda kulakları aldığı zaman eşek kulaklarının yoksunluğundan kalan bir mutsuzluk içinde kalmasıdır. Midas üçleme boyunca karşımıza sıradan insanlardan daha fazlası ama tanrılardan daha azı olarak karşımıza çıkar. Midas'ın trajedisinin bu arada kalmışlıkta olduğunu söyleyebiliriz. Yücelik duygusu Midas'ı tanrılara yaklaştırır ama kendisinin de bildiği üzere her zaman bir inan olarak kalacaktır. Nitekim aynı duygusal boşluğun Midas'ın soyu ile de bağdaştığını da söyleyebiliriz. Zira Kral Midas Ana Tanrıça'nın soyundan gelen ve damarlarında bir tanrıçanın kanı akan bir insandır. Ancak onu sıradan insanlardan ayırtıran bu fazlalık, aynı zamanda kendisinde bir eksiklik doğurur ve tanrılar ile bir olma isteği, olamayacağının bilinci ile karakterde dramatik bir biçimde açığa çıkar. Karakter karşımıza birinci eserde tanrılar katına çıkma isteği ile, ikinci eserde dünyanın tüm zenginliğine erişme isteği ile, son eserde ise dünyanın hâkimi olma isteği ile çıkar. Hep daha fazlasını isteyen sıradan bir kibir sahibi bir karakter olarak değil, sıradan insanlar ile bir olamayan ancak dünyada kendisine de bir yer bulamayan bir karakterdir Midas. Nitekim bu sebeple, Midas'ın Altınları'nda yaşam üstüne derin bilgileri olan bir bilge olan Silenos'u kaçırmasının ardından, sorduğu ilk soru yaşamın amacı değil “tutkuların kaynağı ne”dir (Dilmen, 2016, s.135). Midas dahi kendisindeki bu bitmek bilmez açlığın nedenini öğrenmek istemektedir. Bu sebeple sahnelemenin başında Midas'ı canlandıran Satir salt bir sıkılma halinde olmamalı, aksine hayattan alacak bir şey bulamayan bir adamın durumunu canlandırmalıdır.

Midas'ı bıkkınlıkla oturduğu tahtından kaldıran da, içinde bir giz barındıran ve çözülmesinin olanaksız olduğu söylenen kördüğümdür. Midas'ın kördüğümü görüp karşısında durduğu sahnede bu ateşleyici gücün etkisini görmemiz gerekmektedir. Hayatından tamamen sıkılan Midas'ın kördüğümüne olan tutkusunun başlangıcı, aynı zamanda düğümün arkasındaki bilinmeze karşı olan tutkusudur. Düğüm Midas için gündelik hayattan kendisini koparan bir gizdir. Kendisini yaşamı ile bağ kuramaz bulan bir adamın bu dünyadan kaçış yolu olarak göreceği bir sırdır kördüğüm. Kendini bu dünyaya ait hissedemeyen Midas yine bu dünyaya ait olamayacak olan çözülmesi imkânsız bir düğüm bulmuş ve bunu yaşadığı dünyadan kaçış olarak görmüştür. Dikkat edilmelidir ki, Midas'ın yüreğine düğümü çözme

tutkusu, Bilici Kadın'dan kehaneti almadan önce düşmüştür. Düğümde bir 'hikmet' olduğunu Midas düşünmüş ve kehanet almak için Bilici kadına gitmiştir. Dolayısıyla Midas aslında Düğümün doğaüstü bir gücü olduğuna önceden inanmış veya inanmak istemiştir. Bu bağlamda Ek.1 Sahne 4'te Midas kördüğümün karşısına geçtiğinde tüm odak burada olmalıdır. İnsanların düğüm hakkında söyledikleri dış ses olarak önce bir rabarba olarak verilip Midas'ın bu kaotik fikirler arasında kalması sağlanmalı ve en nihayetinde geriye yalnızca "Niye bu kördüğümü atmış" cümlesi kalınca bu cümlelerin tekrar tekrar duyulması gerekmektedir. Midas'ın giz isteği etrafının karanlığa düşüp kendisinin gölgeler içinde kalması ve aniden ışıkların kapatılarak karanlığın içinde kalması ile gösterilmelidir. Midas'ın düğümün başındaki haline arkadan bakan keçiler korusu son repliklerini bu mutlak karanlıkta vermelidirler. Olayların korkunç bir hal alacağının ve Midas'ın bilincinde karanlık bir dehlize daldığının bu gösterimi onun kehanete gitmesine ön ayak olacak olan ateşleyici enerjinin adımı niteliğindedir. Bilici Kadın'ın kehaneti ile Midas, kördüğümü onu bu sıradan dünyadan koparacak olan tanrısallaşma adımının ilk adımı olarak görür. Hatta öyle ki bu kehaneti algılayış biçimi doğrultusunda geliştirdiği büyük tutku onu büyük dedesi Gordios'u mezarından kaldırmaya, kördüğümün bir anlamı olmadığını Gordios'tan öğrendiğindeyse, onu yok sayıp aşığılamaya kadar gider.

Gordios her ne kadar ilk başta sıradan bir köylü ve saf bir karakter olarak karşımıza çıksa da aslında son derece zeki ve tedbirli bir karakter olduğunu söyleyebiliriz. Frigya'nın kuruluşundan sonra nasıl bir kral olduğunun açıklaması metinde yapılmasa da, Midas ile konuşmasında sırasında, kendisinin ülke ve hak refahını her şeyden ötede tutan, ülkesine bağlı ve yoz inançlardan etkilenmeyen akılcı bir karakter olduğu fark edilir. Kördüğüm hakkındaki kehaneti umursamaz, ruhu yeraltı dünyasına inmesinden sonra bile Frigya'nın başına gelecekleri tahmin edebildiği için tekrar tekrar dünyaya geri döner. Midas'ı uyarmaya çalışan Gordios'un içindeki Frigya aşkı, onun devletin istilasının ardından bu durumu "ikinci ölümüm" (Dilmen, 2016, s.257) diye betimleyecek kadar fazladır. Akılcı ve mantıklı bir karakter olmasının yanında tanrılara saygısızlık yapmaz veya onları tanımazlık yapmaz. Zira kendisi zaten Ana Tanrıça'nın kocası olmuştur. Gördüğü kadının henüz Kübele olduğunu bilmeden onu "Tanrının bol olduğu bir yer burası" (Dilmen, 2016,

s.200) diyerek dikkat etmesi hususunda uyarır. Bununla beraber evlik törenlerinde tanrıları şahit gösterir. Kartalın tepesine ardından kağnısına konmasının ardından, kuşun kendisine bir şey anlatmak istediğini ve bunun altında ilahi bir haber olduğunu kendisi anlayıp Kübele’den bu çıkarım doğrultusunda yardım ister. Ancak onlara bel bağlamadığını, bunun yerine görev bilincine sahip, mantıklı bir rasyonel olduğunu söylemek mümkündür. Ölümünden sonra dahi bu karakterinden vazgeçmediğini, Bekçi kendisinin kümbetine elinde şarap ile geldiğinde kızmasından anlarız. Bekçi şarabı “Dionysos’un iç dediği” (Dilmen, 2016, s.252)olarak tanıttmasına rağmen Gordios burasının meyhane olmadığı konusunda uyarıda bulunur. Bu koşullar altında Gordios’un keçiler korosundan gelen Satir tarafından hem kral olmadan önce hem de kral olduktan sonra bu rasyonel çizgide canlandırması gerekmektedir. Zira sonunda kendisi kral olmasına rağmen, krallarını seçiş şekilleri yüzünden Frigya halkına kızan ve uyarıda bulunan bir karakterdir.

Mevcut sahneleme çalışmasına uygun düşecek şekilde revize edilmiş olan metin Ek.1’de, Gordios iki kez görülmektedir. Gordios’u oynayacak olan Satir, ilkinde kral olmadan önceki köylü Gordios’u, ikincisinde ise öldükten sonra Midas tarafından geri getirilen ruh Gordios’u canlandıracaktır. İki dönüşüm de aynı kostüm tasarımına uygundur. Kübele ile karşılaşan köylü Gordios yollarda yürümekten harap olmuş fakir bir şekilde seyirci karşısına çıkar. Bu duruma uygun şekilde Gordios olacak olan Satir’in yalnızca sahnede bulunan küçük bir toprak tepciğinden çıkardığı uzun biz bez parçasını üzerine geçirmesi yeterli olacaktır. Toprak ile kirlenmiş kumaşın Gordios’un zor hayatı ile uyum içinde olması gerekmektedir. Diğer taraftan bu sihirli canlıların orman materyallerinin doğasını değiştirerek kullanmaları onların doğa daimonları kimliklerini de besler niteliktedir. Ruh olan Gordios ise zaten toprağın altından çıkacağı için mevcut kostüm ile ilişkisi devam edecektir. Satir’in kendi enerjik tavrı ve hareketlerindeki hızlı ve eğlenceli yapısı, köylü Gordios’a dönüşmesinin ardından kaybolmalı ve zor hayatının getirdiği beden formu kendini belli etmelidir.

Kübele içinse durum diğer karakterlere nazaran daha farklıdır, zira kendisi bir insan olarak değil bir tanrıça olarak karşımıza çıkar. Kybele çalışmamızda, bu varlığın kâinat tarafından doğrulduğundan ve kendisinin var olan her şeyin annesi

olduğundan bahsetmiştik. Doğanın mutlak bir tezahürü olarak karşımıza çıkan Ana Tanrıça, kendisine tapan Hitit Devleti'nin ardından her ne kadar güçten düşmüş bir halde çıksa da, kendisinin yine de geleceğin tüm sırlarına vakıf olmuş üstün bir varlık olduğu unutulmamalıdır. Gerek ses gerekse beden formu olarak kendisi diğer karakterlerden ayrıksı bir haldedir. Aynı köylü Gordios gibi kendisi de fukara bir halde olduğu için aynı kostüm tasarımı Kübele için de geçerlidir. Tanısal varlığını yansıtmaması bakımından kıyafetlerinin toz toprak içinde olmaması yani kirli görünmemesi gerekmektedir. Ayrıca kentlerin koruyucusu olduğunun bir tasviri niteliğinde olan taştan yapılma başlığı onu canlandıran Satir tarafından takılmalıdır. Tek fark bu başlığın bozulmuş bir izlenim vermesi gerektiğidir. Zira Kübele karşımıza kendisinin de bağlı olduğu Hitit Devleti'nin yıkımından sonra çıkar. Bu sebeple kentlerin koruyucusu durumu da tıpkı Kübele'nin güçleri gibi etkisini kaybetmiş bir vaziyette olmalıdır. Kübele'nin tanrısal tarafı sahnelemede ışık ile desteklenmeli ve bunun çoğunlukla tanrısallıkla özdeşleştirilen beyaz ışık ile yapılması gerekmektedir. Işık oyunun Kübele'de en fazla olduğu yer ise tanrıçanın taklit büyüü yaparak Frigya'yı hamur yoğurarak ortaya çıkarmasıdır. Kendisi ile konuşan Satirler etrafında dans ederek onunla konuşurken Kübele yukarıdan bir lokal ışık altında bu büyüü yapmalıdır.

Kübele tarafından seçilen ve kördüğüm hakkında Midas'a kehanette bulunan Bilici Kadın, ana metinde yer alan yazar notu ile uyum gösterecek şekilde betimlenmelidir. Tapınağı ve ibadetleri dağlarda yapılan ve hatta kendisinin dağlarda yaşadığına inanılan Tanrıça Kybele'nin, aynı bağlamda rahibesi de dağ başındaki bir mağarada hayatını sürdürmektedir. Hayatını adadığı Ana Tanrıça'ya en yakın kişi olan Bilici Kadın karakteri, şehir hayatından uzakta yaşayan, dağınık ve yarı korkutucu bir karakterdir. Bu sebeple sahnenin genel dramatik etkisi için daha loş bir ışık altında, yarı karanlıkta sahnelenmeli ve seyirci için ürkütücü bir atmosfer yaratılmalıdır. Bilici Kadın diğer tüm karakterlerden daha pis ve serkeş bir yapıda olup, tıpkı keçiler gibi esrik bir tutum sergilemelidir. Ancak keçilerin oyunbaz eğlenceli haline tezat oluşturacak şekilde, Bilici Kadın karanlık mağarasının içinden toz ve toprak içinde, saç baş dağılmış bir halde çıkmalıdır. Bu bağlamda Bilici Kadın'a dönüşecek olan Satir, koronun anlatısı sırasında seyircinin karşısında kendini kirletmeli, saçlarını dağıtmalı ve yerdeki çamurlu toprak ile yüzünün yapısını

bozmalıdır. Normal bir hayat yaşamayan ve yaşamı sadece tanrıçaya ait olan bu kadının durumu, içinde bulunulan dünyadan kopma ile ilgilidir. İnsan yüzü görmeden ormanda yalnız başına yaşayan bu karakter, diğer insanlar tarafından hem korkulacak hem de saygı duyulacak uhrevi bir hava verir şekilde sahnelenmek zorundadır. Bilici Kadın'a dönüşecek olan Satir'in en çok üstünde durması gereken nokta, kehanetten önce içtiği şarabın etkisi ile esrik davranışlar sergilemesidir. Burada sıradan bir sarhoşluk halinden bahsedilmez. Tez çalışmasında anlatıldığı üzere bu mevcut durum 'tanrı ile bir olma' halidir. Dionysos kültürünün en önemli parçalarından bir olan şarap ile Ana Tanrıça, Bilici Kadın'ın içine dolar ve onunla bir olur. Bu dünyadan zaten yarı kopmuş bir şekilde yaşayan Bilici Kadın'ın, şarabın da etkisi ile bu dünya ile arasında, birkaç saniyelik de olsa hiçbir bağ kalmaz. Ana Tanrıça ile bir olduğu ve ondan gele sözleri aktardığı bu anda, mevcut ışık gittikçe loş bir hal almalı ancak trans sırasında kehanetine başlarken oyuncunun tam tepesinde beyaz bir ışık yanmalıdır. Burada kullanılan beyaz lokal ışık seyirciye Bilici Kadın'ın Kübele ile olan ilişkisini gösterecektir. Kübele ile özdeşleşen ve tanrısal kudretine hizmet eden beyaz ışık, Bilici Kadın için yalnızca kehanet sırasında birkaç saniyeliğine var olacaktır. Bu durum Ana Tanrıça ve rahibesinin şarabın etkisi ile bir olduğu birkaç saniyeyi gösterir.

Midas'ın Gordios ile yaptığı konuşmanın ardından kendisini yalnızca düğümün başında görürüz. Kalan Satirler ise doğalarına uygun şekilde hemen arkasında dans etmektedirler. Satirlerin bu yükselen tempodaki dansı sahnedeki enerjiyi yükselterek bizi biraz sonra hazırlar niteliktedir. Düğümü çözmeye ve kehaneti gerçekleştirmeye saplanıp kalan ve gözü başka bir şey görmeyen Midas'a, yurdunun işgal edildiği haberini, danslarını birden kesen Satirler verir. Dış ses olarak arkadan gelen savaş ve ölüm sesleri Satirlerin kendi eğlence seslerini bastırmıştır. Satirlerin bu aslında eğlencelerinin bölünmesinden kaynaklı durgunluğu sahnede ilk kez yaşanacağından ötürü seyircileri bir sonraki dramatik adıma hazırlar. Oyun boyunca eğlencelerinden ödün vermeyen Satirlerin bu ürkütücü normallliği Midas'ı ülkesinin yavaş yavaş yıkıldığını söylemeleri ile devam eder. Buradaki mevcut durum umarsızlığın yer değiştirmiş olmasıdır. Zira Satirlerin hiçbir şeyi umursamayan tavırları adeta Midas'a geçmiştir. Midas istila konusunda uyarılırken, kendisine söylenen her şeyi duymazdan gelir. Bu umursamazlık her şey için çok geç

olana kadar devam eder. Tuğdan’a dönüşen satir ile karşılaşan Midas, yenginin kaderi olduğunu çok iyi bilmesine rağmen, kendisine göre bir diğer kader unsuru olan kördüğünden medet umar. Tuğdan’ın eserde bir barbar olarak tanıtılmasının yanında kendisinde “Dionysos’un soluğu” ve “savaş tanrısının acımasızlığı” gibi özelliklerin olduğunu görürüz (Dilmen, 2016, s.251). Tez çalışmasında anlatıldığı üzere savaş tanrısının acımasızlığı kavramı sıradan bir savaşçıdan çok ötededir. Ares’in savaşın salt olgusuna karşı duyduğu sevgi neticesinde muharebeler başlattığı ve sevdiği yegâne şeyin savaş ve sonucundaki ölüm olduğu bilinmektedir. Sıradan bir barbarlık veya yıkım isteğinin çok ötesinde olan bu gaddarlık Tuğdan’ın durdurulamaz bir vahşet istencine sahip olduğunun göstergesidir. Bunun yanı sıra yapılan Dionysos benzetmesi kestirilemez bir düşman olduğunu, neredeyse esrik diyebileceğimiz duygular ile savaştığını bize söyler. Dionysos başlığı altında belirtildiği üzere, Dionysos düşmanlarını doğrudan doğruya öldürmek yerine onları delirtir, kendi evlatlarını öldürtür, kendi uzuvlarını parçalatır ve akla hayale gelmeyecek cezalar verir. Üstüne basılarak denmelidir ki akla hayale gelmeyecek şekilde hareket eden Dionysos’un *soluğuna* sahip olan Tuğdan, anlaşılması imkânsız salt bir yıkım olgusu olarak sahneye gelir. Tuğdan’ı canlandıracak olan Satir, sıradan bir barbar veya katil olmaktan ziyade, kestirilemez bir yıkım aracı olarak bu karaktere bürünmelidir. Destekleyici bir unsur eserde yazar notu ile verilmiştir. Tuğdan sahneye elinde bir kılıç, başında tolga ile girmesine rağmen üstü çıplaktır (Dilmen, 2016, s.251). Zira yaralanmaktan korkmaz. Bu durum yaralanamayacak kadar mükemmel bir savaşçı olmasından kaynaklı değil, yaralansa da zorlanmadan hatta mutlu olacak şekilde savaşa devam edebileceğini gösterir niteliktedir. Başına taktığı tolga onu kafasına alacağı ölümcül darbelerden korumaktadır, ancak üstüne zırh giymemesi, onun yaralanmaya, acı çekmeye ve kendi kanının akmasına hazır olduğunun bir göstergesidir. Buradan çıkarılacak sonuçla Tuğdan, ölmek için savaşan bir karakter değil, daha çok savaşabilmek için ölmek istemeyen bir karakter olarak karşımıza çıkar. Tuğdan’ı canlandıracak Satir bu düzlemde hareket ederek, yalnızca kafasına tahtadan yapılma ve üstünde yapraklardan bir püskül olan bir tolga geçirmeli ve Tuğdan’a bu şekilde dönüşmelidir.

Tuğdan’ın kördüğümü kesmenin ardından, Midas intihar etmek üzere sahneden çıkar. Satirlerin arasındaki oyun olgusunun bittiğini ise Midas’ı

canlandıran satirin tekrar sahneye girip “Artık Midas yok” sözleri ile anlarız. Kendi aralarındaki bu eğlencenin orta yerinde Kübele’yi canlandıran satir son kez Ana Tanrıça’nın kimliğine bürünerek yıkımın korkunçluğunu satirlerin eğlenen tavırları arasında dile getirir. Ve nihayetinde satirlerin ormanda kendi arasında oynadığı bu küçük oyun her eserin başında ve sonunda söyledikleri cümleler ile biter.



Bölüm 6

Sonuç

Türk Tiyatrosu'nun önde gelen yazarlarından biri olan Güngör Dilmen'in kaleminden çıkan Midas Üçlemesi'nin son eseri olan Midas'ın Kördüğümü, bu tez çalışmasında verili konu başlıkları altında incelenmiştir. Eserlerinde çoğunlukla mitolojik ve tarihsel olan konuları kaleme alan Dilmen, Midas'ın Kördüğümü'nde Anadolu ve Yunan efsanelerinden faydalananarak yarattığı üçlemenin hikâyesini sona ulaştırarak, Kral Midas'ın ölümü ve Frigya Devleti'nin yıkılışı ile üçlemeyi sona erdirir. Tarihin saklı olan ve bilinmeyen kısımlarını, mitosun büyüleyici dünyası ile birleştirip okuyucuya cevapları sunan Dilmen, bu doğrultuda bir medeniyetin 'çözülmesini', geçmişin inanç ve gerçekliği ile harmanlar. Frigya'nın gerçekliği, günümüz gerçekliği ile ilişki kurulabilecek şekilde yazarın usta elinde resmedilir ve günümüz çağdaş insan zihni dahi, bu iç içe geçmiş gerçekliği ve aralarındaki bağı en ince ayrıntısına kadar irdelleyebilir. En dış çemberden baktığımızda, bir uygarlığı çöküşe götüren tüm basamakları, tarihin tekerrür etme korkusu içinde olan arkeologların kaleminden dinleriz. Bu sayede geçmişin gerçekliği ve inançlarını kullanarak Dilmen, bugünün eleştirisini yapar. Mitleşme arzusu içinde olan Midas, tüm üçleme boyunca 'insanı aşma' eğilimindedir. Bu aynı zamanda Midas'ın sonunu getirir, akla uzaklaşması sonucu, doğaya aykırı bir hal alan Midas en sonunda intihar ederek hikâyesini bitirir. Çağdaş tiyatro seyircisi, yönetici sınıfın tarih boyunca var olan güç tutkusunu, Midas'ın tanrısallaşma arzusu ve takıntısı içinde bulur. Böylece hala var olan mite dönüşme isteği seyirciye mitik bir hikâye içinde sunulur.

Erken dönem insanı, kendisi için bir *gerçeklik* olan mit ile kendi yaşantısını, hayatın anlamını ve evrensel kuralları anlamlandırmıştır. Modern dünyada mitler geçmiş zamanlardan kalma birer gölge halini almıştır. Ancak unutulmamalıdır ki geçmiş toplumlar için gündelik yaşamın yansıması ve hayat rutinlerinin bir parçası olan mitler, hayatlarının önemli bir kısmını oluşturmaktaydı. Yaşamlarını, bu anlatılar ve hikâyeler üzerinden yaşayan ve anlamlarını bunlarda arayan arkaik topluluklar, tarih sahnesinde kendi inanç sistemleri ile var olmuşlardı. Bununla beraber değişen dünyada mitler, toplumların hareketleri, göçler, yapılan ticaretler ve anlaşmalar ile birbirine kaynaşmış, dönüşüm geçirmiş veya ortadan kaybolmuştur.

Tez çalışmasında, eski Anadolu topraklarında yüzyıllar boyunca varlığını sürdürmüş Frigya'nın, kendi inanç sistemlerinin ne boyutta metne etki ettiğinin araştırılması yapılmıştır. Mitoloji konusunda bir uzman olan Dilmen, geçmişin inanç motiflerini metnin gerçekliği olarak karşımıza sunmuş ve bu gerçeklik üstünden geçmiş çağın hikâyesini gözler önüne sermiştir. Çalışma Frigya'nın Anadolu ve Yunan inanç motifleri ağırlıklı olarak incelenerek sürdürülmüştür. Anadolu ve Yunan inançlarının çağlar boyunca birbirlerine harmanlanması sonucunda, bu iki mitoloji birbiri ile iç içe geçmiştir. Tezde, metin üzerinden yapılan araştırmada, bu iki mitoloji arasında bağlantı kurulmuş ve araştırılma, bu yöntem doğrultusunda yapılmıştır. Bir Yunan tanrısı olarak bilinen Dionysos'un, Anadolu tanrıçası olan Kybele ile yakın ilişki hatta akrabalık ilişkisinin bulunması ve tüm üçleme boyunca karşımıza çıkan Keçiler Korosunun üçlemedeki varoluş nedeni, bu bağlamda incelenmiştir. Yunan mitolojisinde karşımıza çıkan satirlerin eserde keçiler korosu olarak sunulması dolayısıyla bu mitolojik varlıkların metindeki varoluşları ve davranış şekillerinin nedenleri literatür taraması sonucunda açıklanmıştır. Oyun Tanrısı olarak bilinen Dionysos'un, aynı zamanda eserde öne çıkan diğer motifleri de incelenmiştir. Bu bağlamda gerek metinde geçen kehanet olgusu gerek Gordios'un ruhunun Yeraltı Dünyası'ndan çağırılması gerekse Tuğdan'ın barbarlığı gibi olgular, Oyun Tanrısı'nın daha az bilinen tanrısal özellikleri ile bağdaştırılıp, çalışmaya aktarılmıştır. Aynı şekilde Kybele ile ön plana çıkan 'Ana Tanrıça' olgusu incelenmiş ve bu kavram ile bağdaşık bir şekilde karşımıza çıkan anaerkil toplum kavramı, Frigya ve diğer arkaik toplumlar nazarında çalışmaya aktarılmıştır. Eski toplumların anaerkil düzeni ve aile yapısı ile bağdaşan eser, yine bu bağlamda incelenmiştir. Kybele kültürünün kadınları ön planda tutan yapısı, eserde de kendine yer bulmuş olup, metin analizinde fark edilmektedir. Bu bağlamda Midas Üçlemesinin tümünde göreceğimiz bu yapı, anaerkil aile düzeninin bir uzantısı olmak ile beraber metinde Dionysos kültü ile bağdaştırmış şekilde karşımıza çıkmıştır.

Eserde karşımıza çıkan ve daha çok Anadolu halk inanışları olarak nitelendirmemizin mümkün olduğu kavramlar da çalışmada yer almıştır. Gordios'un ruhunun çağırılması, her ne kadar Dionysos kültürünün bir parçası ise toplumun ondan kalan kördüğümüne yüklediği üstün anlam da Anadolu halk inanışın bir parçasıdır. Bu sebeple halk ve Midas tarafından tanrısalığın bir tezahürü olarak karşımıza çıkan

‘kördüğüm inancı’, Gordios’un halk tarafından ‘üstün, yatır, ermiş’ gibi nitelendirilmesi, doğrudan doğruya birer Anadolu inanç motifi olarak görülmektedir. Teze eklenen bu inanç incelemeleri ile dramaturjik olarak Frigya’nın ‘çözülmesi’ bağdaştırılmış ve Dilmen tarafından akıldan uzaklaşıp yoz inançlara yönelme ile bir ülkenin yok olması arasındaki köprü desteklenmiştir.

Arkaik dönemin gerçekliği olan çağımız mitolojisi, aynı doğal ve gündelik gösterim şekli ile eserde okuyucuya sunulmuştur. Bu bağlamda, bu doğal aksiyon içinde gözden kaçan bu doğaüstü ayrıntılara çalışmada yer verilmiştir. Frigya Devletinin kurulması sırasında, Kübele’nin insanların tepesinde teknele hamur yoğurması gibi sade bir metafor olarak duran, ancak aslında bir taklit töreninin betimlendiği sahneler veya Gordios’un Yeraltı Dünyası’ndan gelmesinin ardından torunu Midas ile öldüğünün farkında olmayarak konuşması gibi ayrıntılar, Anadolu ve Yunan mitleri incelenerek çalışmada kendine yer edinmiştir. Satır aralarında ustalıkla örülen bu mitik unsurların ve inanç motiflerinin üstünde durularak, kavramların arkasındaki bilgilerin ve tarihin gün yüzüne çıkması, böylece dramatik olarak hiçbir boşluk veya yanlış anlaşılma ile karşılaşılması amaçlanmıştır.

Tez çalışmasında, eserde gerçekleşen olayların arka perdesindeki mitolojik unsurlar incelenmiş ve çalışma ana hikâyeye hizmet edecek bilgiler doğrultusunda sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda çalışmaya hikâyeye içinde bulunmayan kavramların ve inanışların eklenmesinden kaçınılmıştır. Eserde geçen, Ana Tanrıça Kybele ve bu tanrıça doğrultusundaki inanç sistemi irdelenirken, oğlu/sevgilisi Attis eser analizine hizmet etmeyeceğinden çalışmaya dâhil edilmemiştir. Veyahut Dionysos ve inanışının başat unsurlarından olan şarap kültü araştırılırken, kendisinin efsanelerinde bolca yer tutan Hindistan gezilerinin üstünde durulmamış, eser ile bağdaşmadığından çalışmada yer verilmemiştir. Bununla beraber, mitoloji başlığı ile bağdaşmadığından, çalışmada günümüz dini öğelerine yer verilmemiş, yalnızca hikâyenin perde arkasında bulunan mit bağları çalışmada yer tutmuştur.

Bir tanrıçanın soyundan gelen ve sıradan bir insan olmanın acısını çeken Midas’ın trajikomik hayatını ve aldığı kararlar sonucu hem kendisinin hem de halkının başına gelenleri kaleme alan Güngör Dilmen’in, Anadolu mitolojisini hikâyenin merkezine koyarak yarattığı bu eser, mitosun en güzel aktarıldığı ve

dramatik olana ustalıkla örüldüğü tiyatro eserlerinden biridir. Bu tez çalışması, eserin arkasında gizli kalan mitosları açığa çıkarmak ve anlamlandırmak için gereken bilgileri ortaya koymayı amaçlamıştır. Tiyatro sahnesinin büyülü dünyasına, başka bir büyülü dünyayı bağdaştıran Güngör Dilmen’in bu eseri de geçmişten günümüze köprü görevi görmeye devam edecektir.       Banu Kılan Paksoy’un da söylediği üzere “Tiyatro sahnesi, mitosların gerçeğe d n   t ğ  yerdur” (Paksoy, 2011, s.72)



KAYNAKÇA

- Ak, M. (2018). Türk halk dindarlığı ve evliya inancı: Sosyolojik bir yaklaşım. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (86), 95-110.
- Akurgal, E. (2003). *Anadolu Uygarlıkları*, 8.basım. İstanbul: Net Turistik Yayınlar
- Akurgal, E. (2021). *Hatti ve Hitit Uygarlığı*. İstanbul: Phoenix Yayınları
- Altunay, E. (2023). *Tanruların Çağrısı: Dionysos-Bize Ne Mesaj Veriyor?*. İstanbul: Destek Yayınları.
- And, M. (1994). *Başlangıcından 1983'e, Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atasagun, G. (2006). Ziyaret Fenomeni. *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 21(21), 33-60.
- Birecikli, F. (2010). Ana Hatlarıyla Friglerde Din. *Gazi Akademik Bakış*, (07), 215-232.
- Bulfinch, T. (2018). *Klasik Yunan ve Roma Mitolojisi* (Ö. U. Hoşafçı, Çev.). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Calasso, R. (2003). *Edebiyat ve Tanrılar* (A. Fethi, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Campbell, J. (2003). *Batı Mitolojisi- Tanrının Maskeleri* (K. Emiroğlu, Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, 2. Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Can, Ş. (2000). *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De Ki Basım Yayım
- Çekiç, S. (2010). Güngör Dilmen'in Geçmişinden Kesitler ve Evinde Söyleşi, *Güngör Dilmen Bildiri Kitabı* (ss. 19-22), (Yayına Hazırlayanlar: Oya Berk-

- Mine Özyurt Kılıç-Murat Sayım-Hülya Yağcıoğlu), 50. Sanat Yılı Sempozyumu (25 Mart 2010), İstanbul: MitosBoyut.
- Dilmen, G. (1998). *Toplu Oyunları 4 (Deli Dumrul – Akad'ın Yayı)*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Dilmen, G. (2000). *Toplu Oyunları 5 (Kuzguncuk Türküsü – Şan, Şeref, Ün = Amfitüron – Troya İçinde Vurdular Beni)*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Dilmen, G. (2007). *Keçi Türküsü (Tiyatroda Şiir)*. İstanbul: Cem Yayınevi
- Dilmen, G. (2016). *Toplu Oyunları 1 (Midas'ın Kulakları, Midas'ın Altınları, Midas'ın Kördüğümü)*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Dinç, N. (2021). Halk İnanışı Bağlamında Türbe Ziyareti. Ö. Güzel (Ed.), *Anadolu Halk Kültüründe İnanış ve Ritüeller* (ss.559-580). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Doltaş, D. (2010). Dilmen'in Yaşam Öyküsü, *Güngör Dilmen Bildiri Kitabı* (ss. 9-12), (Yayına Hazırlayanlar: Oya Berk-Mine Özyurt Kılıç-Murat Sayım-Hülya Yağcıoğlu), 50. Sanat Yılı Sempozyumu (25 Mart 2010), İstanbul: MitosBoyut.
- Durkheim, É. (2018). *Les Formes Elementaries de la vie Religieuse*. Londra: Forgotten Books.
- Dürüşken, Ç. (2000), *Roma'nın Gizem Dinleri, Antik Çağ'da Yaşamın ve Ölümün Bilinmezine Yolculuk*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Ergener, R. (1988). *Anatanrıçalar Diyarı Anadolu*. İstanbul: Yalçın Yayınları
- Ergener, R. (2022). *Anadolu'nun Kültürel Kökleri*. İstanbul: Mayakitap
- Erhat, A. (2022). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eröz, M. (1992). *Eski Türk Dini (Gök Tanrı İnancı) ve Alevilik Bektaşilik*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

- Estin, C. – Laporte, H. (2002). *Yunan ve Roma Mitolojisi* (M. Eran, Çev.). Ankara: Tübitak Yayınları.
- Euripides. (2012). *Bakchalar* (G. Dilmen, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Friedell, E. (1999). *Antik Yunan Kültür Tarihi* (N. Aça, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gaster, T. H. (2000). *Thespis; Eski Yakındoğu'da Ritüel, Mit ve Drama* (M. H. Doğan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Gezgin, İ. (2022). *Sanatın Mitolojisi*. İstanbul: Redingot Kitap.
- Graves, R. (2015). *Ak Tanrıça* (Ç. Çakın, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Graves, R. (2022). *Yunan Mitleri-I*, 2. Baskı (U. Akpur, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap
- Grimal, P. (2005), *Yunan Mitolojisi* (N. Özyıldırım, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Grimal, P. (2012), *Mitoloji Sözlüğü-Yunan ve Roma* (S. Tamgüç, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Göktaş, S. (2015). *Güngör Dilmen'in Mitolojik Dünyası*, İstanbul: Yeni Yayınevi.
- Güç, A. (1998) Dinlerde Kutsal ve Kutsallık Anlayışı, *Dinler Tarihi Derneği Yayınları Dinler Tarihi Araştırmaları- I* (ss.337-353).
- Günay, Ü. (2003). Türk halk dindarlığının önemli çekim merkezleri olarak dini ziyaret yerleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(15), 5-36.
- Halman, T. (2010). Güngör Dilmen: Bir Gökkuşağı, *Güngör Dilmen Bildiri Kitabı* (ss.13-18), (Yayına Hazırlayanlar: Oya Berk-Mine Özyurt Kılıç-Murat Sayım-Hülya Yağcıoğlu), 50. Sanat Yılı Sempozyumu (25 Mart 2010), İstanbul: MitosBoyut.
- Hançerlioğlu, O. (2000). *Dünya İnançları Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Homerus. (2022) *Odyseia*, 18. Basım, (A. Erhat, ve A. Kadir, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Homerus. (2022) *İlyada*, 20. Basım, (A. Erhat, ve A. Kadir, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kabağaalı, C. Ş. (Halikarnas Balıkçısı). (1962). *Anadolu Tanrıları*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Keçeli, F. (2003). Güngör Dilmen’in Oyunlarında “Mitolojik, Tarihsel ve Fantastik Olan” ın Kullanımı. *Ankara Üniversitesi DTCT Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 16(16), 18-45.
- Kerényi, C. (2013). *Dionysos-Yok Edilmez Yaşamın Arketip İmgesi* (B. Çetiner, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık
- Köksal, H. (1987). İzmir ve Çevresindeki Yatırlar ve Bunlara Bağlı Olarak Yaşayan İnançlar. III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri. Cilt IV. Ankara: Başbakanlık Basımevi, 153-171.
- Küçük, S. (2016), *Modern Türk Tiyatrosu’nda Mitoloji*. Konya: Palet Yayınları.
- Türkçe Sözlük (1998), C. 2, 9. Baskı, Ankara: TDK Yayınları.
- White, A. W. (2009), Yunan ve Roma Mitolojisi. J. von Laffert (Ed.). *Mitoloji-NTV Başvuru Kitapları* (ss.106-223). (N. Elhüseyni, Çev.). İstanbul: NTV Yayınları.
- Leeming, D. A. (2020) *Mitoloji- Kahramanın Yolculuğu* (I.Yıldız, Çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Mansel, A. M. (2004). *Ege ve Yunan Tarihi*, 8. Baskı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- Memet F. (1997). *Her Yer Tiyatrodur (Eleştiriler–İzlenimler)*. İstanbul: YKY.
- Ovidius. (2017). *Dönüşümler* (İ. Z. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları
- Paksoy, B. (2011). *Tragedya ve Siyaset – Eski Yunan’da Tragedyanın Siyasal Rolü*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

- Roller, L. E. (2004). *Ana Tanrıça'nın İzinde*, 1. Basım (B. Avunç, Çev.). İstanbul: Homer Kitabevi
- Room, A. (1983), *Room's Classical Dictionary: The Origins of the Names of Characters in Classical Mythology*, İngiltere: Routledge& Kegan Paul
- Sabziyeva, M. M. (2014). Antik Kaynaklarda Midas. *Folklor/edebiyat*, 20(79), 119-136.
- Salomon, P. (1997). *Güneş Kadın*. (S. Tamgüç, Çev.). İstanbul: Pencere Yayınları.
- Sandalcı, S. (2021). *Yunan Mitolojisi "Çoktanrılığın ve Tanrılaşmanın Mantiği"*. İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Sert, S. (2009). *Mezopotamya'dan Mısır'a Büyük Uygarlıkların Doğuşu*, 2.Basım. İstanbul: Ozan Yayınları.
- Sevin, V. (1982). Frigler, *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi c.2* içinde (ss.230-244) İstanbul: Görsel Yayınları.
- Sevin, V. (2003). *Anadolu Arkeolojisi*. İstanbul: Der Yayınları.
- Şener, S. (1978) *Ulusal Kültür*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Thomson, G. (1983). *Tarihöncesi Ege* (C. Üster, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları
- Uçankuş, H. T. (2002). *Ana Tanrıça Kybele'nin ve Kral Midas'ın Ülkesi Phrygia*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Vermaseren, M.J. (1977), *Cybele and Attis: The Myth and the Cult*. London: Thames and Hudson
- Walker, B. (1983). *The Woman's Encyclopaedia of Myths and Secrets*. San Fransisco: Harper and Row
- West, Martin Litchfield. (2007). *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford, İngiltere: Oxford University Press.
- Yaycıoğlu, M. (2005). Güngör Dilmen'le Söyleşi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 20(20), 129-142.

Yaycıoğlu, Mukadder. (2010). Midas Üçlemesini Okumak, *Güngör Dilmen Bildiri Kitabı* (ss.25-28), (Yayına Hazırlayanlar: Oya Berk-Mine Özyurt Kılıç-Murat Sayım-Hülya Yağcıoğlu), 50. Sanat Yılı Sempozyumu (25 Mart 2010), İstanbul: MitosBoyut.

Yıldırım, R. (1996). *Eskiçağ'da Anadolu*. İzmir: Meram Yayıncılık

Yılmaz, L. (2000), “Mitolojiler Sözlüğü’nün Türkçesini Sunarken...”, *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü, C. 1*, Ankara: Dost Kitabevi, s. V-VII.

Yücel, Ç. (2015). Dionysos Bayramları ve Şenlikleri. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , (4) , 151-164.