

## Tragedyanın Özündeki Dionysosçu Bilgelik Ve Sinemadaki İzleri

Çağdaş Emrah Çağlıyan\*

### Özet

Trajik düşüncenin köklerini bulduğumuz Antik Tragedyada, yeryüzü yaşamının ıstırap ve acıyla dolu olduğu, bununla birlikte bu dünyada meydana gelen olayların, aslında Olympos tanrılarının istenci uyarınca gerçekleştiği kabul edilir. Bu kabul, en ağır ve korkutucu çehresiyle görünür olduğunda dahi, yaşamın ardında tanrısal bir istenç bulmayı, böylece bu yaşama katlanmayı sağlar. Antik Tragedya kahramanları, bu sayede en korkunç acılarla sınındığı durumda bile, hiçbir pişmanlık bildirmez ve eylemlerinin tüm sorumluluğunu alırlar. Çünkü bu eylemler nedeniyle çektikleri bitimsiz acılar, aslında kişiliklerindeki sonsuz yanın bir gereğidir; burada tanrısallığın mührü vardır. Bu noktada, olgusallık ve sonsuzluk alanları arasındaki çatışmanın açık ifadesini Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos ayrımında buluruz. Apollon, biçim ve ölçülülüğü salık veren tanrıyken, Dionysos, insanı kısırılmaya çalışıldığı sınırlardan kurtarır ve doğasıyla bütünleştirir. Trajik kavrayışa ulaşmamızın anahtarı, Dionysosçu alanla bağımızı güçlendirmektir. Dionysos, bizi görünüşlerin yanılsamasından kurtarır ve yaşamdaki muhtemel kayıplarımızdan kaynaklanacak kaygı ve acıları azaltır, edilgin bir varoluşu engeller. Dolayısıyla bu gerilimde Dionysos'un üstün gelmesi, aynı zamanda yaşamın en dehşetengiz yüzüyle dahi haklı çıkarılmasını getirir, trajik olanın özünü veren de budur. Trajik kavrayışın dayanakları, olumlama bulduğuna göre, bu kavrayışa diğer anlatı türlerinde de rastlayabiliriz. Çalışmamızda günümüz anlatılarının en kitlese ve etkili olanlarından sinemada trajik düşüncenin izini süreceğiz. Çünkü çağımızda trajik kavrayışa ulaşabilme olanağımızı farketmek, kendi varoluşumuzu haklı çıkarmamıza da katkıda bulunur. Bu bağlamda, Dionysos'un çeşitli görüntülerini sunan Barton Fink (Ethan ve Joel Coen, 1991), The Wicker Man (Lanetli Ada, Robin Hardy, 1973) ve Badlands (Kanlı Toprak, Terrence Malick, 1973) filmleri bize rehberlik etmek için oldukça uygun örneklerdir. Çalışmamızda, Antik Tragedyadan itibaren süreklilik taşıyan trajik kavrayış, bu örnekler aracılığıyla irdelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Trajik, Antik Tragedya, Apollon-Dionysos gerilimi, Nietzsche, sinema.

\* Çağdaş Emrah Çağlıyan; Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü  
İletişim: [mental.tushe@gmail.com](mailto:mental.tushe@gmail.com)

Geliş Tarihi - Received: 22.05.2017  
Kabul Tarihi - Accepted: 17.06.2017

## Dionysian Wisdom in The Essence of Tragedy and Its Trails on Cinema

Çağdaş Emrah Çağlıyan\*

### Abstract

*In Ancient Tragedy, where we find the roots of tragic thought, it has been agreed that, the life on earth is full of misery and pain; however, every incident occurring on earth is actualized by the will of the gods in Olympus. This agreement ensures enduring the living with its most hurtful and scariest face by finding divine will behind this life. Thus, the heroes of the Ancient Tragedy do not regret anything and take all the responsibilities of all their actions, even they are tested with most formidable griefs. Because this endless pain caused by their actions is actually a necessity of the eternal side of their personalities, there is a seal of divinity. At this point, we can find the expression of the conflict between factivity and infinity, in the discrimination of Apollo and Dionysus formulated by Nietzsche. As Apollo is the God of shape and commends golden mean, Dionysus saves the humans from the limits they are imprisoned in and unifies them with their nature. The key of reaching the tragic comprehension is strengthen our connection with Dionysian area. Dionysus saves us from the illusions of the appearances and reduces the worries and aches derived from the possible losses in the living, prevents the passive way of existence. Therefore, the triumph of Dionysus in this rivalry also conveys the legitimation of life even with its most horrifying side, which carries the essence of the tragic. Accordingly finding the bases of tragic comprehension in affirmation, we can see this comprehension in other narratives. In this study, we will trace the tragic thought in the cinema, one of the most massive and efficient narratives in our age. Because, realizing our possibility to reach the tragic comprehension, also contributes us to legitimate our own existence. In this context, Barton Fink (Ethan and Joel Coen, 1991), The Wicker Man (Robin Hardy, 1973) and Badlands (Terrence Malick) films, which present various views of Dionysus, are pretty suitable examples to guide us. In our study, we will examine the continuous tragic comprehension dating from Ancient Tragedy via these examples.*

**Keywords:** Tragic, Ancient Tragedy, Apollo-Dionysus conflict, Nietzsche, cinema.

---

\* Çağdaş Emrah Çağlıyan; Başkent University, Faculty of Communications, Radio, Tv and Cinema Department

Contact: [mental.tushe@gmail.com](mailto:mental.tushe@gmail.com)

Received - *Geliş Tarihi*: 22.05.2017

Accepted - *Kabul Tarihi*: 17.06.2017

## Giriş

Trajik bir kavrayışı, trajik olanın özünü ifade eden şey nedir? Bu kavramla özdeşleştirilen Antik Tragedya kahramanlarının çok uzun zaman öncesinde kalmış olmasından yola çıkarak, trajik olanın da güncelliğini yitirdiğini söyleyebilir miyiz? Yoksa değişen görünümünün ardında hep aynı devingenlik yinelenmektedir de, biz artık yaşamımızın her alanında görümlerin doğrudan güdümüne girmiş olduğumuz için, bu olgunun bilincine varma olanağını mı yitirmişizdir? Bu soruların yanıtının peşine düşerken, Antik Tragedya evreninin doğasını, bu evrende ortaya çıkmış kahraman tipinin temel özelliklerini göz önünde bulundurmanız yararlı olacaktır. Bu özellikler, bize aynı zamanda yaşamın özeğindeki asıl sorunları zihninizde canlandırmanız konusunda da yardım edecektir.

Antik Tragedyada, bilindiği üzere, olgusal dünya başat konumda değildir; yeryüzündeki olaylar, tanrılar kastının isteğine uygun şekilde gerçekleşir. Ancak bu durum, tragedyanın kahramanı olan insanlar üzerinde baskı oluşturmaz. Bu kahramanlar, salt bireyselliklerinden kaynaklanan bir özgürlük içerisinde davranmazlar. Eylemlerinin ardında, yazılı olmayan, içlerine işlemiş yasalar vardır; bu eylemler bir zorunluluğun izini taşır. Bununla birlikte, bu kahramanlar, ardında tanrısal istencin mührünü gördükleri eylemlerini tümüyle olumlar ve bunların tüm sorumluluğunu üstlenirler. Çağcıl kişiler olarak kendi durumumuza baktığımızda ise, eylemlerimizi bir zorunluluk içinde gerçekleştirdiğimizi düşünmek çoğumuz için dehşet verici olacaktır. Ancak, eylemlerimiz üzerinde tek egemen güç olarak kendimizi gördüğümüz zaman bile, bunların sorumluluğunu üzerimize almak konusunda çok daha çekingen davranırız; eylemlerimiz içinde bulunduğumuz koşullar altında rastgele ortaya çıkmış, gittikçe de bizden bağımsızlaşmış gibi görünürler. Öyleyse Antik Yunan döneminde, olgular dünyası ikincil bir konuma itilse de yeryüzü yaşamıyla daha barışık kalınırken; çağımızda, görgül dünya özekselsel bir konum taşıdığı halde, kendi egemenliğimizde olduğunu sandığımız bu evrene yabancılığımız artmıştır.

Bu noktada, trajik düşüncenin temellendiği dayanaklara da yaklaşmış bulunuyoruz. Tragedyada görgül dünyanın değersizliği, anlamsızlığı kabul edilirken, daha derin bir gerçekliğin duyumsandığını; gelip geçici yeryüzünün ardında, korkunç bir çehreye sahip olsa da, kalıcı ve sonsuz bir varoluş durumunun varlığının benimsendiğini söyleyebiliriz. Birbirleriyle karşıtlık içinde görünen bu iki yanı, Friedrich Nietzsche'nin açık anlatımından hareketle, Apolloncu ve Dionysosçu alanlar olarak belirtebiliriz. Apollon, ussal ışıqla ilişkili olup bizim biçimlerin, dolayısıyla sınırların, bilincine varmamızı sağlayan bir tanrı iken, Dionysos ise, tüm biçimleri yıkar ve bizi önce kendi doğamızla, ardından da ezeli-ebedi gerçeklikle bütünleştirir. Buradaki ikiliğin asıl etkisi şudur; Apolloncu olgusal dünyanın gelip geçiciliğinin farkında olduğumuz sürece, yeryüzündeki kayıplarımız bizi etkilemez, edilgin bir kaygı ve keder içine sokmaz; Dionysosçu alanla bütünleştirdiğimiz ölçüde ise, varoluşun en korkunç haliyle dahi bir tanrısallık taşıdığını idrak ederiz<sup>1</sup>. Böylece tanrılar kastının tragedya için taşıdığı önem de ortaya çıkmış olur; olgular dünyasında deneyimlediğimiz yıkım ve haksızlıkların ardında, bizim kişisel talihimiz değil, tanrılar kastının istenci vardır, dolayısıyla

<sup>1</sup> Tragedyanın Eski Yunanca'da *teke* (*tragos*) ve *türkü* (*oidie*) sözcüklerinden türemiş olduğunu aklımızda tutarsak, trajik kavrayışın özünün keçi ayaklı Dionysos ile doğrudan ilişkisi daha açık hale gelir.

bizim kötücüllük gördüğümüz her şey bengi varoluşun özüne sinmiştir. Öyleyse, bu kavrayışa ulaştığımızda artık talihsizliğimize yerinip köşemize çekilemeyiz; yaşamı bu haliyle olumlayıp tanrısallıkla bütünleşmiş olan kendi istencimizi edimselleştirmemiz, görümler dünyasından gelebilecek tüm felaketlere, sonunda her şeyimizi yitirecek bile olsak, karşı koyabilmemiz gerekir. Görgül evrenin getirdiği haz ve acıların yanılmalı perdesi yırtıldığında, kendimizde direncimizi arttıran gücü bulabiliriz.

Yukarıda anlattıklarımızdan yola çıkarak, trajik kavrayıştaki zorunlu koşulun tanrılar kastının kesin kabulünden çok, yaşanan dünyanın, gerçekleştirilen eylemlerin olumlanması ile ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Öyleyse, bu trajik düşünceyi somutlaştıran bir anlatı biçimi de yalnızca Antik Tragedya ile sınırlanamaz. Bu çalışmadaki asıl amacımız, bu kavrayışın çağımız anlatılarının en kitlesel ve bu nedenle de en etkili türlerinden biri olan sinemadaki izini sürmektir. Çünkü çağımızda bu kavrayışın ortaya koyulma biçimlerini tanıyabilme olanağımız arttıkça, kendi yaşamımızla barışma ve edimsel bir varoluşa erişme olasılığımız da artar. Bu bağlamda, trajik düşüncenin sinema anlatılarında serimlenme şekillerini daha açık kılabilmek için, çalışmamızda üç film örneğinden yola çıkmayı uygun görüyoruz. Örnekleri incelerken, ilkin, hem Dionysosvari bir yan karakter barındırarak yaşamdaki Apollon-Dionysos gerilimine yer vermesi, hem de bu gerilimin bir yapıtın yaratılma sürecindeki işleyiş biçimini ele alması bakımından, çalışmamızda *Barton Fink* (Ethan ve Joel Coen, 1991) filmini daha ayrıntılı şekilde irdeleyeceğiz. Ardından, bu gerilimin Dionysosçu bir kültür içerisinde gerçekleşme biçimine odaklandığı için önem taşıyan *The Wicker Man* (Lanetli Ada, Robin Hardy, 1973); son olarak ise, Dionysosvari bir başkaraktere özekselleşen bir konum vermesiyle yeryüzü yaşamının korkutucu yüzüyle haklı çıkarılmasına olanak tanıyan *Badlands* (Kanlı Toprak, Terrence Malick, 1973) filmlerini ele alacağız<sup>2</sup>.

### 1. Dionysosçu Bilgeliğin Antik Tragedyadaki Dayanakları

Tragedyadan, trajik olandan söz ederken, genellikle bu kavramları salt Antik Yunan'a aitmiş ya da en azından çağımızla hiçbir bağı kalmamış gibi ele alır, trajik bir düşünce biçiminin insana doğrudan kendi yaşamının içinde hangi olanakları sunduğunu göz ardı ederiz. Yazgıları tanrıların elinde olan tragedya kahramanlarının durumlarına acır, onları edilgin kurbanlar gibi değerlendiririz; bireysel yaşamlarımıza baktığımızda ise -kuşatılmış olduğumuz 'sistem'i ya da ideolojik bağlamı saymazsak- üzerimizde hiçbir egemenin varlığını kabul etmeyiz. Eylemlerimiz yalnızca kendimize ait görünür; en çok ezildiğimiz, en yoğun şekilde boyunduruk altına alındığımız ilişki biçimlerinde bile, en azından anlık kişisel çıkarlarımıza uygun düşen bir şey yaptığımız için, özgürlüğümüze ilişkin kuşkuya düşmeyiz.

<sup>2</sup> Sinemayı felsefeyle ilişkilendiren çalışmaların genellikle şu dört yönelimden birini benimsediğini görürüz: Sinemayı doğrudan kendi doğası için dikkate alma ve film izlemenin toplumsal ve psikolojik uyulaşmalarını keşfetmeye çalışma; filmleri felsefi tema ve sorunları serimlediği için araştırma kapsamına alma; felsefeye ya da bir filozofun yaşamına ilişkin olan ve felsefi konuları açık bir şekilde tartışan filmlere odaklanma ya da filmi felsefe yapmanın bir biçimi olarak görme (Goodenough, 2005: 1-3). Anlaşılacağı üzere, bu çalışmada sinemayı araştırma kapsamımıza almamızın nedeni, yukarıda saydıklarımızdan ikincisi, yaşamımızla doğrudan ilintili olan bir felsefi sorunu dışavurması olarak ortaya çıkıyor. Dolayısıyla bu metinde, filmleri çözümlerken görünür yüzeyin derinliklerine işlemiş olan tümel yanın açığa çıkartılması asıl amacımız olacaktır.

Peki, tragedya kahramanları karşısında, özgürlüğümüze ve yazgımız üzerindeki egemenliğimize yönelik, düşünmeye koşullandığımız bu üstünlüğe gerçekten sahip miyiz?

Sorumuzu yanıtlarken, öncelikle Antik Yunan tanrılarının ortaya çıktığı evreni daha yakından tanımamız gerekir. Bu bağlamda, *Tragedya'nın Doğuşu*'nda Nietzsche'nin verdiği örneği hatırlarsak; Kral Midas bir gün Dionysos'un eşlikçisi Silenos ile karşılaşır ve ona insan için en mükemmel şeyin ne olduğunu sorar. Silenos'un yanıtı şu şekildedir: "En iyi şey senin için tamamen ulaşılmazdır: doğmamış olmak, var olmamak, hiç olmak. En iyi ikinci şey ise senin içindir - en kısa zamanda ölmek" (Nietzsche, 2005: 36). Dolayısıyla Antik Yunan döneminin tını, yaşamın, varolmanın insan üzerinde oluşturduğu yükü tüm korkunç çehresiyle kavramıştır. Buna katlanmanın yolunu ise kendi geçici yaşamlarının üzerinde tüm bengilik ve özgürlükleriyle hüküm süren Olympos tanrılarını yaratmakta bulurlar. Bu tanrıların varlığı, yok olup silinmeye yazgılı insansal yaşamı katlanılır kılar. Nietzsche'nin ifadesiyle: "Böylesi tanrıların parlak güneşi altındaki varoluş, ulaşılmaya değer bir varoluş olarak duyumsanır ve Homeros'un insanların asıl sancısı bu varoluştan ayrılmaya ilişkindir" (2005: 37). Antik Yunan insanının kendi imgelerinin birer izdüşümü olan bu tanrılar dünyası, sonlu yaşama daha tutkulu biçimde sarılmayı sağlar.

Homeros'un kahramanları söz konusu edildiğinde, onların ölüme meydan okudukları durumda bile, en aşağılık biçimde de olsa, yaşamın kendisini yeğ tuttuklarını görürüz. Örneğin, büyük zorlukların ardından kendisini atabildiği Phaiak ilinde Odysseus, ev sahiplerine, tanrıların buyruğu gereği, yaşadığı felaketleri anlatmadan önce şunları söyler: "Ama bırakın şimdi derdi merdi, karnımı doyurayım, daha aşağılık bir şey yok bu köpek karından, yüreğiniz yas ve üzüntüyle dolu olunca bile buyurur bize, hatırlatır durur boyuna kendini. (...) bütün dertlerimi unutup doyurmam gerekir onu, bütün çektiklerimi unutturur bana, yalnız beni doyur, der" (Homeros, 2000: 131). Bir bakıma, bedenın yaşamsal gereksinimleri, çekilmiş her türlü çileyi önemsiz kılma gücüne sahip görünür. Dünyevi yaşamın haklı çıkarılmasına ilişkin en önemli sözlerden biri ise, Odysseus'un Ölüler Ülkesi'nde karşılaştığı Akhilleus'un ağzından dökülür. Odysseus'un, saygısını göstermek amacıyla, "yaşamış en büyük kahraman"a ününün sonsuza dek süreceğini anımsatması üzerine, Akhilleus şunları söyler: "Ballandırma bana ölümü şanlı Odysseus, bütün geçmiş göçmüş ölümlere kral olacağıma el kapısında kulluk edeydim keşke, yoksul bir çiftçinin yanında ırgat olaydım" (Homeros, 2000: 197). Öyleyse, adı en yiğit kişi olarak sonsuza dek yeryüzünden silinmeyecek bu savaşçı bile, salt zihinlerde yer etmiş bir kahraman olarak kalmaktansa, kölece koşullar altında dahi olsa yaşamayı yeğlemektedir. Dolayısıyla, burada gördüğümüz şey, tüm acı verici ve korkutucu yanlarıyla yaşamın kendisinin olumlanmasıdır.

Dünyevi yaşamın olumlanmasını olanaklı kılan ise, yeryüzünün salt görünür yüzeyiyle yetinmemektir. Bu durumu şöyle açıklayabiliriz: görünür yüzeyin, biçimin kati biçimde kendini dayatmasına karşın bu biçimi, sınırlılığını yıkma, sonsuz olanla birleşme yönünde bir istencin somutlaşması. Yaşamı olumlamaya götüren bu trajik yolu, Nietzsche'nin betimlediği Apollon ve Dionysos geriliminden hareketle irdeleyebiliriz. Bilindiği gibi, Apollon ussal ışığın tanrısıdır ve insan bu ışık altında kendi biçiminin, sınırlarının ayırıcına varır. Böylelikle Apollon, insanları kendi sınırlarının bilincine vardırmanın bir getirisi olarak, yaşamı akılcı ve öngörülmez acılardan muaf biçimde sürdürmek konusunda yardımcı olur. Nietzsche'den

aktarırsak: “Etik bir tanrı olarak Apollon, kendisi gibi olanlardan ölçülü olmalarını ve bunu koruyabilmek için de kendilerini bilmelerini ister. Böylece, “Kendini bil” ve “Ölçüyü kaçırma!” istemi, estetik güzellik zorunluluğuyla atbaşı gider (...)” (Nietzsche, 2005: 40). Ancak yaşamı trajik yönüyle kavramış bir kişi, ölçülülükle, önceden denenmiş ve tüm önemli eşikleri saptanmış bir yolda yürümekle yetinebilir mi? Yalnızca Antik Yunan Tragedyasının önemli kahramanlarının yazgılarına bakmamız bile bu soruyu olumsuz yanıtlamamızı gerektirir.

İlkin, Antik Yunan’ın en trajik kişisi Oidipus’u ele alalım. Bilindiği üzere, Oidipus, kendisiyle ilgili gerçekleri öğrenmek için geldiği Delphoi tapınağında, babasını öldürüp annesiyle evleneceği kehanetini duyunca evlatlık olarak geldiği Korinthos kentinden ayrılır. Yoldayken karşısına çıkıp geçiş hakkı için kendisiyle dalaşan iki adamı öldürmek zorunda kalır. Ardından Thebai’ye gelir ve kenti esir almış olan Sphinks’in bilmecesini çözer<sup>3</sup>, Sphinks kendini öldürür; Thebai halkı da bu kurtarıcıyı kraliçeleriyle birleştirerek kralları yapar. Ancak sonradan Thebai kenti bir salgın hastalıkla sınanır ve onlara eski krallarının katili kentten sürülmediği sürece bu lanetin kalkmayacağı bildirilir. Kâhin Teiresias ve geçmişteki kralın köleleriyle yapılan soruşturma, Oidipus’un yolda öldürdüğü adamın öz babası Laios, Thebai’de evlenip çocuk sahibi olduğu kadının da öz annesi İokaste olduğunu ortaya çıkarır. Bu noktaya kadar yaşadıkları, Oidipus’un kendisine bildirilen yazgıya meydan okuyup eski yaşamından ayrılması ve vardığı yerde doğa üzerinde egemenlik kurmasının bir sonucu olarak gelişir. Bir bakıma, Oidipus kendi bilincine varmaya çalışırken kendisine bildirilen sınırlarla yetinmez, bir tutsak olarak yaşamaya başkaldırarak yükümlü kılındığı belirlenimi parçalamaya çabalar ve başarılı olduğunu sandığı anda yazgısı üzerindeki güç tarafından alt edilir. İnsanın yeryüzünde ulaştığı gücün salt yanılısamadan ibaret olduğunun bilincine varınca Oidipus, gözlerini kör edecektir. Sofokles’in tragedyasında Oidipus’un sözlerini hatırlayalım: “Apollon dostlarım, Apollon! Bu dayanılmaz acıları o çektiriyor bana. Ama gözlerimi kör eden başka eller değil, kendi ellerim. Hem benim için bu dünyada görmeye değer ne kalmıştı ki?” (Sofokles, 2012: 51). Hatırlanacağı üzere, Delphoi Apollon’un tapınağıdır; dolayısıyla Oidipus’a kendi sınırları aslında Apollon tarafından bildirilmiştir. İnsanın, Apolloncu ışıkla açık kılınmış bu sınırları aşmaya çalışması ise, mazur görülemez.

Tanrılar tarafından konulmuş sınırları aşmanın cezasını ödeyen önemli bir figür de Zeus’u kandıran ve ölümü alt eden Sisyphos’tur. Sisyphos’un cezası, Ölüler Ülkesi’nde yenen sırtındaki kayayı tepeye çıkarmaktır, ancak tepeye her vardığında kaya sırtından aşağıya yuvarlanır ve aynı döngü sürekli yinelenir. Öyleyse, kendi sınırlı varlığını tanrılara karşı koyarak öne çıkarmak, onu sonsuzluğa taşımayı istemek, aynı zamanda sonsuz bir bedel ödemeyi gerektirir.

Odysseus’un Poseidon tarafından lanetlenmesinin ve yıllar boyunca felaketlerle sınanmasının nedeni de kendi varlığını yüceltmektir. Poseidon’un oğlu Tepegöz’ün

<sup>3</sup> Sphinks’in soruları: “kimi zaman iki, kimi zaman üç, kimi dört ayak üstünde yürüyen ve doğal yasalara karşıt olarak en çok ayağı olduğu zaman en güçsüz olan yaratık hangisidir?” ve “İki kız kardeşler, biri ötekisini doğurur ve ikincisi birincisinden doğmadır” şeklindedir (Erhat, 2006: 226). Oidipus, sorulara sırayla; “insan” ile “gün ve gece” yanıtlarını verir. Bir bakıma, ilkin doğanın karşısında kendi bilincine kavuşan bir insan haline gelir ve ardından doğanın sırrını açığa çıkararak kendi egemenliğini kurar.

hışmından kurtulmak için kendisini “Hiç kimse” olarak tanıtan ve bu sayede hapsedildikleri mağaranın kapısını açtırarak kurtulan Odysseus<sup>4</sup>, gemiye vardıklarında kıyıdaki Tepegöz’e kendi adını haykırır. Odysseus’un Poseidon tarafından lanetlenmesi de kimliğini açık etmesi nedeniyle gerçekleşir. Bir anlamda, kendisini hiçe indirgelediği zaman doğa karşısında üstün gelmesine izin verilen insan, benliğinin sınırlarından taşmasına yol açtığında cezadan kurtulamaz.

Bununla birlikte, Antik Tragedya kahramanlarının bizi ilgilendiren yanı, yalnızca büyüyen kibirlerinden dolayı cezalandırılmaları değildir. Onlar, tüm edimleriyle doğrudan bağlantılıdır ve zorunluluk içerisinde gerçekleştirdikleri eylemlerin tüm sorumluluğunu üzerlerine alırlar. Oidipus, rastlantılar güdümünde ilerlerken, hiçbir şekilde bilgisi dâhilinde olmadan büyük günahlarını işler. Ancak bu durum, onun, işlediği baba katli ve ensest suçlarını tümüyle üstlenmesine engel değildir. Benzer şekilde, Odysseus da canını korurken kapıldığı kibrin ağır sonuçlarına gönüllü olarak katlanır. Bu karakterler, hiçbir şekilde pişmanlık ya da vicdan azabı duymaz ya da affedilme beklentisiyle hareket etmezler; onları modern insandan ayıran da bu yanlarıdır. Hegel’in ifadesiyle:

*“Kahraman karakterin bağımsız yekpareliği ve bütünselliği herhangi bir suç bölünümünü reddeder ve öznel niyetler ile nesnel olarak yapılan iş ve sonuçları arasındaki karşıtlığa dair hiçbir şey bilmez; buna karşılık günümüzde eylemin karmaşıklığı ve dallanıp budaklanmasından dolayı, herkes herkese başvurur ve suçun sorumluluğunu mümkün olduğunca üzerinden atar” (Hegel, 1994: 187).*

Öyleyse modern insanın, bilinçli şekilde işlediği suçların dahi sorumluluğundan kurtulma çabasına girmesine karşın trajik karakterlerin bu yönde en ufak bir eğilimi bulunmaz. Onlar, içsel yasalarının dayattığı zorunlulukla hareket ederler ve işledikleri suçlar kendi benlikleriyle bir bütün oluşturur. Oidipus’un kızı Antigone’yi hatırlarsak, Thebai’ye karşı savaşırken ölen ağabeyi Polyneikes’in cesedini açıkta bıraktıran kral Kreon’a başkaldırdığını ve tüm sonuçlarını göze alarak ağabeyini gömdüğünü görürüz. Antigone’nin krala başkaldırarak işlediği suç, içsel yasasının zorunlu getirisi. Kreon tarafından kayalıklara hapsedilirken hiçbir pişmanlık duymaz ve sonunda kendini asar (Sofokles, 2012b). Bu kahramanların, davrandıklarından başka türlü davranmaları, arzulanır bir yaşama kavuşmak amacıyla kendileri için güvenilir bir yolda ilerlemeleri beklenemez. Onlar, en ağır yaptırımlarla karşılaştıklarında dahi bunu kişilikleriyle bir bütünlük oluşturan yazgılarının somutlaşması olarak kabul ederler. Modern dünyada ise, kişiler hiçbir bağlanım içermeyen bireysellikleriyle, kendilerini özgür sanarak, bir suça kalkıştıklarında, eylemlerinin niteliğine ilişkin hiçbir bilgi ya da sezilerinden söz edilemez; onlar eylemleriyle bir bütünlük içerisinde değildirler. İçinde yer aldıkları bağlanımlardan sıkıldıklarında bunu aşmak için birtakım eylemlere girişir ve sonunda pişmanlık duyarak affedilmeyi beklerler; bireyselliklerine önem

<sup>4</sup> Bu kısımda arkadaşlarından birini yemiş olan Tepegöz’e kendisini “Hiç kimse” olarak tanıtmıştır. Sonradan, Odysseus’un gözüne soktuğu kızgın kütükle kör olan Tepegöz, mağaranın içinde acılı çılgınlık atarken, dışarıdaki arkadaşlarına “Mağarada Hiç kimse tarafından kör edildiğini” söyler; ancak kendisini ciddiye alan olmaz. Odysseus böylelikle Poseidon’un oğlunu alt eder ve mağaradan kaçarlarken çevrelerinde başka devlerle karşılaşmazlar (Homeros, 2000).

verdiklerinden, ilk bakışta daha özgür görünseler de, peşinden koştukları mutluluk vaatlerinin bilincine varamazlar.

Bu noktada dikkat çekici hale gelen durumu şöyle ifade edebiliriz: Çağımızda, bireysel özgürlüklere daha çok önem verilirken insanların sorumlulukları da daha kişisel bir hal alır ve gittikçe kendisinden kurtulunması istenen bir yüke dönüşür, dolayısıyla bireysel bağımsızlık ideal bir özgürlük anlamına gelmez. Antik Tragedya evreninde ise, kahraman, içinde yer aldığı tözsel bütünden ayrılmaz, sahip olduğu içsel yasa yalnızca kendi bireyselliğinden çıkarsanmaz; onun özneliği her zaman bütünsellik taşır. Asıl önem taşıyan nokta şudur ki, bu kahramanlar, bir yandan bilinçli ya da bilinçsiz giriştikleri eylemlerin tümüyle tanrıların istenci uyarınca gerçekleştiğini kabul eder, öte yandan bu eylemlerin sorumluluğunu tümüyle üzerlerine alırlar. Burada tanrısal istenç bireysel istençten, bu kişilerin içsel yasasından ayrılmaz ve tanrılar yeryüzünde çekilen tüm acıları olumlamanın bir aracına dönüşür. Bu olumlama ki, trajik olanın özünü oluşturur.

Aiskhylos'un tragedyasında insanların tanrılar karşısındaki özgürlüğünü ilerleten titan Prometheus'ta da benzer olumlamayı görürüz. Tanrıları kandırarak çaldığı ateşi insanlara veren Prometheus'un cezası, kayalar üzerinde zincire vurulmak olur. Tutsak durumdaki titanın ciğeri Zeus'un kartalı tarafından parçalara ayrılır; ancak her defasında yeniden büyür ve yeniden parçalanır. Bu bitimsiz ceza Prometheus'u yıldırılmaz ve Sisypheos'ta olduğu gibi, özvarlığın bir bedeli sayılarak olumlanır. Bir bakıma, sınırları yıkma istemi, bu karakterlerin kişiliğindeki bengi yanı ortaya koyar ve bu bengilik de kendisini ancak yüklenen cezaların sonsuzluğunda dışavurur. Prometheus'un sözlerinde, kendisine uygulanan işkenceye katlanırken bu bilgeliği taşıdığını görürüz: "Hepsini biliyordum başıma geleceklerin. Payıma düşeni gönül ferahlığıyla taşımalıyım, kaderin önünde durulmaz, bilmeliyim bunu" (Aiskhylos, 2013: 6). Dolayısıyla, tanrıya başkaldırırken dahi, kişinin kendi üzerinde egemen olan bir yazgısallığı kabul etmesi, her türlü zulme katlanmasını kolaylaştırır ve başkaldırısının sürekliliğini korur. Bu kahramanlar, işledikleri suçun bedelini tüm varlıklarıyla ödeyerek, bu bedeli benimseyerek yengiye ulaşırlar.

İşkence ve ıstırap ile taçlanan ölçülülüğü aşma, sınırları yırtma edimi, Apollon'un karşıtı olarak konumlanan Dionysos ile bağlantılandırılır. Dionysosçu aşamada, insan kendi doğasıyla ve evrenle bütünleşme içine girer. Bu durumda, bireysel varlık kendi içine sığmaz; "Herkes her şeyle bir olmak, bir an için de olsa, doğa, "Ana Bir" olmak ister, insanla doğanın bu barışmasında, insan, kişi olmaktan çıkar (...)" (Kuçuradi, 2009: 28). Dionysos'un niteliğini hatırlayacak olursak, bu Tanrı üzüm bağları ve şarap ile ilişkilendirilir; ilkin üzümler ezilir, biçimi bozulur ve çözülür, ardından bu çözüldüğü nektar elde edilir. Bu nektarı, yani şarabı insanlara sunduğunuzda onları kendi doğalarıyla bir araya getirirsiniz. Öyleyse, cismani karşılığı parçalanıp sembolik kanının içilmesi ve insanları daha özgür kılması bakımından Dionysos miti, İsa miti ile de doğrudan bağlantılıdır (Meunier, 2010). Üzüm ortadan kalktıktan, Dionysos parçalara ayrılıp kanı akıtıldıktan sonra, bu tanrının etkisi ve insanı doğayla bütünleştirme gücü artar.

Bununla birlikte, Dionysos'u yalnızca İsa ile ilişkilendirmek yeterli olmayacaktır. Antik Yunan tininin gücünü yitirmesi, bu tanrıların ve özellikle de Dionysos'un anlamını dönüşüme

uğratmıştır. Nietzsche'nin Hristiyan ahlakını eleştirirken belirttiği üzere, artık "doğa" kavramı "tanrı" kavramının karşıt ucuna yerleştirilmiş ve doğallık da günahkârlıkla bir tutulmaya başlanmıştır (2008: 22). Tanrılar kastının güçten düşüp yerini tek tanrılı dinlere bırakmasıyla, yaşamın doğal yüzünü oluşturan olgular kutdışı ilan edilmiş ve bu dinlerce atanan temsilciler, doğal dürtüler konusunda onay ve başvuru merci konumuna erişmiştir. Böylece yaşam içgüdüsünü dışsallaştıran tüm güdü ve gereksinimler kötücülleştirilir; bu değersizleştirme de din adamının yerini sağlamlaştırır (Nietzsche, 2008: 38). Dionysos'un ne şekilde resmedildiğine dikkat edersek, Nietzsche'nin savlarının dayanakları da netlik kazanır. Birçok tasvirde Dionysos'un belden aşağısı satir şeklinde betimlenir; sakallı bir yüze ve kadınsı göğüslere sahiptir. Bu biçim, kuşkusuz ki bizlere de oldukça tanıdık gelir, çünkü genellikle keçi ayaklı, sakallı ve kadın göğüslü yaratık, tek tanrılı dinlerin ortamında büyümüş kişilere insanlığın en büyük düşmanı olarak öğretilen şeytandan başkası değildir. Öyleyse bu noktada, Dionysos nezdinde bir kez daha sınırların erimesine tanık oluruz; en kötücül ve en kutsal yaratık Dionysos'ta somutlaşır ve yaşamın karşıt görünen uçları arasında bütünlük sağlanır.

Bununla birlikte, Dionysos'taki İsa ve Şeytan birliğinin bir boyutu daha vardır. Keçi ayaklı bu tanrı, doğalarıyla bütünleştiği insanların aklını çelmiş görünür. Bu nedenle, işlenen suçun sorumlusu olarak hep o gösterilir. Tıpkı, insanoğlunun tüm günahlarının kefaretilerini kurban edilerek ödeyen bedenleşmiş tanrı ya da kötücül eylemlerin insanlık dışı kaynağı olarak görülen ve bu yolla insanın sorumluluk yükünü sırtlanan şeytan gibi, Dionysos da bir günah keçisi işlevi görür. Aynı işlevi farklı çehrelerde üstlenen bu kurbanlıklar, insanlığı arındırmanın ve suçlarının ağırlığını azaltarak -ilk iki durumda yanılmalı da olsa- daha özgür kılmanın aracı haline gelirler. Örneğin, Dionysos'un işlendiği Euripides'in *Bakkhalar* tragedyasında, bir esime anında oğlunu katleden Agaue, bunun nedenini Dionysos'un kendilerini çıldırtmasına bağlar (2010: 58). Ancak gerçekte Dionysos, onları doğalarında olmayan hiçbir eyleme kıskırtmaz. "İtiliş"lerini kendi doğalarında taşırlar ve Dionysosçu bakış açısında, "(...) insanın doğasında olan her şeyde bir bilgelik saklıdır" (Euripides, 2010: 16). Öyleyse burada Dionysos'un işlevini yüklediği güçlerden ayrıştığı noktayı da görüyoruz. Tek tanrılı dinlerin saltık iyilik ya da saltık kötülük ile tanımlanan motifleri, insan doğasına ait edimlerin sorumluluğunu üstlenirken bu edimleri dine aykırı, aşağılık günahlar olarak konumlandırır ve vicdan azabını öne çıkararak kişileri güçten düşürür. Dionysos ise, sorumluluğu sırtlanmakla yetinmez, insan doğasına ait güçleri tümüyle olumlar ve haklılaştırır; böylece en ağır acılarla karşılaştıklarında bile kişiler düşkün bir duruma gelmezler.

Güçsüz düşmediği içindir ki, tanrıların lanetiyle en ağır biçimde sınanmış dahi olsa, Oidipus, kendisini görüler dünyasının yanılmasalarından kurtarmak için gözlerini oyar ve bir zamanlar kral olduğu kentten sürüldüğünde bile yaşamını şu sözlerle olumlar: "Yaşadığım bu uzun zaman süresince çektiğim acılar ruhumun daha dayanıklı olmasına yol açtı" (Sofokles, 2010: 7). Oidipus, tanrıların buyruğunun bir gereği olarak yaşadığı olayların yazgısının bir parçası olduğunun bilincine vardığında, ölümünü huzurla karşılar. Apolloncu bir yönelimle, yaşamda sunulan ve kişiyi başarıya ulaştıran güvenli yollar, yalnızca sonlu yaşamın yanılmalı yanını göz önünde bulundurmaya neden olur. Sınırlardan, güvenli

bölgeden kurtularak tümel alanla Dionysosçu birleşme anında artık bu sonlu yaşamın hiçliği açığa çıkarılır. Bu bağlamda, *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasında, Silenos'un Midas'a verdiği yanıtın, koro tarafından dile getirildiğini görürüz: "Hangi insan, insanların yaşamlarını kısa bularak daha uzun bir yalan isterse gerçekten de aptaldır. Uzun yaşam bize daha fazla mutsuzluk getirir. (...) En güzel kader hiç doğmamış olmaktır. Buna en yakın olanı da doğduktan hemen sonra ölmektir" (Sofokles, 2010: 45). Böylece, trajik, Dionysosçu bilgelikle, bir yandan yaşamın en dehşetengiz yanlarıyla görünür olduğunda bile haklı kılındığını, öte yandan bu yaşama gerçek değerini verebilmek için onu sıkıştırılmaya çalışıldığı biçimsellikten soymamız, zorunluluk anında hiçe saymamız gerektiğini çıkarsarız. Öyleyse, varoluştan devşirilen sonsuz haz ve acı hiçbir şekilde birbirinden ayrılamaz ve varoluşun bu çehreleri kendilerinde olumsuzlanacak hiçbir şey barındırmaz.

Varoluşu tüm yönleriyle haklı çıkarmak için ise, salt görünüşler dünyasında, biçimsel yüzeyde kalmamak; değişken görümlerin ardındaki bengiliğin izini sürmek gerekir ki; bu aynı zamanda Oidipus'un kendi gözlerini çıkarmasının gerisinde yatan nedendir. Bu bağlamda, Nietzsche'nin trajik mitosa ilişkin sözleri, tragedyanın özünü anlamamıza yardımcı olur: "(...) acı çeken kahramanın imgesinde, görünüş dünyasını göstermekle, yücelttiği nedir? Bu görünüş dünyasının "gerçekliği" hiç değildir, çünkü bize özellikle der ki: "Görün! İyice görün! Budur sizin yaşamınız! Budur akrebi varoluş saatinizin!" (Nietzsche, 2005: 154). Dolayısıyla, bireysel ıstıraptaki tümel yazgısallığın bilincine varıldığı ölçüde, hem tikel acıların anlamsızlığı kavranır, hem de bu acılar güçlü bir biçimde, sevinçle karşılanır<sup>5</sup>.

Bu bağlamda, tragedyada görünüşler dünyası, Apolloncu alan, salt kendi halinde bir değer taşımaz ve anlamını daha derin bir yerde aramak gerekir. Sonsuzluk, biçimsizlik, insan doğasının karanlık ve korkutucu yanı ile tanımlanan Dionysosçu evren ise Apolloncu alanda bir belirlenime kavuşmaya başlar. Böylece Apolloncu biçim ile Dionysosçu karanlık, tragedyada mükemmel uyumuna kavuşur ve Apolloncu alan ancak Dionysosçu yeraltını dışsallaştırdığı, onun bir görünümünü sunduğu ölçüde değer taşır. Dolayısıyla trajik bir yapıt ortaya koyabilmek ya da böyle bir yapıtın özünü kavrayabilmek için, görünümle, günlük gerçeklikle ahlaksal ders çıkarmakla yetinmemek, yüzeyin altındaki derinliğe yönelmek gerekir; çünkü kalıcılık taşıyan tek evren buradaki yeraltı evrenidir. Öyleyse, kendisini trajik olandan ayırmayan yaratıcı ya da seyircinin eğilimi şöyle özetlenebilir: "O, var olanı açığa çıkarmak, dünyanın yapısını göstermek, günlük, geçici olandan zamanüstü bir şeyler ortaya koymak isteği ve çabası içinde yaşar" (Kuçuradi, 2009: 36). Yapıtlarda olayların akışına bakmak, onları yaşamlarımızda uymamız gereken sınırları belirlememize yardımcı olan, sıradan eğitim araçlarına dönüştürür ve daha geçici kılar. Olayların yüzeyi, hiçbir evrensel

<sup>5</sup> Bu konuya ilişkin olarak, Carl Jung'un çalışmalarının özeğindeki kalıtımsal bilinçdışının da doğrudan Dionysosçu bir karakter taşıdığını -hatta Dionysos'un bir yansıması olduğunu- görebiliriz. Dolayısıyla, Jung'un gerçek sanata ilişkin görüşleri de, sanatın Dionysosçu yanına vurgu yapar, böyle bir yapıtın yaratıcısı kalıtımsal bilinçdışına ait ilksel imgeleri dile getirir. Böylece: "(...) bir yandan ifade etmeye çalıştığı fikir, arızı ve geçici olandan, sonsuzca varolanın egemenliği düzeyine yükselmeye çalışırken, öte yandan insanı büyülemekte, onu ezmekte, kişisel yargımızı insanlığın yazgısına dönüştürmekte ve insanı ta eski çağlardan beri her türlü tehlike karşısında sığınmasına (...) yardım eden şu iyiliksever güçleri içimizde uyandırmaktadır" (2006: 324).

yan taşımaz, bu görünümleer hiçlikten ibarettir; onların anlamını, derinliğini görebilmek ise trajik olana yatkın bir göz gerektirir.

Bu noktadan hareketle, trajik olanın hiçbir şekilde yaşamın kendisinden kopuk olmadığını, tersine, kendi yaşamımızı, varoluş koşulumuzu değiştirebilmemiz için gerekli olan kavrayış eşiğini barındırdığını eklememiz gerekir. Verili bir durumun haksızlığı ve usdışılığı ancak trajik bir yönelimle kavranır. Trajik bir kişiliği somutlaştırdınca, içinde yer aldığımız, haksızlıklarla örölü bir duruma, günlük çıkarımızı koruyacak şekilde mantığımızla gerekçeler üretmez, bulamayınca da umutsuzca katlanıp edilginliğe gömölümeyiz. Çağımızın Apolloncu ışığı altında olumlanan değerler, ortak duyunun akılcılığına bir umut besleyip usdışılıkla her karşılaştığında daha ufak parçalara ayrılıp yeniden toparlanma şansını yitirirken; ancak trajik kavrayış, verili durumu dönüştürme, en umutsuz koşullar altındayken bile yaşam istencini dışsallaştıran bir eyleme yönelik umut barındırma gücüne sahiptir.

## 2. Sinemada Dionysos'un İzini Sürmek

Trajik karakter taşıyan bir anlatıda, olay örgüsü motiflerinin önemsizleştğini, görünümleerin ardında gizlenmiş derin karanlığın kalıcılık ve anlam taşıyan biricik bölgeyi oluşturduğunu belirttik. Anlatının bu biçimi, köklerini orada bulsa bile, yalnızca Antik Yunan dönemiyle sınırlanamayacağına göre, Antik Tragedyadaki figürleerin günümüz anlatılarında ne şekilde serimlendiğini de açıklamamız önem taşıyor. Açıklamamızı, çağımızda trajik anlatıyı en yetkin biçimde yansıtmaya potansiyeline sahip film örneklerine dayandıracacağız. Filmlerde, yazınsal anlatı türlelerinden farklı olarak, görünüşleerle, görünür olanla doğrudan karşılaştığımız için, Apolloncu biçimden etkilenmeye de daha yatkın olduğumuz varsayılabilir. Ancak, trajik bir konuma yerleşmekte başarılı olur, görünüşleerin ardındaki derin anlamı açığa çıkartabilirsek, filmler, insanlığın tümel gerçekliğini taşıyan Dionysosçu evrenle bağımızı güçlendirmemize, en az diğer anlatı türleeri kadar, elverişli bir ortam sunacaktır.

Çalışmamızda, konumuz bağlamında, ilk olarak bir film senaryosunun yazılma sürecinin ele alındığı *Barton Fink* (Joel ve Ethan Coen, 1991) filmini irdeleyeceğiz. *Barton Fink*, özellikle, bir yapıtın yaratımını tetikleyen Apolloncu ve Dionysosçu güçleerin etkileşiminin işlendiğı bir örnek olması bakımından, araştırmamız için önem taşıyor. Bu nedenle, bu filmi ötekilerden daha kapsamlı biçimde ele alacağız. Filmin başkarakteri olan Barton Fink, asıl olarak bir tiyatro oyunu yazarıyken, 1940'lı yılların Hollywood stüdyo sistemi içerisinde, bir güreş filmi yazması için teklif alır. Film içerisinde, bu senaryonun ortaya çıkışının ancak Barton'un bu Apolloncu düzeyden Dionysosçu evreye geçişiyle koşut biçimde olanaklı kıldığını görürüz.

Filmde, Barton, yapımcılarla anlaştığı senaryoyu yazmak üzere, Hollywood'da bir otele yerleştikten sonra, odadaki çalışma ortamını hazırlamaya girişir. Bu amaçla yaptığı en dikkat çekici hazırlık ise, daktilosunu kurduğı masanın bulunduğı duvara, sırtı dönük bir kadın tarafından seyredilen bir deniz manzarasının fotoğrafını asmasıdır. Barton, bir türlü yazmaya başlayamazken, ilham almak için sürekli bu fotoğrafa bakar. Huzur verici ve dingin bir manzaranın yansıtıldığı bu fotoğraf, açık bir şekilde, biçim ve güzellikle ilişkilendirilen

Apolloncu yanı dışavuran bir imgedir. Bakması keyif verici olabilir ama bu fotoğraf insanın daha derin bir uslamlamaya yönelebilmesi için güdüleyici bir etkide bulunmaz. Yazma konusunda verimsiz bir dönem içinde olan Barton, bu sıkıntısının nedenini yan odasında kalan adamın gürültülü kahkahalarına bağlar ve onu resepsiyona şikâyet eder. Buradaki durum, Barton'un üretimdeki kısırlığının da ipucunu verir; Barton'un kendisini bakma ile ilişkili Apolloncu yüzeye kaptırırken, kulağını yaşamın gerçeklerine tıkamaya çalıştığını anlarız<sup>6</sup>.

Şikâyet üzerine, "halktan bir insan" olan, komşu Charlie Meadows, Barton'un odasına geldiğinde yukarıdaki savımızı destekleyen bir durumla karşılaşırız. Barton Fink, kendisinin "sıradan insan"ı resmetmek istediğini, asıl değer taşıyan trajik unsurların sıradan kişilerin yaşamında varıldığını söyler; ancak komşusu, "kendisinin de öyküleri olduğunu" söyleyip yaşamını anlatmaya kalktığı her seferinde onun sözünü keser. Dolayısıyla, betimlemek istediği, gerçek haliyle yaşama yönelik bilgisi, yalnızca gördükleriyle oluşturduğu, kafasındaki yüzeysel bilgilerden ibarettir. Bu biçime indirgenmiş Apolloncu bakış, ancak tepeden yargıda bulunur ama varoluşun doğasına ilişkin bilgelikten tümüyle yoksundur.

Otel odasında geçen, daha sonraki bir sahnede ise, Barton, sıcağın dolayı duvar kâğıtlarının ayrılmaya başladığını farkeder, onları yerine yapıştırmaya çalışırken duvarın ardından, hazdan mı yoksa acıdan mı kaynaklandığı ayırt edilemeyen, çığlıklar işitir ve bu kez şikâyet etmek yerine kulağını duvara dayar. Bu sahnede ilk vurgulamamız gereken durum, sesin geldiği duvarın, ilham vermesi beklenen resmin tam karşısındaki duvar olmasıdır. Bir anlamda, Apolloncu biçimin tam karşısında, ölüm ve cinselliği çağrıştıran seslerle dışavurulan doğanın dehşetengiz yanını yansıtan, belirlenimden yoksun Dionysosçu evren durur ve Barton ilk kez burada gerçekliğe sırtını dönmeyi bırakıp onun sesini dinlemeye çalışır. Ayrıca eklememiz gerekir ki, duvar kâğıtlarının sökülmeğe başlaması da, Dionysos'un biçim dünyasını parçalamaya başladığına işaret eder. Barton sesleri dinledikten sonra, Charlie yeniden çıkagelir. Barton, kendisini işinden alıkoyan Charlie ile konuşurken, karşısındaki adamın kendi düşüncelerindeki derinliği anlamayacağından emindir; yazmaya çalıştığı güreş filminden bahseder ve şimdiye kadar hiç güreş maçı izlemediğini de söyler. Öyleyse, kılıgısal alandan, yaşamın kendisinden kopuk kuramsal, zihinsel dünya, ya da Dionysosçu olanla henüz bağ kuramamış Apolloncu evren, Barton'un bir kısır döngü içine sıkışmış olmasının da asıl nedenidir. Güreş ile arası iyi olan, "halk adamı" Charlie, entelektüel komşusuna irdeleyeceği konuyu daha iyi öğretebilmek için, onu yanına çağırır ve tek hamleyle yere serer. Burada söz konusu olan durum, kılıgısal yaşamla bağını yitirmiş yüzeysel bilginin doğrudan eylem tarafından alaşağı edilmesidir. Bir bakıma, gerçek yaşamın Dionysosçu yıkım gücü, zihnin Apolloncu durgunluğu üzerinde etkide bulunur.

Filmde, bu etkinin yaratımı pekiştiren temel güç olduğunu daha ileride anlarız. Barton, hayranlık duyduğu bir yazarın -aynı zamanda yapıtlarında da pay sahibi olan- sekreteriyle ilişkiye girdiği gecenin sabahında, yatağındaki kadının öldürülmüş olduğunu görür. Barton, büyük bir korku ve panik içinde Charlie'den yardım ister ve yaşadığı şokun etkisi altındayken

<sup>6</sup> Bu bağlamda, Nietzsche'nin vurgulamış olduğu üzere, görmenin Apolloncu yanla, duymanın da Dionysosçu yanla doğrudan ilişki içinde bulunduğunu hatırlamamız yararlı olacaktır (Nietzsche, 2005).

ortalığı toplarlama işini Charlie tek başına üstlenir. Bir süre sonra Charlie, Barton'a ağır sayılabilecek, içine bir futbol topunun sığabileceği boyutta, bir kutu vererek otelden ayrılır. Barton, kutuyu masasının üzerine koyar, kendisine esin sağlamasını beklediği fotoğrafın ön kısmına da Charlie'nin fotoğrafını yerleştirir. Daktilonun başına oturduğunda, ilk kez seri biçimde yazmaya başlar. Bu bölümde, yaşamın dehşetengiz ve biçimden yoksun yüzünün masa üzerine koyulan kutuyla simgelendiğini söyleyebiliriz. Kutunun içinde ne olduğu belli değildir ama büyüklüğü ve sallandığında çıkan ses, içinde bir kafanın –öldürülen kadının kafasının- olduğunu düşündürür. Duvardaki fotoğrafla bütünlüğü düşünülduğünde kutunun anlamı daha açık biçimde belirir. Biçimi dışavuran Apolloncu yüzey, kutunun varlığı sayesinde, asıl derin içeriğe, Dionysosçu yoğunluğa kavuşur. Kutunun yanı sıra, deniz fotoğrafının önüne iliştilmiş olan, filmin Dionysos'u çağrıştıran figürü, Charlie'nin fotoğrafı da, aynı şekilde Apollon – Dionysos bütünleşmesini dışavurur<sup>8</sup>.

Charlie'yi arayan polisler yeniden çıkageldiğinde, Barton'u daha sert biçimde sorgular ve onu yatağına kelepçeyle bağlar. Ardından odada sıcaklık artar; Barton, bunu Charlie'nin dönüşünün bir işareti olarak yorumlar ve polisler kapının önünde hazır biçimde beklemeye koyulur. Charlie görüldüğünde arkasında alevler belirir, alevleri peşinde sürükleyip koşarken "Size zihnin yaşamını göstereceğim" diye bağırır ve polisleri öldürür. Bir bakıma, daha önce belirttiğimiz üzere, Şeytan ile özdeşleştirilmiş Dionysos figürü gelir ve yaşarken uymak gereken sınırları belirginleştiren yasayı temsil eden güçleri ortadan kaldırır. Burada Dionysos, sınırları yok ederken, zihnin yaşama ilişkin usavurmalarında uyduğu, kendisini kısıtladığı şablonları yıkmış, onu gerçek içeriğiyle karşılaştırmış olur. Charlie, sonradan Barton'un yanına oturduğunda söylediği sözler, bu konudaki savımızı güçlendirmektedir: "Acıyı bildiğini, yaşamını cehenneme çevirdiğimi mi sanıyorsun? Çevrendeki çöplüğe bir bak, sen yalnızca daktilolu bir turistsin, ben ise burada yaşıyorum". Böylece, Barton'un sıradan insana yönelik tüm düşüncelerinin, kuramsal dünyanın devingen yaşama ilişkin tüm açıklamalarının gerçekten kopukluğu, yaşamı belirli bir uzaklıktan izleyerek bunları söze dökmenin anlamsızlığı ortaya koyulur. Bir anlamda, Charlie'nin ortalığı cehenneme çevirmesinin ardından söyledikleri, Maya'nın tülünü yırtmış ve yaşamın gerçek halinin korkunç bir cehennem ıstırabından farksız olduğunu açığa çıkarmıştır.

Öyleyse burada, trajik düşünce biçimini somutlaştıran Silenos'un izlerini de görmekteyiz. Bu yönden, Charlie'nin kendine yönelik suçlamalara ilişkin itirafı da, Silenos'un bilgeliğini dışavurur: "Deli olduğumu söylüyorlar ama kimseye kızgın değilim<sup>9</sup>. Çoğu insana yalnızca acıyorum. Yaşadıkları şeyleri, kapana kısılmış hallerini düşünmek beni parçalıyor. Onları hissediyorum, yardım etmeye çalışıyorum". İnsanların acılarını gerçek anlamıyla

<sup>7</sup> Filmde Charlie, yalnızca Barton'un aklını çelen ve onu gerçek yaşamla yüzleştiren bir karakter olarak görünmez. Onun, aynı zamanda polis tarafından aranan bir seri katil olduğu ortaya çıkar.

<sup>8</sup> Barton, yazma işine yoğunlaşmışken, telefonunun çalmaya başladığı ve onun çağrışıya yanıtlamak yerine kulaklarını tıkadığı kısmı hatırlatmamızda ayrıca yarar bulunur. Burada, Barton'un kulaklarına pamuk yerleştirmesi, önceden olduğu gibi, kulaklarını yaşama tıkamasını çağrıştırmaz. Daha çok, Odysseus'un, dünyevi gereksinimlerin izdüşümü sayılabilecek Sirenler'e karşı koyma çabasını anımsatır. Odysseus gibi Barton da, ancak bu çaba sonucunda, eylemini sonucuna vardırır.

<sup>9</sup> "They say I'm a madman, but I'm not mad at anyone" tümcesinde, Charlie kendisine takılan Madman Mundt (Deli Mundt) lakabına gönderimde bulunur.

hissetmesi, onları çektikleri ıstıraptan kurtarmak için öldürmesi bakımından, Charlie'nin Dionysosçu yanının yalnızca kötücüllükle ilişkilendirilemeyeceğini söyleyebiliriz<sup>10</sup>. Yukarıda belirtmiş olduğumuz üzere, Dionysos miti, insanları kendi doğalarıyla bir kılmak suretiyle gerçek özgürlüğe taşımak bakımından İsa mitine de kaynaklık etmiştir. Dolayısıyla, Dionysos'un tüm sınırları yıkan kapsamı, filmde Charlie'nin kişiliğinde somutlaşır. Buradaki Dionysos figürü hem yeryüzü yaşamının korkunçluğunu dışavurur hem de başkalarının acıları yüzünden kendisini kurban eder. Gerçekliği, en yalın haliyle, bir yazara gösterip ilham vererek de asıl görevini yerine getirir; yaşamı en korkunç yönüyle haklı çıkarır.

Filmin sonunda, Barton'un, yapıtını bitirmesini sağlayan kutuyu elinde taşıyarak bir sahilde ilerlediğini görürüz. Sonra Barton kumsalda dinlenmeye başlar ve ardından bir kadın kendisine gülümseyerek onun önünde oturur. Kadını arkadan gördüğümüzde, buradaki mizansenin aslında otel odasında Barton'un duvarına astığı fotoğrafa ait olduğunu anlarız. Bir bakıma, Apolloncu biçimsellik ile Barton'un yanında taşımaya başladığı Dionysosçu derinlik, filmin sonunda tam anlamıyla bütünleşir. Son sahnede bir martı, balık avlamak için denize dalış yapar ve önceden yalnızca ufak bir kareye hapsedilmiş olan bu huzur verici görünümü bozar. Bu sahneden yola çıkarak, salt Apolloncu biçimin aslında hiçbir değer taşımadığını, varoluşun derin içeriğine ancak Dionysosçu yeraltı dünyası ile birlik içindeyken ulaşabileceğini söyleyebiliriz.

Çalışmamız kapsamına aldığımız bir diğer örnek olan *The Wicker Man* (*Lanetli Ada*, Robin Hardy, 1973) filmi de Dionysos'la yakın bağ taşıyan figürleri, çağımızın yerel bir kültürel ikliminin kurucu ögesi kılması bakımından önem taşır. Filmde, Birleşik Krallık'a bağlı, özerk bir İskoç adasındaki bir kayıp çocuk vakasını araştırmakla görevli bir polis adaya gelir ve araştırmalarını sürdürürken o zamana değin tümüyle yabancı olduğu doğalcı bir kültürel ortamla karşılaşır. Merkezden yalıtılmış durumdaki bu yörenin sakinleri, geceleri toplu sevişme törenlerine katılmakta, gençlerinin ilk cinsel ilişkilerini kutsamakta ve eğitirken çocuklarına cinsellik ve ölüm motifleriyle, yaşamın en koşulsuz gerçekleriyle örülmüş şarkılar öğretmektedir. Modern toplumun yasalarının, Apolloncu sınırların temsilcisi olan polis memuru Howie, adada karşılaştığı her olayda sapkın ve yadırgatıcı bir yan bulur ve bu "yoldan çıkmış" halka kendi kurallarını benimsetmeye çalışır.

Howie, adanın kurucu varisi Lord Summerisle ile kayıp olayını ve adadaki sapkınlığı görüşmeye giderken, yolda çıplak şekilde dans eden kadınların alevlerden atladığını görür. Summerisle ile konuşurken bu kadınların aslında eşeysiz üremeye hazırlandığını öğrenir. İlkin bu kadınların Dionysos'a yoldaşlık eden, onunla birlikte esriyen Bakkha kadınları ile bağını görebiliriz. Kendilerini tümüyle doğayla özdeş kılan bu kadınlar, aynı zamanda doğanın yıkım ve yaratım sürecinin de olumlayıcılarıdır. Howie, eşeysiz üreme düşüncesinin bir "çılgınlık" olduğunda direktse de, Summerisle, bunu söyleyen kişinin "babasız doğmuş bir adama inandığı" nı belirtir. Böylece bir bakıma, İsa mitindeki Dionysos

<sup>10</sup> Dolayısıyla burada, Charlie aracılığıyla serimlenen durum, şiddet uygulamanın ya da cinayetin meşrulaştırılması değil, en korkunç yüzüyle yaşamın olumlanmasıdır. Charlie, yaşamdaki anlamsızlığı Barton'un idrak etmesini sağlar ve onun yapıtının gerçekleşmesine aracılık ederek, bu yaşamın bir sanat yapıtına dönüşmesini sağlayarak, onu haklı çıkarır.

etkisi daha açık kılınmış olur. Buradaki fark, doğal olanın olumlanması iken, dinsel mit, kendi temsilcisi tarafından kutsanmamış tüm yaratım – doğum eylemlerini kutdışı kılar.

Adada sürdüğü iz sonunda Howie, kayıp kız Rowan'ın, verimsiz geçen hasat dönemini telafi etmek amacıyla, bir ritüel eşliğinde kurban edileceğini anlar. Rowan'ı kurtarmak için ritüele, başka birinden zorla aldığı, soytarı kostümüyle katılır. Rowan, ayinin asıl bölümü için getirildiğinde, Howie silahını çıkarıp kimliğini açıklar ve kızı mağaranın içinden kaçıtır. Rowan, kendisini kurtaran adama mağarada rehberlik eder, birlikte başka bir noktadan dışarıya çıkarlar ve onları Lord Summerisle ile ada halkı karşılar. Bu bölüm, Apolloncu modern uygarlıktan Dionysosçu evrene gelen ve kendi kurallarını dayatmaya çalışan yasal gücün, Dionysos'u çağrıştıran bir soytarı kılığında kapana kısıldığını gösterir. Olgusal yaşamın anlamsızlığını, alaycı bir tutumla dışavuran Dionysos'un bir soytarı silüetinde belirmesi anlamlıdır. Soytarı maskesinin içindeki adam, Dionysosçu gerçekliği görmezden gelip yadırgasa da onun işlevini yerine getirmekten kurtulamaz. Çünkü modern insana özgü biçimde, özgürce hareket ettiğini sanırken, ada halkının bütünleşik istenci tarafından tuzağa düşürülmüştür ve Rowan yerine asıl kurban olarak seçilmiştir. Modern toplumun Apolloncu ışığının, soytarı imgesiyle birleşip kurban edilmeye götürülmesi, hem görünüşler dünyasına verilen değerın yanılısamalı doğasını açığa vurur, hem de Dionysos'un İsa mitiyle uyuşan yanını ortaya koyar.

Filmin sonunda, Howie'nin kurban edileceği yer ise, tepeye kurulmuş, büyük bir Hasır Adam heykelidir. Howie, bazı hayvanlarla birlikte, bu hasırdan totemin içine yerleştirildikten sonra, hasırın altındaki odunlar, şarkılar eşliğinde ateşe verilir. Buradaki Hasır Adam ve alev imgeleri özellikle dikkat çekicidir, çünkü insanlara ateşi taşıyan titan Prometheus'u çağrıştıır. Ayrıca, Prometheus'un – Oidipus'la birlikte – Nietzsche tarafından dikkat çekilen anlamını hatırlayacak olursak, Antik Tragedyanın bu önemli karakterleri, aslında Dionysos'un maskeleridir (Nietzsche, 2005: 73). Tragedyada insanlara sağladığı özgürlüğün bedelini sonsuz işkenceyle ödeyen Prometheus'un filmdeki totemvari imgesi, yine insan özgürlüğü için tanrılara kurban olarak bağışlanır. Dolayısıyla burada polis memurunun yakılması durumunu, salt bu görünüşten yola çıkarak, bir insanın yakılmasıyla eş tutamayız. Filmde bu sahne aracılığıyla işaret edilen nokta, ateşe verilen şeyin aslında bir insan bedeninden ziyade, sınırlayıcı, hizaya sokucu, doğadan –dolayısıyla özgürlükten- uzaklaştırıcı, Apolloncu ölçülülüğün, yargılayıcılığın kendisi olduğudur. Bu bağlamda, filmde, doğayı yücelten kavrayış biçiminin öncülüğünde, modern toplumun yasalarını simgeleyen polis memuru, Dionysosçu tinin bir yansıması olan Prometheusvari bir imge içinde kurban edilir ve insan özgürlüğünü simgeleyen alev, Dionysosçu kültür yerine modern toplumun özgürlük yanılısamasını küle çevirir. Bu bakımdan, *The Wicker Man* filminde, dilimizdeki çevirisiyle kastedilenin tersine, yaşamın en doğal ve gerçek biçimiyle olumlandığını, doğallığa yüklenen kötücüllüğün, “lanet”in kaldırıldığını söyleyebiliriz.

Çalışmamızda irdeleyeceğimiz son örnek olan *Badlands (Kanlı Toprak, Terrence Malick, 1973)* filminde ise, başkarakterin bir Dionysos figürünü dışsallaştırdığını görürüz. Filmin başkarakterini Kit, para kazanma amacıyla çeşitli işlerde çalışır, ancak hiçbirinde kalıcılık

sağlayamaz<sup>11</sup>. Bir gün yolda rastlantısal biçimde tanıştığı, ergenlik çağlarının sonlarındaki Holly ile sohbet etmeye başlar ve zamanla aralarındaki bağ güçlenir. Holly'nin babası, kızının "serseri" birisi ile ilişkisini öğrenir, onu cezalandırmak amacıyla köpeğini vurur ve kızını uzaktaki bir akrabalarına göndermeye karar verir. Durumun farkına varan Kit, bir gün baba ile kızın evine sızar ve Holly'yi kaçırmaya yeltenir; babanın direnciyle karşılaşınca ona ateş eder. Baba ve Kit arasındaki çatışma bir bakıma Apolloncu ve Dionysosçu çatışmayı dışavurur. Çünkü Kit, Holly'nin kendi doğasını keşfetmesine olanak sağlamışken, baba, kızının köpeğini öldürerek, doğal güçleri simgesel biçimde yoketmeye çalışır. Ancak, filmin Dionysosçu figürü, son bir hamleyle, "babanın yasası" nı ortadan kaldırır.

Kit, evi ateşe verip Holly ile birlikte yola koyulduğunda ormanlık bir alana kaçıp kendilerine şehir yaşamından yalıtılmış bir ortam kurarlar. Buradaki huzurlu yalnızlıkları uzun sürmez ve modern toplum yasalarının sınırları korumakla görevli güçleri onların izini bulur. Ancak, Kit, önceden kurduğu tuzaklar sayesinde, peşlerindeki tüm güvenlik görevlilerini öldürür. Bir bakıma, doğanın içerisindeyken Apolloncu sınır ve yasalara ait güçlerin hiçbir hükmü kalmaz ve kalıcılıklarını sürdürülemezler. Doğanın öngörülemez yıkımı, görümler dünyası üzerinde yengiye ulaşır. Bu noktada, Kit'in işlediği tüm cinayetlerin rastlantısal biçimde ve bir oyunmuş gibi gerçekleştiğini eklememizde yarar görünmektedir. Doğanın rastlantısal yıkımı Kit'te somutlaşır; bununla birlikte ölümlerin bir oyunun parçası gibi gerçekleşmesi, tüm korkutuculuğu içinde doğayı, olduğu biçimiyle yaşamı haklı çıkarır.

Kit ve Holly yeniden yola koyulduklarında, otomobilleriyle çorak bozkırların ortasındaki ıssız yolda, tek başlarına ilerlerken görülürler. Oldukça geniş bir uzamda, tek hareketli görünen cisim, içinde buldukları arabadır ve bu an için onları kuşatmış olan evren tümüyle dinginlik içindedir. Bir bakıma, Kit ve Holly aracılığıyla tanıklık ettiğimiz durum, kendine ait bir eyleme yön verdiğini sanırken tümüyle boşluğun içinde debelenen insansal varoluşu betimler. Artık ilerlemekten yoruldukları bir an, radyoda Nat "King" Cole'ün bir parçasını duyarlar ve Kit'in yönlendirmesiyle ıssız arazide arabayı durdurup dans etmeye başlarlar. Böylece, hiçliğin içine gömülü olduğunu farkettiğinde dahi bundan haz devşirmeyi bilen insan varoluşu ve onun dünyevi yaşamı olumlanır.

Filmin ilerleyen bölümünde, kendilerine kurulan pusu sonrasında, yola Holly'den ayrı olarak devam etmek zorunda kalan Kit, peşindeki polis aracını atlatır; ancak sonradan kendi otomobilini durdurarak lastiğine kurşun sıkır. Durduğu yere, kendi damgasını simgeleyecek şekilde, taşlar dizer<sup>12</sup> ve polisleri beklemeye başlar. Kit'in ediminde, Antik Tragedya kahramanlarını hatırlatacak şekilde, yazgının olumlandığını görürüz. Kolluk kuvvetleri tarafından yakalandığında, kelepçesini kendisinin takması da, Kit'in yazgısıyla bütünlük içinde olduğunun açık bir anlatımını oluşturur. Bu bakımdan, Kit, bireysel yazgısının edimlerinin bir tamamlayıcısı olarak somutlaştığının ayırdındadır ve kelepçesini bizzat kilitleyerek, varoluşunun yazgısallığına katlanmakla yetinmediğini, aynı zamanda onu

<sup>11</sup> Bu işler, çöp toplama ya da besi hayvanlarıyla ilgilenme gibi işlerdir ve Kit bu işlere İşçi Bulma Kurumu aracılığıyla girmiştir. Bu durum, Kit'in tüm yaşamını rastlantıların güdümünde geçirmesine bir örnek oluşturduğu için anlamlıdır.

<sup>12</sup> Kit'in kendine ait kalıcı bir iz bırakma eyleminin diğer önemli örnekleri ise, işlediği bazı cinayetlerin ardından ses kaydını bırakmasıdır.

sevdiğini dışavurur. Ardından Kit, polis aracına bindirilir ve yoldayken kendisine “ilginç bir kişilik” olduğu söylenir. Bunun üzerine Kit; “Her tür insan var işte” diyerek karşılık verir. Bu sözler, trajik bir kavrayış biçiminin ifadesidir. Böylece, bir yandan, Kit aracılığıyla insan yaşamının ibaret olduğu özü kavrarız, öte yandan tüm tutsaklığı ve hiçliği içinde bu özü doğal karşılarız<sup>13</sup>.

Filmin sonunda ise, Kit'i bir güvenlik uçağının kanadına çıkmış şekilde, çevresini sarmış insanlara hatıra eşyaları dağıtırken görürüz. Bir bakıma, Dionysos figürünün aşağısında toplanmış insanlar, bu tanrının etinden parçalar koparmaktadır. Dolayısıyla bu sahne, bize Dionysos ve İsa birliğini Kit'in bedeninde somutlaştığını gösterir. Ardından Kit'i Holly ile son kez görüştürmek için çağırırlar ve onu tasmaına bağlı zincirden tutarak götürürler. Böylece, tanrı motifinin aynı zamanda hayvan imgesiyle de bütünleştiği açığa vurulur. Bu noktadan hareketle, Dionysos'un bir kez daha tüm sınırları bulanıklaştırdığı ve tanrı ile hayvan arasındaki tüm katmanları ortadan kaldırdığı ortaya koyulur. *Badlands* filmindeki, hayvan-tanrı da işlevini yerine getirir ve baştan çıkarıcılığının cezasını kurban edilerek öder.

Bununla birlikte, gerek burada, gerekse incelediğimiz diğer filmlerde, bulanıklaşan sınırların bizde uyandırdığı düşünce, yalnızca belirgin biçimler içinde algıladığımız görümler dünyasının yanılmalı özü değildir. Görünüşün anlamsızlığının ortaya koyulması, bireysel varoluşu hiçe sayma uğruna, bu görümler dünyasının üzerine çıkmayı da olanaklı kılar. Ancak bu kavrayış yoluyla da, en ağır koşullar altında dahi insan varoluşu ve bu varoluşun algıladığı biçimiyle yaşamın kendisi onaylanır. Bu onaylama, yaşam içerisinde gerçek bir edimsellik kazanmanın birincil şartıdır.

## Sonuç

Trajik kavrayışı irdelerken ilk dikkatimizi çeken durum, birçok yapıtta yinelenen “insan için en iyisi hiç doğmamış olmaktır” düşüncesiyle de açığa vurulduğu üzere, olgusal yaşamın korku ve dehşet verici yüzünün ortaya koyulmasıdır. Ancak bu kavrayışın temellerinin bulunduğu Antik Tragedyada, kötücüllükle dolu dahi olsa, yaşamın olumlanmasının zemini, Olympos'ta hüküm süren tanrılar aracılığıyla hazırlanmıştır. Yeryüzündeki tüm olaylarda olduğu gibi haksızlık ve yıkım olaylarının gerisinde de tanrısal kastın istenci bulunmuş, dolayısıyla kabul edilmesi en zor görünen olaylarda bile bir tanrısalığın olduğu düşünülmüştür. Böylece görünüşler dünyasının gelip geçiciliğinin ardında kalıcı bir evren tasarımı da gelişmiş, görümler alanının yanılmalı doğasının farkına varılmış ve bu alandan gelebilecek tehditlerin yaratacağı kaygılı ve edilgin bir varoluş durumunun önüne geçilmiştir.

Bu bağlamda, tragedyaadaki geçicilik ve kalıcılık arasındaki çatışmanın, özellikle Friedrich Nietzsche'nin düşüncesinden anımsayacağımız üzere, ussal ışıkla ilişkili Apollon ve

<sup>13</sup> Bu bağlamda, buradaki trajik bakışın bir benzerini açıkça görebileceğimiz bir örneği Albert Camus'nün *Veba* romanında da görebiliriz. Romandaki Grand, Oran kentindeki veba salgınına yöre halkının yaklaşımını şöyle özetler: ““Veba bu, veba geçirdik”, diyorlar. Bir anlamda ödüllendirilmek istiyorlar. Ama ne demek veba? Yaşam bu, işte hepsi bu kadar” (Camus, 2003: 275). Böylece, felaketlerin de yaşamın kendisinden ayrılamayacağı, hatta tersine, yaşamın doğrudan özünü oluşturduğu vurgulanır. Aynı zamanda, büyük yıkımları içerisinde taşıdığı durumlarda bile yaşamın kendisi olumlanır.

bizzat doğanın kendisiyle ilişkili Dionysos; yani biçimin, sınırları tanımanın tanrısı ile bu sınırlardan kurtulmanın, evrenle birleşmenin tanrısı arasındaki gerilimde ifadesini bulduğunu söyleyebiliriz. Kendi sınırlarımızı bilip ölçülü davranırsak, verili dünyanın koşullarında kendi çıkarımıza en uygun olanı yaparız; bu Apolloncu yönelim bizi olgular dünyasının güzellikleriyle ödüllendirir. Ancak, bu onaylanmış yola girmeyi, kendimizi doğamızla uyuşmaması muhtemel bir güvenlik çemberi içine almayı yadsıdığımızda Dionysosçu bir yönelim belirlemiş oluruz. Bu noktada, bizi acı ve kederle örülü bir varoluş koşulu beklese bile, tümel alanla doğrudan birlik içerisinde olan, kendi doğamıza uygun bir edimde bulunduğumuz için, bu varoluşu olumlar, sonunda bundan sevinç duyarız<sup>14</sup>. Bu bağlamda, Dionysosçu yolun, günlük çıkarlara uymakla belirlenmiş, yanılmalı ve geçici bir hazdan ziyade, kalıcı ve bozulamayacak bir mutluluk olanağı sunduğunu söyleyebiliriz<sup>15</sup>.

Antik tragedyanın öne çıkmış figürlerinin de yaptığı budur. Hiçbir şekilde bilgisi dâhilinde olmayan suçlar işleyip acıların en yoğunuyla sınanmış Oidipus, özgürlük uğruna tanrıları aldatıp suç işleyen ve sonsuz işkence ile cezalandırılan Prometheus ya da Sisypheos gibi kahramanlar, vicdan azabı bildirmez, çektikleri acıdan dolayı affedilmeyi beklemezler. Sonsuz acı, onların sınırlar içinde tutulamayacak kişiliklerinin zorunlu sonucudur; kendi benciliklerini acılarının bencilliğinde dışavurdularının farkındadırlar. Saltık ıstırapın kaynağı tanrıların istenci olarak benimsendiğinde, bu ıstırapın kendisi tanrısal sayılarak haklı çıkarılır. Çağcıl kişiler olarak kendimize baktığımızda ise, genellikle bunun tersi bir durumla karşılaşırız. Kendi üzerimizde bir tanrısal istenç kabul etmeyiz ama yaşamımızda bir şeyler ters gitmeye başladığında bunun sorumluluğunu da üstlenemeyiz. Bu nedenle, kendimizle ilgili kuşku içindeyizdir ve varoluşumuzun haklı çıkarabildiğimiz bir yanını bulmakta oldukça zorlanırız. Trajik kavrayış, işte bu durumun önüne geçer; en katlanılmaz görüldüğü durumda bile yaşamın kendisini olumlar ve haklılaştırır. Dolayısıyla, bu yanıla trajik olanın salt Antik Tragedyaya özgü olmadığını, anlatı biçimlerinin hepsinde bir izinin bulunabileceğini söyleyebiliriz. Bu doğrultuda, çağımızın en kitlesel ve etkili anlatı türlerinin başında gelen sinemada trajik düşüncenin izini sürmek, aslında yaşadığımız bağlam içerisinde kendi varoluşumuzu olumlamamızın ve edimselleştirmemizin olanaklarını düşünürken bize yol gösterecektir.

Bu bağlamda, çalışmamızda daha geniş biçimde incelediğimiz *Barton Fink* filminde, Apollon Dionysos gerilimini, ilkin bir yaratının ortaya çıkışında görürüz. Filmin başkarakteri Barton, yazmakla yükümlü olduğu senaryonun başına otururken önceleri yalnızca yüzeysel

<sup>14</sup> Bu bakımdan, bizim günlük çıkarlarımızla örtüşen eylemlerimize yön veren Apolloncu yönelimin, aslında oldukça sınırlı bir kapsamı olan bilincimize; bizi sınırlı varoluşumuzdan kurtarıp hem kendi doğamız hem de doğanın kendisi olarak tümel alanla bütünleştiren Dionysosçu yönelimin ise, kaynağını insanlık tarihinin bilinmeyen köklerinde bulan bilinçdışımıza gönderimde bulunduğu açıktır. Bununla birlikte, belirtmekte yarar vardır ki, burada bilinçdışı teriminin özellikle Jungcu anlamını, insanı kalıtsal, tümel varoluşla birlik içine sokan biricik yol gösterici olma işlevini vurgulamaktayız.

<sup>15</sup> Dionysosçu bir yol tuttuğumuzda sınırlardan bağımsızlaşmamız, bize başkalarının hakkını gaspetme yönünde meşruluk vermeyi değil, bizi kendi doğamızla ve dolayısıyla tümel olanın kendisiyle bütünleştirmeyi sağlar. Bu bütünleşme anı, kişileri kederli ve edilginleştirici tüm duygulanımlardan arındırma gücü taşır.

bir huzur görüntüsü sunan bir fotoğraf imgesinden, Apolloncu dünyadan ilham almaya çalışır, ancak bu süreçte tek sözcük yazamaz. Ardından, içinde gizli ve korkutucu bir sır barındıran bir kutuyu, yani Dionysosçu örtük ama derin evreni, masasının üstüne koyduğunda yapıtını bitirir. Öyleyse, burada bir bakıma, yetkin bir tragedya yapıtının şartı olan, Dionysosçu sonsuzluk alanının Apolloncu bir biçim içine sokularak uyum kavuşmasının söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Filmde Apollon-Dionysos etkileşiminin asıl görüldüğü yer ise, Dionysosvari bir yan karakter olan Charlie'nin eylemleridir. Charlie, insanları sıradan ve geçici yaşamlarından dolayı çektikleri acılar nedeniyle öldürdüğü iddiasındadır<sup>16</sup>. Seri katil olduğu anlaşılınca, önceden kaldığı otele geri döner ve önce Barton'u yatağa bağlamış olan güvenlik güçlerini ortadan kaldırır, ardından Barton'un kelepçelerini çözer. Açık ki, Charlie'nin özeğinde yer aldığı bu sahneleri, salt görünenlerden hareketle yorumlayamayız. Burada Charlie'nin imgesinde düşünmemiz gereken şey, sıradan bir katil değil, Dionysos'un kendisidir<sup>17</sup>. Böylece bir bakıma, Dionysos'un, önce görüler dünyasının güvenliğe verdiği yanılmalı önemi hiçe indirdiğini, ardından bu sınırları kaldırma yoluyla da komşusu olan yazarı özgürleştirdiğini görürüz. Dolayısıyla burada söz konusu olan durum, en korkunç haliyle yaşamın bir yapıtın yaratımını esinlemesi ve -Nietzsche'den ödünç alarak ifade edersek- "sanat yoluyla yaşamın haklı çıkarılması" dır. Ayrıca dikkat çekici olan durum şudur ki, Charlie, Dionysos'un bir yandan insanları yoldan çıkarması ve onları parçalaması yönünden Şeytan ile, öte yandan bu eylemleri onların acısına son vermek ve onların acısını üstlenmek amacıyla gerçekleştirmesi bakımından İsa ile olan bağlarını da açığa vurur. Dolayısıyla en kötücül ve en iyicil figürler, tek bir varlıkta somutlaşır ve o varlığın kurban edilmesiyle varoluşsal durum haklı çıkarılır.

İncelediğimiz bir diğer film olan *Lanetli Ada*'da ise, yaşamın Dionysosçu bir kültürel ortam aracılığıyla olumlandığını görürüz. Filmde, Birleşik Krallık'ın güvenlik birimi tarafından özerk bir İskoç adasındaki kayıp vakasını incelemeye gelen polis memuru, önce sapkın bulduğu ada sakinlerinin yaşam biçimini yargulayarak müdahale etmeye çalışır, ancak sonunda bu Dionysosçu halkın kurbanı olur. Apolloncu ölçülülüğün yakılarak kurban edildiği yer ise, titan Prometheus'u andıran bir Hasır Adam totemidir. Prometheus'un da Dionysos'un maskelerinden biri olduğunu akılda tutarsak, burada mitin tersine çevrilerek Prometheus'un tutuşturulduğunu, böylece Apolloncu sınırların ortadan kalkıp yaşamın doğal haliyle onaylandığını görürüz.

Araştırma kapsamımızdaki son film olan *Kanlı Toprak*'ta ise, Dionysos'u çağrıştıran figür, filmin başkarakteri Kit'tir. Kit, günlük yaşamın sıradan kalıplarına giremez ve rastlantısal şekilde cinayetler işler; bu eylemlerinde amacı çıkar sağlamak değil, yalnızca yasadışı biri olmaktır. Kit, amacını gerçekleştirip kanun güçlerini atlatmayı başardığı sırada arabasını durdurup lastiğe ateş eder ve yakalandığında da kelepçesini kendisi bağlar. Bir bakıma, Kit, özgür eylemlerinin ardındaki yazgısallığı anlamış ve başkaları için dehşet verici gelecek bu edimlerin tüm sorumluluğunu üstlenerek olumlamıştır. Mahkemeye çıkarılmadan

<sup>16</sup> Bu nokta aklımıza Silenos'un bilgeliğini getirebilir.

<sup>17</sup> Filmin temel sorunu da Dionysosçu derinliğin Apolloncu yüzeyselliğe üstünlüğüdür. Dolayısıyla Charlie aracılığıyla olumlandığını söyleyebileceğimiz durum, şiddet ya da cinayet eylemleri değil, en acı haliyle dahi yaşamın kendisidir.

önce çevresinde hayranlıkla toplanmış güvenlik görevlilerine kendine ait eşyaları dağıtır; bir anlamda etinden kopardığı parçaları onlara sunar. Ardından tasmaından tutularak, kaçışında kendisine eşlik eden sevgilisiyle görüştürülür. Burada gördüğümüz durum, yine Dionysos mitinin hem İsa mitiyle hem de hayvansal -dolayısıyla kötücülleştirilmiş- doğayla uyumudur. Filmde Kit'in kişiliği aracılığıyla, en korkunç eylemler dahi bir oyun haline getirilerek doğallaştırılır, en sonunda bu Dionysosvari figürün, hiçbir pişmanlığa, bağışlanma isteğine başvurmaksızın idamını onaylamasıyla da yaşamın kendisi haklı çıkarılır.

Yukarıda anlattıklarımız ışığında, ister Antik Tragedyada, isterse sinema başta olmak üzere günümüz anlatılarında olsun, trajik bir kavrayışın sözünü edebilmemizin öncelikli koşulu, her zaman yaşamın olumlanmasıdır. Ancak bu olumlama, bilinçli yaşamımızı sürdürdüğümüz görünüşler dünyasının bize dayattığı sınırların onaylanmasıyla gerçekleşmez; tam tersine önce bu olgular dünyasının tümüyle geçici ve yanılısına dolu yanına dikkat çekmek gerekir. Çünkü gelip geçici hırsların peşinde sürüklenmekten kurtulmamızın da, karşılaştığımız felaketlere göğüs germemizin de biricik yolu, görünüşün, biçimin ayartıcılığı karşısında bağımsızlığımızı elde etmemizdir. Görünen kayıplarımıza kayıtsız kalma biçimimiz, asıl derinlik taşıyan tümel yanla bağ kurma biçimimizle doğrudan ilişkilidir. Bu doğrultuda, en uygunsuz yıkım anlarında bile varoluşumuzu ve böylelikle yaşamın kendisini haklı çıkarmak da, ancak bu bağın varlığı aracılığıyla somut gerçeklik kazanabilir.

## Kaynakça

### Kitaplar

- Aiskhylos (2013). *Zincire Vurulmuş Prometheus*, A. Erhat, S. Eyüboğlu (Çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Camus, A. (2003). *Veba*, N. Tanyolaç Öztokat (Çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- Erhat, A. (2006). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Euripides (2010). *Bakhhalar*, S. Eyüboğlu (Çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Hegel, G.W.F. (1994). *Estetik*, çev. T. Altuğ ve H. Hünler, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Homeros (2000). *Odyseia*, A. Erhat, A. Kadir (Çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- Goodenough, J. (2005). "A Philosopher Goes to The Cinema", Read, R. Ve Goodenough J. (der.), *Film as Philosophy*, London: Palgrave Macmillan, s. 1-28.
- Jung, C. (2006). *Analitik Psikoloji*, E. Gürol (Çev.), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Kuçuradi, İ. (2009). *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Nietzsche, F. (2005). *Tragedyanın Doğuşu*, M. Tüzel (Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Nietzsche, F. (2008). *Deccal*, O. Aruoba (Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.

Sofokles (2010). *Oidipus Kolonos'ta*, F. Akderin (Çev.), İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.

Sofokles (2012). *Kral Oidipus*, B. Tuncel (Çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Sofokles (2012b), *Antigone*, A. Selen (Çev.), İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.

### **Filmler**

Malick, T. (1973). *Badlands*, Warner Bros.

Hardy, R (1973). *The Wicker Man*, British Lion Film Corporation.

Coen, E. ve Coen, J. (1991). *Barton Fink*, Circle Films, Working Title Films.