

Jean Genet Oyunlarında *Törensilik* Bağlamında Kurbanla Faili Aynı Bedende Okumak

Reading the Victim and the Offender on the Same Body in Jean Genet Plays within the Scope of *Ceremonialism* Concept

Berkay Erdoğan

Özet

Bu çalışma Absürd Tiyatro'nun önemli temsilcilerinden Jean Genet'in *Hizmetçiler*, *Balkon* ve *Zenciler* oyunlarında sıkça araştırılan *törensilik* kavramını daha önce bu kavramla ele alınmamış Nietzsche'nin ahlak felsefesi üzerinden incelemektedir. Bu çerçevede Genet'in kurduğu töreni yapının hem ironi ile nasıl tersyüz edildiği hem de köle ahlakına sahip ötekileştirilmiş bireylerin efendi ahlakına nasıl ve ne şekilde dönüştüğü soruları araştırılmaktadır. Genet'in töreni yapıyı kurarken ironi ile erittiği tersyüz etme; gerçek ile oyun, oyuncu ile seyirci, oyuncu ile rol ilişkisi ve oyuncunun oyun içinde rolleri bağlamında ele alınır. Genet'in anarşist sayılan dünya görüşü, iktidar ilişkilerini ezen-ezilen üzerinden oyunlarına yansıtmaktadır. Ritüeli çağrıştıran oyun yapısı, ezilenlerin ezen statüsüne geçmesi için ayna metaforuyla düzenlenen kurgusal bir düzlemdir. Gerçeklik yanılsaması içinde oyun sonunda ezilenler tarafından iktidar sahipleri katledilir. Nietzsche'nin *efendi ve köle ahlakı* içinde düşündüğü iktidar olgusu da bu yapıda birleşir. Soylu ahlak karşısında, güç istenciyle dolu köle ahlakı hınç ile iktidar sahiplerine öykünür. Köle konumundaki oyun kişileri hıncın sonucu olarak intikam alma isteğiyle eyleme geçer ve birer katil olarak varlıklarını kanıtlar. Böylece Genet'in ezilenleri bir başkaldırı olarak ölümle sonuçlanan yazgılarını törensilik bağlamında ele alır ve oyun kişileri efendi köle ahlakını tek bedende buluşturarak sisteme başkaldırır. Sonuçta ötekileştirilmiş ve ezilen statüsündeki oyun kişileri ironi ile töreni yapı içinde Nietzscheci bir bakışla köle ahlakından soylu ahlakına geçerek gerçekleştirdikleri ölüm ile kurbanla faili tek bedende buluşturarak varlıklarını kanıtlarlar.

Anahtar Sözcükler: Genet, töreni, Nietzsche, Hizmetçiler, Balkon, Zenciler.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Sahne sanatları, dramaturgi, felsefe.

Abstract

This study examines the concept of ritual, which is frequently explored in the plays of Jean Genet, in particular in *The Maids*, *The Balcony* and *The Blacks*. Genet was one of the important representatives of the Absurd Theater, but the concept of ritual has not yet been analysed through Nietzsche's moral philosophy. In this context, the questions of how the ceremonial structure established by Genet was reversed through the use of irony and how and in which way marginalized individuals with slave morality turned into master morality are investigated. The eversion Genet has minimized through irony while forming the ceremonial structure, is approached in the context of the relationships between reality and play, performer and audience, performer and act, and the performer's roles within the play. Genet's anarchist worldview is reflected in his plays through the power relations between the oppressor and the oppressed. The play structure, which is reminiscent of a ritual, is a fictional plane organized by the mirror metaphor for the oppressed's transition to the oppressor's position. In the illusion of reality, the power holders are killed by the oppressed at the end of the play. The power phenomenon Nietzsche considered within master-slave morality is also merged in this structure. Against the noble morality, the slave morality claims to rancorously emulate those in power. The characters in the slave's position in the play seek revenge and vindicate their existence as murderers. Thus, Genet handles the destinies of the oppressed as a kind of rebellion which has resulted in death within the context of ceremonialism, and the characters of the play revolt against the system by bringing the master-slave morality in one body. As a result, the marginalized and oppressed actors prove their existence by bringing together the victim, perpetrator and the death in a single body that they perform by shifting from the slave morality to the noble morality with a Nietzschean perspective in a ceremonial structure with irony.

Keywords: Genet, ceremonial, Nietzsche, *The Maids*, *The Balcony*, *The Blacks*.

Academical disciplines/fields: Performing arts, dramaturgy, philosophy.

- **Sorumlu Yazar:** Berkay Erdoğan
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, DEÜ Tınaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğu Cad. No:209, 35390 Buca, İzmir
- **e-posta:** berkayerdogan93@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0003-0121-5508
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 27.05.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.882830

Geliş tarihi: 18.02.2021/ **Kabul tarihi:** 08.05.2021

1. Giriş

Absürd Tiyatro, çelişki ve karşıtlıklar üzerine kurulu bir dünyanın sahneye taşınmasıdır. Absürd Tiyatro'nun amacı uyumsuz olanı görüp saçmayı yasalastırmaktır (Şener, 2017, s. 299). Bu eğilimin önemli temsilcilerinden Jean Genet, ilginç yaşam öyküsü ve anarşist olarak nitelenebilecek politik görüşleri ile tüm yazınında olduğu gibi oyunlarında da izlerini sürebileceğimiz 'öteki', 'ezilen', 'topluma yabancılaşmış' insanları gözler önüne serer. "Genet'nin hayatı [...] 'ilginç' bir hayat olmaktan çok, bir 'kimlik' sorununu içerdiği ölçüde politik göndermelerle yüklüdür ve eserlerinin birçoğu aynı şekilde otobiyografik öğeler içerir" (Arısan, 1997, s. 39). O her türlü otorite, hiyerarşi ve burjuva normlarının karşısındadır. Genet Tiyatrosu toplumsal düzene ve kimliğe bir çeşit başkaldırı tiyatrosudur. Oyunları genel itibarıyla bir otorite sorgulamasını temel alır. Her türlü iktidarın karşısında durur. Oyunların temel çatışmaları da ezen-ezilen, iktidar-başkaldıran, toplumsal cinsiyet hiyerarşisi vb. karşıtlıklarla kurulur. Genet, "[...] hiçbir kurala ve ahlak anlayışına bağlı olmayan, bireysel bir karşı çıkışın tek öznesi konumundadır. Bu da ona bir yere ait olmama, olamama güvencesini getirir ki, onun istediği de budur" (Akın, 2017, s. 30).

Oyun kişileri toplumsal normların dışında kalmış, düzene ayak uyduramamış, yersiz yurtsuz ve iktidara karşı kendini var etmeye çalışan insanlardır. Esslin (1999), Genet'nin karakterlerinin yalnızca yaratıcılarının isteğinin bir dışavurumu olduğunu (s. 161), Innes (2004) ise; "oyun kişilerinin rolden ibaret olduğunu yani içsel özelliklerin tutarlı bütünlüğü içinde tanımlanmış kişilikler değil, aynadaki görüntüsünü giderek uzaklaşan bir derinlikteki boşluğa ya da yansıtılmış imgelere biçim veren masklar olduğunu" söyler (s. 150). Genet, absürd tiyatronun önemli bir temsilcisi olarak toplumsal yapı tarafından kuşatılmış oyun kişilerini toplumsal yapıyı tersyüz etmeye durmuş anti-kahramanlar olarak çizer. Böylece kurgusal bir sağaltım elde eder. Genet, gerçek dünyada kabul gören birisi olmadığı için kendi gerçekliğini kuran bir tiyatro insanı olarak, deyim yerindeyse kerhen hedeflediği bu kurgusal sağaltım, onun işlemediği suçlardan mâhkum edilerek toplum dışına itilmişlere karşı kendince kurguladığı bir kurtarılmış dünya tasarımıdır denilebilir. Bunu, törensi yapı içine yerleştirdiği oyun kişileriyle 'ritüellerin iyileştirme gücünü' oyunlarına çağırarak gerçek dünyada kuramadıkları üstünlükleri ve/veya hınçlarını sağaltarak gerçekleştirir.

Böylece oyun kişileri hem düzen içinde ötekileşen kişiler olarak hem de iktidar sahiplerinin taklitleriyle Nietzscheci bir bakış ile efendi-köle ahlakını tek bedende buluşturur. Son tahlilde oyun kişilerinin kimlik değişimleri (rol, cinsiyet veya ırk), güç ve seks fantezileri grotesk ritüele, şiddetli tacize ve törensel ölüme döner (Cornwell, 2006, s. 132).

Bu bağlamda betimleyici modele dayalı nitel bir araştırma olan bu çalışmanın amacı Genet'nin *Balkon*, *Hizmetçiler* ve *Zenciler* oyunlarında *törensiliğin* bir yansıması olarak *Nietzscheci* köle-efendi ahlakının izlerini saptamaktır. Böylece yukarıda genel bir izlek oluşturulmaya çalışılan Genet tiyatrosunda, Genet'nin kurduğu törensi yapının hem ironi ile nasıl tersyüz edildiği hem de köle ahlakına sahip ötekileştirilmiş bireylerin efendi ahlakına nasıl ve ne şekilde dönüştüğü sorularını *Hizmetçiler*, *Balkon* ve *Zenciler* oyunları ile açıklamayı hedeflemektedir. Martin Esslin, R. C. Webb, Banu Ayten Akın gibi birçok araştırmacının Genet incelemelerinde törensilik olgusu üzerinde durulmuş ancak Nietzscheci ahlak anlayışı üzerinden bir incelemeye rastlanmamıştır. Bu açıdan çalışma Genet'nin oyunlarını bu izlek üzerinden tartışarak bu iki soruyu çözümlene iddiası taşır.

2. Genet Tiyatrosunda Törensilik ve Tersyüz Edilen İmgeler

Genet'de tersine çevirme eylemi sadece oyun kişilerinin marjinalliğini ya da aynalar labirentinde türlü görüntüsüne çarpan insanı değil, onun kullandığı dili de içerir. Geleneksel tiyatronun ve/veya burjuva tiyatrosunun oyun dilini de reddeder. Genet "yaşamını ve gözlediği yaşamları müstehcen sözcüklere dönüştürürken öylesine garip ve haz verici bir anlatıma gereksinim duyar ki, okuyucunun karşılaştığı ötekileri yadsıması pek de mümkün görünmez" (Akın, 2017, s. 12). Oyunlarda çokça kullandığı pornografik imgeler, müstehcen ve küfürlü sözcükler burjuva tiyatrosuna karşı yaptığı bir saldırı olarak değerlendirilebilir.

ÇAVUŞ: Dünya mı? Gökyüzü mü? Hayır. Çavuş rütbeniz ile yüzbaşının rütbesi. Ne var ne yok siktirip gider: üniforma, rütbe şeritleri, nişanlar ve berat verilmişse, kurmay beratı da! Peki geriye ne kalır? Boşluk... Sıçan subaylar gördüm ben; yüksek rütbeli subaylar, yargıçlar, albaylar, generaller! Bakışları boşalmıştı. Boş değil boşalmış, boşalmış. Keplerdeki yıldızlar, bakışlar boşalınca yıldız mildiz kalmaz. (Genet, 1991, s. 184)

Yalnızca müstehcen sözcükler değil, törensi yapıyı imleyen büyüselsel bir dil de kullanır.

SOLANGE: Zifiri Karanlık! Bilirim o nakaratı bilirim. Size verilecek karşılığı yüzünüzden okuyorum. Bu işin sonuna kadar götüreceğim. Hizmetçilerinizin ikisi de burada, size kul köle olan hizmetçileriniz. Güzelleşin, güzelleşin ki onları daha çok küçümseyesiniz. Ama artık bize vız geliyorsunuz. Kokularımıza, hizmetçi kılığımıza, size olan kinimize büründük. Biz de yavaş yavaş ortaya çıkıyoruz bayancığım. (Genet, 1990, s. 17)

Genet'nin tiyatrosu, Artaud'nun kaynağını Bali Tiyatrosu'na dayandırdığı Vahşet Tiyatrosu'nun absürdist biçimi olarak vücut bulur. Burjuva sanatının gerçeği temsil kibri ve seyirciyle koyduğu mesafeyi sorunlu bulan Artaud, "jestin iletişimsel gücünü ve büyümlü mimetizmi" (1993, s. 72) yeniden sağlamayı önerir. Vahşet Tiyatrosu'nun temeli; Artaud'nun öz ve biçim açısından ana akım tiyatro anlayışını insanın tehlikeli, karanlık yönünü, doğayla ilişkisini, bilinçaltını anlatmak açısından yetersiz bulması ve Batı uygarlığının karşısında akli ve mantığı reddetmesi ile iyi ve kötüyü tersyüz etmesidir (Innes, 2004, s. 88). Genet de oyunlarında törensi bir yapı kurarak oyun kişilerini tam da Artaud'nun bahsettiği biçimde insanın doğayla, tehlikeli ve karanlık yönüyle olan ilişkisi çerçevesinde oluşturur. Hizmetçilerin Bayan'ı öldürebilmek için yaptıkları provada, Balkon'da aynanın yansımayla teryüz ettirdiği oyun kişilerinde, Zenciler'de bilinçaltına ve kültüre işlemiş kodlarıyla ırkçılığın sahnede gösterilmesinde Vahşet Tiyatrosu'nun izleri görülebilir. "Vahşet tepkiyi çoğaltmak için kullanılan bir araçtan başka bir şey değildir. Aslında birincil dinamikler şiddet değildir: seyirci sarsılacak ve gösterinin iç dinamizminin sınırına yerleştirilecektir. [...] Vahşet [...] toplumsal varsayımları tersine çevirerek şok etme amacından kaynaklanmaktadır" (Innes, 2004, s. 96).

Vahşet Tiyatrosu'nda acının kaynağı insanın bilinçaltıdır ve orada güdüler ve dürtüler bulunur. Tiyatro ritüelistik kökün büyüselsel işlemi ile gerçekleştirecek ve bu gizli dürtüleri, güdülerini ortaya çıkaracak ve iyileştirecektir (Şener, 2017, s. 256). Bununla birlikte Artaud'nun veba ile kurduğu ilişki de bu bağlamdadır. Artaud'ya göre, "tiyatro da veba gibi, ölüm ya da iyileşmeyle çözümlenen bir krizdir. Ve veba, ardında, yalnızca ölüm ya da sınır bilmez bir arınma bırakan tam bir kriz olduğu için üstün bir illettir" (Artaud, 1993, s. 29). Dolayısıyla Artaud ölümü, yaşamı, yeniden dirilişi bir vahşet olarak görür ve kıyımla yiyip bitirdiğini söyler (Artaud, 1993, s. 91). Benzer bir biçimde Genet de sahne ile seyirci arasında aynı anı paylaşma duygusunun tezatlık, nefret, haz gibi duygulara neden olarak kendi psikolojik durumunun sahnede canlandırılmasıyla seyircide şok etkisinin yaratılmasını hedefler (Akın, 2017, s. 38).

Oyun kişilerinin fantezi dünyaları ile gerçekliği kaçırmaması, ritüele dönen düzenli tekrarların sempatik büyüye fazlasıyla benzemesi ve düş ile gerçek arasındaki ikilemde gerçekliği yakalayamayışları Genet'nin tiyatrosunun temel ikilemidir (Eradam, 1992, s. 20). Balkon'da aynanın yansıttığı gerçekliğe tutkuyla sarılan insanların yaşadığı gerçeklik kaybı, Solange ile Claire'in rol değişimindeki aşırılık bu ikilemin en görünür örnekleridir. Aynı zamanda "Jean Genet'nin 'tören' olarak adlandırdığı tiyatronun yerini, mezarlık olarak belirtmesi, tiyatronun aslında bir ölüm ayini olmasına işaret etmektedir" (Karacabey, 2003, s. 54). Bu açıdan Webb'in (1979) *Ritual, Theatre and Jean Genet's The Blacks* adlı çalışmasında ritüeli "bir birey tarafından rahatsız edici bir durumla yüzleşmek için kullanılan, fanteziye yakın bir eylem" (s. 446) olarak ele alması anlamlıdır. Çünkü Genet'nin oyunlarında "baskı ve teslimiyet örnekleri, tören ve ritüel metaforlarına gizlenmiş sado-mazoşist imalar olduğunu" söyler Carlson (2007, s. 431). Tüm bu törensilik seyirci ile oyun kişilerinin rollerinin tersyüz edilmesini sağlar ki bu da onun nihai amaçlarından biridir. "Ben tiyatroya, sahnede (tek bir kişide veya çoklu bir kişi yardımıyla ve masal biçiminde yeniden oluşturulmuş) kendimi görmek için giderim, kendimi göremeyeceğim veya hayal edemeyeceğim- buna cesaret edemeyeceğim- ama yine de olduğumu bildiğim şekilde" (Genet, 2000a, s. 11). Bu bağlamda Genet seyirciyi; Hizmetçiler'de Bayan'ın katlini planlayan Solange ve Claire'in suç ortağı, Balkon'da Roger'ın kendini Polis Şefi rolünde hadım etmesinin tanığı, Zenciler'de Zenciler'i yargılayan jüri üyeleri olarak konumlandırır. Böylece seyircinin günlük hayatta görmezden geldiği veya kaçtığı ne varsa tam da onu, tıpkı Balkon'da aynaların yansıttığı gibi bilinen gerçeğin çarpıklığını göstermeyi amaçlarken seyircinin edilgen ve güvenli konumunu da yok etmeyi hedefler.

Genet Tiyatrosu'nda seyirci edilgen bir konumda değildir. Oyun aracılığıyla yaşamın gerçekliğiyle yüzleşen seyirci, oyunun izleyicisi konumundayken gerçek yaşamın oyuncusu olduğunu fark eder (Çakmak, 2012, s. 64). Homan'a göre; "Genet'nin sembollerle sık dokunmuş tiyatrosu, Katolik ayinlerini yansılarken hem gösteriden yalıtılmış hem de psikolojik olarak gösteriye dâhil olmuş bir izleyiciye ihtiyaç duyar" (Güçbilmez, 2005, s. 137). Seyirci Genet tiyatrosunda da Vahşet Tiyatrosu'nda olduğu gibi edilgen konumundan sıyrılır. Seyirci ile oyuncu arasındaki roller de gerçek ile oyun arasında tersyüz edilir. Oyun kişilerinin rolleri gibi, seyircinin rolleri de sabit değildir; Zenciler oyununda seyircinin yalnızca seyirci olmayıp mahkemede jüri üyeleri konumunda olmaları gibi.

Düzenli tekrarlar, oyun oynama, vahşetin kurgusal olarak oyun içinde çağrılması ve kan dökülmesi Genet'nin tiyatrosundaki ritüelistik öğelerdir (Hizmetçiler oyununda tekrar edilen cinayet provası, Balkon'da tekrar eden rol değişikliği gibi). Buna ulaşmanın başlıca yollarından biri de ironidir.

Genet ironiyi rol bağlamında ele alır ve seyircinin oyun olarak izlediği gösterimi aslında kendi hayatının sahteliğini sorgulatma aracı olarak kullanır. Zira, ironi der Jankelevitch (2020), "bilincimizin dilediğince kendine bakabileceği aynayı sunar: Başka bir ifadeyle, kendi sesinin sedasını aksettiren yankıyı insanın kulağına gerisingeri yönlendirir" (s. 40). Genet'nin oyun kavramı ve ritüelistik öğeleri ironi içinde erimeye başlar.

Genet, ironi aygıtını kullanarak burjuvadan ödünç aldığı ve kötüler dünyasına adapte ettiği şiirsel dilde, seyirci ile oyun kişileri arasında, gerçek ile oyun arasında ve rollerin oyunun içinde değişmesinde 'tersyüz etme'yi kullanarak büyüsel-teatral bir alan elde eder. Oyun kişileri sahnede bir çeşit direnme pratiği ve/veya pasif direniş olarak ölümle sonuçlanan yazgılarını ritüelistik bir imge içine oturtur. Böylece Genet kendi tiyarosunda 'oyun oynamayı' esas kılarak ötekileştirilen bireyin kendine atfettiği kurmaca rolü 'oyun içinde oyun' kurgusuyla yansıtır (Akın, 2017, s. 40). Genet'nin toplumsal normları sorgulatmak için törensilik ve rol değişimlerini kullanarak tasarladığı oyun kişileri, sınıflı toplum yapısının ötekileri, yani modern dünyanın yeni köleleri konumundadır. Bunu yaparken *Nietzche* köle-efendi ahlakını ödünç almış gibi görünür.

Sınıflı toplumun hiyerarşik düzenini Nietzsche felsefi olarak ahlak üzerinden açıklar. Nietzsche'ye (2000) göre efendi ahlakı iyi, soylu, güçlü, buyurgan olandır. Kendi varlığından hoşnuttur. Kendinden ve eylemlerinden emindir ve iyiliklerinden şüphe duymazlar. Bu bağlamda zaten iyi olanda varoluşun kendisidir (s. 32-33). Köle ahlakına sahip insanlar -Nietzsche buna sürü/yığın der- ise efendi ahlakının tersine var olabilmek için bir savaş vermek zorundadırlar. Kendilerini efendi ahlakı üzerinden konumlandırırlar. Zira kendini varoluşsal olarak tanımlayacak güçte değillerdir. Bu yüzden efendi ahlakına sahip olamadığı için bu ahlaka sahip kişilere karşı hınç duygusu oluşur. Bu hınç duygusuyla kendini iyi, karşısındakini ise kötü olarak konumlandırabilir. Son tahlilde köle ahlakına sahip kişi kendini hayali bir intikam arzusuyla avutur (Nietzsche, 2000, s. 37-41). Genet'nin oyun kişilerinin yaşadığı bu hınç, intikam hırsına dönüşerek kişilerin ereği haline gelir. Bu durum Artaud'nun *Tiyatro ve İkizi*'nde (1993) "...tiyatro vebaya benziyorsa, bu onun geniş topluluklar üzerinde etkili olmasından ve onların yaşamını aynı yönde altüst etmesinden değildir yalnızca. Tiyatroda da vebada olduğu gibi hem yengi hem öç alma duygusuna değin bir şeyler vardır" (s. 26) sözüyle anlamlandırılabilir. Genet, Nietzsche'nin de bahsettiği şekliyle Hizmetçiler'de, Balkon'da ve Zenciler'de oyun kişileri kendilerini öteki konumuna getiren soylu ahlakına karşı duydukları hıncı törensi bir yapı içinde işletir. Oyun kişilerinin kendilerini konumlandıkları yer soylu ahlakına karşı köle ahlakıdır. Bu yüzden oyun kişileri, soylu ahlaka sahip üst sınıftaki insanları yok ederek hem kendi varlıklarını kanıtlamak hem de köle konumundan sıyrılarak özgür olabilmeyi hedeflemektedirler.

2.1. Hizmetçiler Oyununda Törensilik: Av Ritüeli

Hizmetçiler, hanımlarına duydukları hınç ile onu öldürmeye çalışan iki hizmetçiyi konu alır. Oyun rollerin ve gerçek ile düşün sıklıkla değişmesiyle ele alınır. Sınıfsal konumlarının onlara yüklediği toplumsal tavırların da etkisiyle Bayan son derece kibirli, Hizmetçiler ise onun yanında son derece boyunduruk altında hatta ona taparcasına bir ilişki içindedir. Bu bir çeşit köle-efendi diyalektiklidir.

Oyunun başında gerçeklik olarak gördüğümüz şey, aslında bir oyun, hatta bir cinayet provasıdır. Saatin zili çalana kadar gösterilen yanılsamada Bayan olarak gördüğümüz kişi Claire, Claire olarak gördüğümüz kişi ise Solange'dır. Seyircide yaratılan gerçek-düş ikilemi ile cinayetin provasına tanıklık etmesi oyundaki ilk tersyüz edilmenin gerçekleşmesine olanak tanır. Rollerin iç içeliği ironiyi beslediği gibi ikili bir seyircinin varlığını da mümkün kılar. Bayan'ın oyun içinde oyun boyunca hizmetçileri görme biçimi ve söylemleri onu sahnedeki izleyici konumuna yerleştirir. Bayan gerçekte orada olamasa bile seyirci aracılığıyla oradadır. Böylece seyircinin edilgen rolü ortadan kaldırılarak iktidarın gözü haline getirilir.

Rol olgusu da ayna metaforuyla verilir.

Genet, Hizmetçiler'in karakter değişimlerini görünmez bir rol maskesi altına gizler. Özne metamorfoz olgusu altında adeta bir maskeye indirgenmektedir. Solange Claire olur, Claire Solange. Aynı hizmetçi kıyafetleri, boneleri ve tavırları birbirlerinin aynadaki görüntüleri olmalarına yeter de artar. Onlar hizmet edenlerden fazlası değildir. (Akın, 2020, s. 631)

Rollerin değişimi hem hizmetçiyi canlandıran hem de o otoritenin altında ezilen kimlikleriyle anlam kazanır. “Aynı zamanda, hanımefendi rolünde, Claire tüm hizmetçi takımını üst sınıfın çarpıtıcı bir aynası olarak görür” (Esslin, 1999, s. 164). Varlıklarını Bayan’a borçludurlar, onun gibi olarak kendilerini tamamlarlar. “Çünkü arzuladığı şey, ‘varlık/olmak’tır; kendisini yoksun hissettiği ve başka birinde varmış gibi gelen bir ‘olmak’” (Girard, 2003, s. 207). Dil de bu duruma ötekinin diline hakim olma ve rol içinde erime noktasında hizmet eder.

CLAIRE: (ulur). Sen benim sayemde varsın. Bir de kalkmış beni küçümsüyorsun. Claire, bir evin bayanı olmak, hizmetçilerin şımarıklıklarına karşı koymak ne kadar yorucudur bilir misin? Sizi yok etmek, benim için işten bile değil. Fakat ben melek gibi bir kadıyım. Üstelik güzelim. Üstelik sana meydan okuyorum. Sevgilimin bana yüz vermeyişi beni daha da güzelleştiriyor. (Genet, 1990, s. 15)

Her iki hizmetçinin de Bayan’ı canlandırabilecek bilgisi olması, kendilerine yönelttikleri gözün varlığını da oluşturur. Tıpkı seyircinin edilgen rolünün ters yüz edilmesi gibi, oyuncu-izleyici olarak hem hanımefendi hem de hizmetçidir iki kardeş.

Hizmetçiler, soylu ahlakı altında ezilmektedirler. Bu durumun onlarda yaşattığı hınç ve intikam arzusu oyundaki motivasyonlarıdır.

SOLANGE: Sizden nefret ediyorum! Sizi küçümsüyorum! Sizden korkmuyorum artık. Hadi sevgilinizi çağırın da sizi kurtarmaya gelsin. Sizden nefret ediyorum. Sizin o lavanta kokan göğsünüzden nefret ediyorum. Fildişi göğsünüzden, altın kalçalarınızdan, kehribar ayaklarınızdan nefret ediyorum! (Kırmızı entarinin üzerine tükürür) Sizden nefret ediyorum. (Genet, 1990, s. 15-16)

Bayan’ın kıyafetlerini hizmetçilere hediye etmesi de bu bağlamda ele alınabilir.

BAYAN: Her şey bitti. (Kırmızı kadife entariyi okşar) Benim güzel kuyruklu entarim. Cici entarim. Zavallı entarim. Bunun modelini Lanvin benim için çizmişti. Fasinasyon. Yalnız benim için. Al, sana veriyorum. Sana armağanım olsun, Claire. (Entariyi Claire’e verir ve gene dolabı karıştırmaya başlar.)

CLAIRE: Sahi, veriyor musunuz?

BAYAN: (Tatlı tatlı gülümser) Elbette. Veriyorum dedim ya!

SOLANGE: Aman ne iyisiniz! (Claire’e) Bayancığımızı teşekkür etsene! Sen buna öteden beri bayılırdın.

CLAIRE: Ben bunu giymeye kıyamam. O kadar güzel ki... (Genet, 1990, s. 41-42)

Giyecek yerleri olmasa dahi verilen elbiseler oyunun başında olduğu gibi onları Bayan’ın varlığına temsili olarak yaklaştıracaktır. Bununla birlikte daha önce üzerine tükürdükleri entariyi büyük bir sevinçle almaları da hınç duygusunun yarattığı ikilikten kaynaklanır.

Tüm bu ironik yapı, törensi tiyatronun unsurlarını oluşturur. Dekor, ışık, kostüm ve grotesk anlatım biçimiyle bezenmiş oyun tekinsiz bir atmosfer sunar. Tekinsiz atmosfer, törensi yapının kurgusal düzenini sağlar. Oyunun başında hazırlanılan ölüm ritüeli de aslında bir av ritüelidir. “Tiyatro buna rol yapma dese de kökünde av ritüellerine dek gideceğimiz bir başkalaşım isteği olduğu yadsınmaz” (Akın, 2020, s. 636). Ritüeller toplumsal rollerin belirleyicisi olmakla birlikte toplumsal alanda statü geçişini (doğum, evlenme, ölüm gibi) de sağlamaktadır (Karaman, 2010, s. 232).

Ritüellerin icra edilen çeşitli rollerden ibaret olan bir tiyatro oyunu gibi dramatik bir yapısı vardır. Ritüel geniş bir toplumsal bağlam içinde, bireye kendi öznel tecrübelerinin yerini tayin etme imkânı tanır. Ritüeller istenilen durumları yaratmak ya da istenilmeyen durumlardan kaçınmak amacıyla icra edilirler. (Karaman, 2010, s. 232-233)

Bu bakımdan oyun, başında aslında bir av ritüelidir. Bayan rolüne giren Claire, Claire rolüne giren Solange tarafından öldürülmek üzere hazırlanır. Bayan’ın gelmesiyle sona gelinmeden ritüel yarıda kesilir. Ancak yapılan plan ve hazırlıklar Bayan’ı pusuya düşürüp avlamak üzere yeniden kurgulanır. Roux’a (1999) göre; “anlaşılabilirliği kadarıyla, avlanmak savaşmakla aynı görülmektedir. Avlanmak, bir düşman grubuna karşı bulunulan bir eylemdir” (s. 42). Hizmetçiler ile Bayan arasındaki çatışma da bu türden bir ilişkinin sonucudur. Bayan, Claire ve Solange’ın varlık olabilmesi önündeki engeldir. Bu yüzden ritüelin tamamlanması ve Bayan’ın öldürülmesi için yeni bir plan yapılır.

CLAIRE: (...) Cinayet anlatılamayacak kadar tuhaf bir şeydir. Hadi gene şarkı söyleyelim. Bayanı alır bir ormana götürürüz. Çamların altında, ay ışığında, parça parça doğururuz. Sonra da şarkılar söyler, ölüsünü bahçedeki çiçeklerin dibine gömeriz. Üstünü de akşamüstleri küçük bir süzgeçle sularız. (Genet, 1990, s. 34)

Birçok plan içinde son karar Bayan'ın ihlamuruna katılan gardenal ile öldürülmesi yönündedir. Bayan, sevgilisinin hapisten çıktığını öğrenerek aceleyle gider. İhlamurla kalan hizmetçiler için roller yeniden tersyüz edilir. Artık rol ile gerçeklik tamamen iç içe geçmiştir. Claire, Bayan rolüne tam anlamıyla bürünür. İhlamuru içer ve kendini öldürür. Arzu duyduğu şey ile şiddetin birleşmesinin sonucudur bu. Ancak bu şekilde varlığını kanıtlayabilecektir. "Arzu şiddeti gölgesi gibi izliyorsa, bunun nedeni şiddetin varlık/olmak ve tanrısalık anlamına gelmesidir" (Girard, 2003, s. 214).

Varlıklarını öteki üzerinden kuran hizmetçiler, sona geldikleri ölüm ritüelinde toplumsal yapının kurbanlarıyken faile dönüşerek Nietzscheci efendi-köle ahlakını bir bedende buluştururlar. Zira onların en büyük arzusu, köle ahlakına sahip bireyler olarak güçlerinin yetmediği ancak normlarla bezenmiş soylu ahlakını ortadan kaldırmak ve varlık olabilmektir. "Claire, Bayan rolündeyken zehirli ihlamuru içerek gerçek Claire kimliğiyle hem Bayan'ı öldürmüş, hem intihar etmiş, hem Solange'a kendisini öldürterek ona var olma şansı vermiş, hem de Solange'ın Claire rolündeyken bu 'cinayet'i işlemesi nedeniyle bir kez daha varolmuştur" (Güçbilmez, 2003, s. 132). Ritüel tamamlandığında artık ölü veya diri birer varlıktırlar. Kölelikten kurtulma ve özgür olma istenci ile otoriteye karşı başkaldırarak köle ahlakından sıyrılmışlardır.

2.2. Balkon Oyununda Törensilik: Kenosis-Arınma Ritüeli

Genet, Balkon'da toplumsal yapıyı insanların fantezilerini gerçekleştirdikleri bir genelevin içinde konumlandırır. Ancak bildiğimiz genelevlerin aksine cinsellikten ziyade gelen kişilerin belli bir süre iktidar sahiplerini canlandırdıkları bir çeşit arınma evidir. Aynı zamanda evin dışında da bir devrim süreci yaşanmaktadır. Devrimciler, başta kraliçe olmak üzere tüm otoritelere karşı ayaklanmışlardır.

Aynalarla dolu bu evde insanların fantezilerinin gerçek kılınabilmesi için her oda oyuna uygun bir biçimde dizayn edilmiştir. Balkon'un gösterişli dekoru ve aynaların varlığı kutsal bir mekânı imleyen düş ile gerçeğin kesiştiği noktadır. Oyunun açılış sahnesinde bir kilisenin içinde olduğunu düşündüğümüz piskoposun aslında bir oyunun içinde olduğunu görmemizle düş ile gerçeğin iç içeliğiyle karşılaşırız.

Balkon'un sahibi Madam Irma oyunun yöneticisi konumdadır: tıpkı dış çemberde yani Balkon'un dışında hegemonyanın başında kraliçenin olması gibi... Tüm odaları gözleyerek piramidin tepesinde konumlanır. Zira Irma'nın varlığı oyunun sınır çizgisidir; oyunun nerede başlayıp nerede bittiğini belirler. O, oyunda hem seyirci hem oyuncu konumunda olduğu gibi aynı zamanda iktidar sahibidir.

CARMEN: İşimiz bittiğinde konuşmamıza izin veriyorsunuz ki Bayan Irma. Bizim gerçek duygularımızı nereden bileceksiniz? Uzaktan, bir patroniçe olarak izliyorsunuz her şeyi. Oysa, bir kez olsun bir başkasının kılığına bürünseniz de, günah çıkaran biçarenin, General'in kısırağının ya da samanlıkta basılan köylü kadının yerine koyabilseniz kendinizi... (Genet, 2014, s. 50)

Gelen 'sıradan' insanlar ise yalnızca fantezilerini gerçekleştirebildikleri süre boyunca iktidarın yürütücüleri ve rol kişileridir.

Giysileri göz kamaştırıcı, çıplaklıkları zavallıdır. Üzerlerinde taşıdıkları armalı, apoletli, cüppeli kostümleri çıkardıklarında geriye çırılçıplak bedenleri kalır. Beden, Foucault'ya göre aristokrasinin kana dayalı soyunu cinselliğe dayalı bir üretimle biçimlendirmeye çalışan bir sınıfın, burjuvazinin 20.yüzyılda her türden varoluşu konumlandığı bir alandır. Acizlik ve güç içinde devinen karakterler oyunun sonuna kadar her anlamda nasıl bir ikilem içinde olduklarını seyirciye anlatmak durumundadır (Akın, 2017, s. 55-56).

Piskopos, gündelik giysilerinin üzerine yaldızlı cüppeyi kuşanıverir çarçabuk.

PİSKOPOS: (Aynaya döner, tumturaklı.) Nakışlar! Danteller! Başlığım! Altın sırmalı cüppem, hele hele sen!.. Sensin beni koruyan şu dünyadan. [...] Cüppem, zırhım, senin sıcacık loşluğunda olgunlaşıyor iç huzurlarının en tatlısı, en aydınlığı. [...]Düşler kurardı elim, sığınağında. Nakışlar, altın sırmalı cüppe... (Genet, 2014, s. 27)

Oyunda roller ise gerçeğin yansıması olarak varlıklarını sürdürür. Oyunda dış dünya ile Balkon'un hem koruyucusu hem de yok edicisi konumunda olan Polis Şefi'nin de en büyük erkeklerinden biri Piskopos, Yargıç ve General gibi taklidinin yapılmasıdır. Böylece iktidarın istenilen öznesi konumuna gelebilecektir.

POLİS ŞEFİ: Demek hiçbir müşterinin aklına gelmedi ha?.. Aklının köşesinden bile geçmedi...

İRMA: Hayır. Elinizden geleni ardınıza koymuyorsunuz, biliyorum; hem sevgi hem de nefret duygularını körüklüyorsunuz insanların; ama yine de şöhret yüzünüze gülmüyor.

POLİS ŞEFİ: (hırslı) Şunu bil ki, günden güne namım yürüyor dört bir yanda. Büyüyor alabildiğine, köşe bucak yankılanarak. Sense kalkmış burada hiç canlandırılmadığımı söylüyorsun ha?

İRMA: Canlandırıldıysanız da, ben görmedim. Bu törenler gizlidir, malum.

POLİS ŞEFİ: [...] (Son derece üzgün.) Kimse çıkmadı demek! Ama suretimin gövdemden ayrılıp kağılarını zorlamasını, yansıyıp çoğalmasını sağlayacağım er geç. Makamım omuzlarıma ağır geliyor Irma. Ama burada, zevkin ve ölümün müthiş güneşiyle aydınlanmış görünecek gözüme. (Hülyalı) Ölümün...

İRMA: Daha çok cinayet işlemelisin öyleyse, sevgili Georges. (Genet, 2014, s. 71)

Oyunda devrimcilerin gerçek otoriteleri ortadan kaldırmalarının ardından oyun ve gerçek bir kez daha yer değiştirir, roller tekrar tersyüz edilir. Bu sefer taklitleri yapılan bu kişilerin (Piskopos, Yargıç ve General) gerçek hayatta taklitlerinin yapılması istenir. Bu durumda Irma da artık seyirci konumundan çıkarak oyuncu konumuna geçer ve Kraliçe'yi canlandırır.

Müşteriler oyun içindeki rollerinden sıyrılıp gerçek içinde rol oynamak zorunda kalırlar. Kendilerini gerçekleştirmek için oynadıkları oyunlar birden gerçek olur. Irma'nın yanlısamalar oyun evi tüm gerçekliği işgal eder. [...] Düzen alaşağı edilmiştir aniden. Rol oynayanlar da açıkta kalmış olurlar. Madam Irma da işinden olur. Ayaklananlar için de isyan edecek özne/nesne ortadan kalkmıştır. Onlar da açıkta kalmış olurlar. Oyun/fantezi ile gerçek birbirine müdahale ederken ve birlikte yaşarken gerçek oyunu ele geçirmiş olur. (Öndül, 2006, s. 99)

Böylece seyircinin edilgen konumu ortadan kalkar. Artık seyirci de oyunun bir parçası olup olmadığı konusunda kafa karışıklığı içindedir. Seyirci ve oyuncu konumunu tersyüz etmesi oyunun gerçek ile düş ikilemi arasında gerçekleşir. Bu bakımdan Balkon, Yansımalar Evi olarak da geçer. Oyunun sonunda Irma'nın seyirciye söylediği şu sözler ise bu yanlısamaların törensi bir ritüel olduğunu gösterir bize: sahte olan oyun mudur gerçek midir?

İRMA: (Sahnenin ortasında duraklar, yüzü seyirciye dönük.) [...] Evinize dönün şimdi. Evinizdeki her şey, buradakilerden bile daha sahte nasıl olsa... Hadi güle güle. Arka sokaktan sağa döndünüz mü... (Son ışığı da söndürür.) Sabah olacak nerdeyse. (Genet, 2014, s. 128)

Bununla birlikte Genet'nin, dilin müstehcenliği yanında büyülü sözleri çağrıştıran retorik biçimi de onun törensi tiyatrosunun bir uzantısıdır. Aynalarla kurulan ilişki bir ritüelin parçası olarak retorik biçimde sunulur.

PİSKOPOS: (Yere yığılmış piskopos giysilerine bakarak) Nakışlar, danteller, kendime dönüyorum sizlerle, topraklarımı ele geçiyorum yeniden. Kovulduğum o çok eski kaleyi fethediyorum bir kez daha. İntihara olanak tanıyan bir alana kavuşuyorum sonunda. Beni ancak ben yargılayabilirim bundan böyle. İşte buradayım, ölümümle yüz yüze. (Genet, 2014, s. 26)

YARGIÇ: (Kendi yansımalarını görür gibi bakar Cellat'a) Benliğimi yücelten ayna! Dokunabildiğim tek görüntü, seviyorum seni. Onun sırtında ateşten yarıklar açmaya benim ne gücüm yeter, ne ustalığım. Hoş bana ne gerek onca güç, onca ustalık? (Cellat'a dokunur) Sen varsın ya; omuzlarıma taşıyacağı kadar ağır, yanım sıra kendi başına yürüyen muhteşem kolum, sen varsın! Koca kas kütleli kolum, sensiz ben bir hiç olurum... (Genet, 2014, s. 34)

GENERAL: (Aynada kendini seyrederek) General Wagram! Savaş alanları ile geçit törenlerinin efendisi en katıksız haliyle işte karşınızda. Ne askerlerim var önümde ardımda, ne de başka bir şey. Neysem, öyle görünüyorum yalnızca. Savaşlardan sağ çıkabildimse eğer, onca felakete göğüs gerebildimse ölüme boyun eğmeden,

tekmil rütbeleri bir bir elde edebildimse canımdan olmadan, ölümün yanı başındaki şu ana ulaşmak uğrunaydı onca çaba. (...) Ölümün yanı başında... aynalardaki yansımamı ebediyete emanet ederek, hiçliğe dönüşeceğim bu ana ulaşmak uğruna... Haklısın. Tara bakayım yeleni. Bir güzel kaşağılan. Bakımlı, tımarlı olmalı benim kısırağım. Az sonra, borular çalındığında, ebedi şana şerefe ve ölüme doğru yol alacağım senin sırtında... Ölümüm yakın. Mezara inmek de denebilir bu son yolculuğa... (Genet, 2014, s. 43-44)

Tüm bu rol değişimleri ile seyirci arasında gerçekleşen tersyüz etme *Artaudcu* bakışla seyircide gerçek ile düş düalizminde göreceği vahşet ile yaşayacağı duygusal tezatlık Balkon'da sınıfsal çatışmanın bir uzantısı olarak rol değişimlerinde kendini gösterir. Son tahlilde piramidin altında yer alan insanların hegemonyanın üst konumunda olan insanların yerini aldığı bir ritüele dönüşür. Bu ritüelde rol değişimlerinin özellikle ötekilerin otorite sahiplerinin rollerine bürünmesi de *Niezsche*ci ahlak felsefesinin bir uzantısı olarak kendini gösterir. Zira önce bir çeşit arınma ritüeli olarak başlayan bu rol değişimleri, daha sonra gerçek bir yer değiştirmeye dönüşür. Bu durumda önce köle ahlakını benimsemiş olan 'alt sınıf insanlar'ı daha sonra aynı bedende soylu ahlakına geçiş yapar.

Genet'nin kanlı biten törensi tiyatrosunda devrimci lideri Roger, Balkon'a gelerek kendi ötekisinin meşru uzantısı olan Polis Şefi'ne dönüşür. Ancak Roger kendini bu kurguya öylesine kaptırır ki gerçek ile oyun bir kez daha yer değiştirir.

ROGER: Yok! Kaldı ki, polis şefi suretindeyim şimdi ben. Siz de burada onu canlandırmama göz yumduğunuza göre...

CARMEN: (Roger'yi çekiştirerek) Aklınızı başınıza toplayın! İktidarı ele geçirdiğini sanan ilk müşteri siz değilsiniz... Yürüyün dedim!

ROGER: (Carmen'in elinden sıyrılır) Kerhane diye bir yer varsa, ben de oraya girmek hakkına sahipsem, suretine büründüğüm kişiyi yazgısının son noktasına kadar canlandırmaya da... kendi yazgımı demiyorum... onun yazgısını, yazgıma özdeş kılmaya da hakkım var demektir.

CARMEN: Lütfen bağırmayın beyefendi, bütün salonlarımız dolu. Gelin hadi...

ROGER: Hiç mi hiç! Elimde avcumda hiçbir şey kalmadı. O milli kahramana da pek bir şey kalmayacak ama...

Carmen onu dışarı çıkarmaya çabalar. Kapılardan birini açar, sonra başka bir kapıyı daha... yanlış kapıyı açmıştır... O ara Roger bıçağını çeker ve seyircilere sırtını dönerek, erkeklik organını keser. (Genet, 2014, s. 125)

Öteki olmasından kaynaklı köle ahlakına sahip olan Roger, Yansımalar Evi'nde kendi ötekisinin soylu ahlakına sahip olma imkânı bulur. "İsyancıların lideri Roger'ın Irma'nın evine gelip George rolüne girmesi, isyancının da polis şefinin de bir olduğu gerçeğinin altını çizer" (Öndül, 2006, s. 99). Nietzsche'nin belirttiği gibi, köle ahlakına sahip kişilerin kendilerini üstün olan ile kıyas halinde olduğu oyun kişileri üzerinden anlaşılabilir bir durumdur. Oyun kişileri hınç duydukları efendi ahlakına karşı kendilerini kıyaslarlar ve kendilerini efendi ahlakı üzerinden tanımlarlar. Ancak özellikle Roger'ın kendi meşru ötekisine karşı duyduğu ulaşılamazlık ve çatışma Polis Şefi'ne karşı duyduğu hıncın eyleme geçebilmesine olanak tanıyan intikam arzusuna dönüşmesine neden olur. Hıncın intikama dönüşmesi ile kendini hadım etmesi onun kurban rolünden fail rolüne geçmesinin zeminini oluşturur. Ancak burada oyunun kendi gerçekliğinde ve/veya dış çemberinde halen bir öteki olması, onun bu rol değişiminde kurban ve faili aynı bedende okumayı mümkün kılar.

2.3. Zenciler Oyununda Törenlilik: Cenaze Töreni

Zenciler, beyaz bir kadının ölüm töreninde geçer. Oyun kişileri iki gruba ayrılmış Zenciler'den oluşur. Bir grup beyaz, otorite sahiplerini temsil ederken diğer grup ise cinayeti işleyen, ötekileri oluşturan zencileri temsil eder. Oyun, başından sonuna gerek kostümleriyle gerek sahne plastiğiyle grotesk bir anlatım biçimiyle sürer. Genet, oyunun önsözünde oyunun beyaz bir topluluğa oynanması gerektiğini, eğer bir tane bile beyaz seyirci yoksa o halde davet edilmesi gerektiğini, bu da gerçekleşmezse zencilerin beyaz maske takarak oyunu izlemeleri gerektiğini söyler.

Oyunda maskaların işlevi grotesk anlatım biçiminin ötesinde, "siyah insanı artık tek başına Siyah insan olarak değil, Beyaz insanla yüz yüze bir varlık olarak" (Fanon, 2016, s. 138) karşımıza çıkarmaktır. Oyun içinde

oyun kurgusuyla seyircinin bu törensi tiyatronun bilincinde olmasına karşın bir parçası olması ironiktir ve seyirciyle oyuncuların tersyüz edilmesine olanak tanır.

KELLERKELİ: Susun. (Seyircilere:) Bu akşam sizlere oynayacağız. Ama, bizim acıklı oyunumuzun, daha şimdiden başlamış olan bu dramın kıymetli hayatlarınıza girerek sizi altüst etmemesi gerek; siz koltuklarınızda bu oyunu rahat rahat izleyeceksiniz, endişelenmeyin, bunu sağlamak için sizin bize öğrettiğiniz bir şeye başvuracağız, yani kibarlığımızı takınarak aramızda hiçbir iletişim olmaması için uğraşacağız. Aramızda en başından beri mesafe var, bu köklü mesafeyi yapmacık törenlerimizle, abartılarımızla, küstahlığımızla çoğaltacağız. Çünkü, unutmayın ki, biz eşek başı değiliz, oyuncuyuz. (Genet, 2000b, s. 19)

Seyircinin oyun olduğunu düşündüğü bu törensi tiyatrodan Genet'nin yapmaya çalıştığı sahne dışında ritüelden daha gerçek bir 'şey'in sürmekte olduğunu göstermektedir (Esslin,1999: 177-178). Webb (1979) Zenciler oyununda ana eylem sahne ile seyirci arasındaki çarpışma noktasında yani sahnedeki siyahlar ile seyir yerindeki beyazlar arasında gerçekleştiğini söylemektedir. Bu açıdan sahnedeki performans taklit değil, gerçektir. Dolayısıyla, bu çatışmanın yarattığı düşmanlık teatral değil, tiyatro sahnesinde gerçekleşen politik, sosyal ve ekonomik gerçekliklerin ürünüdür (s. 459). Bu bağlamda Genet'nin oyunun beyazlara oynanması gerektiğini söylerken de sahne ile seyirci arasındaki özdeşliğe vurgu yaptığı söylenebilir.

VALİ: (...) Biz, burada kendi cenazemize geldiğimiz farkındayız. Onlar, bizi zorladıklarını zannediyorlar, ama, biz, kendi içimizden gelen nezaketle ölüme gideceğiz. İntiharımız... (Genet, 2000b, s. 20)

Böylece sahnede gösterilen oyun, beyazların hiç de yabancı olmadığı bir gerçekliğe vurgu yapar. "Tiyatrodaki beyaz izleyiciler sahnede kendilerinin abartılı bir ayna görüntüsüyle karşılaşılır" (Esslin, 1999, s. 176). Bu sayede seyirci ile oyuncu arasında tersyüz edilme gerçekleşir ve seyirci oyunun edilgen kişisi olmaktan çıkarak ritüelin katılımcısı haline gelir. Oyunda zencilerin beyaz maskelerle Beyazları temsil etmesi ile seyircilerin beyazlardan oluşmasının istenmesi zencilerin iki beyaz izleyici arasında kalmalarına neden olur. Aynı zamanda sahnedeki (oyuncuların temsil ettiği) Beyazlar, hegemonik olarak toplumsal kurumların temsilcileridir. Kraliçe, Vali, Misyoner, Yargıç toplumsal alanda otoritelerin varlığını temsil ederken, Uşak'ın da beyaz olması toplumsal hiyerarşide arada kalan beyazların bile zencilerden üstün olduğu anlamına gelir. Bununla birlikte otoriteleri canlandıran oyuncuların aynı zamanda ritüeli izleyen seyirciler olması da seyirci ile oyuncular arasında tersten bir şekilde rollerin değiştiğini gösterir. Bu birliktelik ise yalnızca tiyatro sahnesinde gösterilebilecek bir olgudur.

Bu oyun hem teatral hem de meta-teatral düzeyde, kültürel ve tarihsel olarak tanımlanmış, inşa edilmiş ve gerçekleştirilmiş bir süreç olarak ırksal kimliğin gerçekleştirilebilir performansına dair bir söylemdir. Bu ikili sistemde, siyahlar kendilerini beyaz olmaktan ayrı algılayamazlar, çünkü eylemleri tarihsel bir kolonileştirme ve ırkçılık sürecine tepki içerir. Beyaz otoriter sömürgeciliğin ve doğurduğu nefret iddiası taşır. Siyahların gösterisi, onların nefretinin, aptallığının, iğrençliğinin, suçluluğunun ve şiddetinin göstergesidir. İki kutup arasındaki tek olası ilişki, tiyatrodur. Tiyatro sahnesinde ve sadece maskelerini taktıklarında birbirlerine hitap edebilirler. (Akin, 2020, s. 635)

Oyundaki rol olgusunun sürekli kesintiye uğramasıyla birlikte gerçek ile düşün birbirine karışması da oyunun törensi yapısına katkı sağlar. Oyun, rol kişileri tarafından sıklıkla kesilerek bir bakıma *Brechtien* bir yabancılaştırma unsuru oluşturulur. Bunu sahnedeki otoriteler aracılığıyla yapmasıyla da oyuncuyu izleyici-oyuncu konumuna ulaştırır.

VALİ: (gitgide yükselen bir sesle okuyarak) "...Mızraklarınızla kahpece delik deşik edilip düştüğümüzde, açın gözlerinizi ve miracımı görün. (Gök gürültüsünü andırır bir sesle) Cesedim yerlerdeyken, ruhum ve bedenim havalara yükselecek."

UŞAK: (omuz silkerek) Yahu şu rolünüzü kuliste ezberleyemediniz mi? Şu son cümleyi, bir şey öne sürer gibi okumanın ne anlamı vardı? (Genet, 2000b, s. 20)

Böylece oyuncuların da rolleriyle arasında bir tersyüz edilme gerçekleşir. Oyunda Kar karakterinin adı da ironiktir. Hem oyunda hem de gerçekte bir zenciye temsil etmesi de oyunla gerçeğin tersyüz edilmesine önemli bir örnektir. Oyuncunun kendi 'benliği' ile 'rol'ü arasındaki tersyüz edilme de törensi yapının bir

başka boyutudur. Dil de bu törensi yapıyı bütünleyecek şekilde bir ritüelin retorik biçimini oluşturur. Hegemonyanın diliyle seslenir Zenciler, böylece burjuva ve/veya geleneksel yapının olduğu gibi tiyatrosunun da dilini bozguna uğratar. “Argonun şiirle buluşması, kinin aşk sözcükleriyle, beyaz Avrupa’nın kara Afrika’yla, ışığın karanlıkla buluşması türünden bir kucaklaşmadır” (Akın, 2017, s. 65).

KÖY, ‘dies irae’ nağmesinde şarkı söyler: Bayan... Bayan...

KAR, ‘dies irae’: Girin, girin... Bizi kötülükten kurtarın... Allah için...

UF-ACIDI, artık bütün replikler bu nağmeyle söylenecektir:

Ey çağlayanlarım, gürül gürül akın!(...)

FAZİLET: Kuzey rüzgârları şimdiden uyandırdılar

Omuzlarının üzerine yüklensinler onu

Bütün atlar şimdiden koşuldu.

KÖY, geri geri çekilerek, hep dizlerinin üzerinde, sanki beyaz eldivenin itmesiyle Maske’nin bulunduğu yere, paravanın arkasına gider, oradan yok olur: Bayan, bayan...

FAZİLET: Ve sen akşam alacası

Onu saklayan mantoyu ört üzerine.

KAR: Pelikanların Meryem Anası,

Yok ol, yok ol, öl yavaş yavaş

Küçük martıcık nazıkçe, kibarca bırak

Kendini, sana işkence, işkence etsinler...

FAZİLET: Yüksek ormanlar, hepimiz şimdi yas tutun

Sessizce girsin aranız

Ey beyaz toz, onun o koca ayaklarına

Orman kenarında yetişen otlardan ayakkabılar yapın. (Genet, 2000b, s. 61-62)

Tüm bu unsurlarla ritüelin oluşturulması sağlanırken oyuncuların gerçek ile düş ikilemi de tersyüz edilir. Zira oyuncular içinde gerçekte yaşadıkları ötekileştirme sahnede yeniden üretilir. Said, *Şarkiyatçılık: Batı’nın Şark Anlayışları* (2016) eserinde, ötekinin kendini dışarıdan –ötekileştirenin gözünden- görmeye meyilli olduğunu söyler. Hegemonyanın dayatması olan bu kurgusal düzende “bu sınırları kendi zihnimizde çizmek ‘biz’e yeter; ‘onlar’ böylelikle ‘onlar’ haline gelir, hem yurtları hem düşünceleri, ‘bizimkinden’ farklı olmasıyla belirlenir” (s. 64).

Zenci bir kıyas, bir karşılaştırma unsurudur; dikkat çekmek istediğimiz ilk gerçek bu. Zenci bir kıyastır, evet, yani sürekli bir öz-değerlendirme, bir kendine değer biçme, kendi değerini ölçme kaygısıyla yüklüdür; Zencinin kafası sürekli ego-idealiyle meşguldür. Ne zaman bir başkasıyla temas haline gelse hemen bir değer, bir yeterlik sorunu ortaya çıkar onun için. Antilli Zenci kendine özgü, bağımsız bir öz-değer duygusundan yoksundur. O, her zaman Ötekinin mevcudiyetine kıyasla şöyle ya da böyledir. (Fanon, 2016, s. 250)

Oyunda Kar’ın zencileri tanımlarken söylediği şeyler de bu noktada anlam kazanır.

KAR: (...) şöyle façalı, pis kokan, kalın dudaklı, yassı burunlu, obur, pisboğaz, beyazları ve beyaz olsun olmasın her rengi götüren, tıka basa yiyen, ağızdan salyalar akan, terleyen, geğiren, tüküren, keçi düzen, öksüren, osuran, beyaz ayaklarına yalalalık yapan, köprüyü geçene kadar ayıya dayı diyen, hasta, üstünden başından zeytinyağı ve ter boşalan, gevşemiş ve boyun eğmiş, yüzü bıçaklı izli bir zenci olmak için, geceye karışabilmek için o kadını öldürdüğünden emin olsaydım... (Genet, 2000b, s. 28-29)

Ancak Kar'ın söylediklerinin kendini bir beyazın gözünden görerek mi söylediği yoksa ismindeki ironiden yola çıkarak beyaz bir topluluğun düşüncelerini mi aktardığı önemli bir soru işaretidir. Bu karşıtlık yalnızca kendilerini ötekileştirenin gözünde görmeyi değil, onların kurgusal gerçekliğini de içerir.

YUF, *Kellerkeli'ne*: Beyefendi özür dilerim. Sizin gibi ben de rengimi övmek isterim. Beyazların iyiliği bütün hafifliği, çekilmezliğiyle geldi kondu başıma, tıpkı sizinkine konduğu gibi. Sağ omzumda onların akli, solumda onlardan çalma bir yığın erdem; bazen, elimi açınca ne göreyim, onların merhameti çöreklenmiş. Benim zenci yalnızlığında, sizin gibi, ben de şahane vahşiliğimi kutsuyorum. Ama yaşlandım artık, düşünüyorum da... (Genet, 2000b, s. 32)

Oyunda otoriteleri canlandıran maskeli zenciler de ironinin bir parçası olarak maskelerini taktıkları an beyazların kodlarıyla hareket ederler. Sömürgeciliğin bir uzantısı olarak kültürel emperyalizm de zencilerin beyazların kültürel kodlarına ve dillerine son derece hâkim olduklarını gösterir. "Sömürge insanı artık anaülkenin, metropolün kültürel standartlarını benimseyebildiği oranda cangıla özgü o ilkel, yabancı statüsünün üstüne yükselecektir. Yüzünün ve dünyasının Siyahlığından, cangılın loş kültüründen sıyrılabildiği oranda Beyazlaşacak ve adamdan sayılacaktır" (Fanon, 2016, s. 34-35). Bununla birlikte otoriteleri canlandıran maskeli zenciler, maskelerini çıkardıkları an itibarıyla yine kendi kültürel kodlarıyla hareket ederler. "Cinayetin yeniden canlandırılması, zencileri mahkûm eden (beyaz) yargıçlara karşı oynanan oyun içindeki başkaldırının kalkanıdır, törensel vahşet ve kendilerini baskılayanların onlara empoze ettiği kötücülük imgesinin bile bile kabullenilmesidir" (Innes, 2004, s. 152).

KRALIÇE ROLÜNÜ OYNAYAN ZENCİ: Biz bir maske takmıştık. Beyazların o katlanılmaz yaşamlarını sürdürebilelim diye, bir de sizi utançlara atıp batırmak için maske takmıştık. Ama oyunumuz artık bitmek üzere. (Genet, 2000b, s. 84)

Nietzsche'nin Efendi-Köle Ahlakı'nda bahsettiği üzere, köle ve/veya sürü ahlakına sahip insanlar soylu ahlakına -otoriteye- karşı boyun eğenlerdir. Ulaşılmaz olana duyulan arzu ile tahakkümün altında ezilme ortaya öfke, kin, hınç gibi duyguların açığa çıkmasına neden olur. Bu iki ahlakın aynı bedende bulunabileceğini de hatırlayacak olursak; oyunun sonunda otoritelerin öldürülmesi ve misyonerin hadım edilmesi cinayeti işleyenlerle kurbanların -temsili de olsa- aynı kişi olduğuna işaret eder. Böylece Nietzscheci efendi-köle ahlakının aynı bedende buluşması gerçekleşmiş olur. Zira oyunda maskaları taktıklarında zencilerin beyazların kültürel kodlarını kullanmaları ve buna son derece hakim olmaları zencilerin sömürgeleştirilmiş düzen içinde hem toplumsal alanda hakim olunan hegemonik kültüre hem de kendi kültürlerine aşina olduklarını gösterir. Temsili olarak da sahnede beyazların 'katledilmesi' maskaları takan zencilerin katli anlamına geldiği de söylenebilir. Böylece kurbanla failin aynı bedende buluştuğu anlamı çıkarılabilir.

3. Sonuç

Hizmetçiler'de Claire ve Solange; Balkon'da ise General, Piskopos ve Yargıç'ı canlandıran 'alt sınıf' insanlar ile Polis Şefi'ni canlandıran devrim lideri Roger ezilen olarak ezene dönüşme arzusuyla ritüel düzenlerler.

Zenciler'de ise başkalaşımaları esnasında burjuva sınıfa, bu sınıfın yüzlerce yıllık rütbelerine, siyah karşısında üstün varsaydıkları ırka, Doğu karşısında üstün saydıkları Batı'ya, sömürgeleştirdikleri karşısında üstün saydıkları istilacı ve sömürgecilere, kulübeler karşısında hegemonik saraylara yönelttikleri hınçlarıyla onların gıyabında bir devrim yaparlar.

Bu kişiler mahkûm oldukları bedende ağırladıkları efendileri kurmaca bir düzlemde, bir teatral oyunun içinde, törenin oyununda alt etmiş olur. Zira her üç oyunda da Genet'nin oyun içine yerleştirdiği burjuva iktidarının hegemonik varlığı ve araçları ezilenlerin ironi aracılığıyla ezen rolüne geçmesinde kullanılmaktadır. Dil, gerçeklik ve roller bu bağlamda tersyüz edilirken törensi yapıyla ölüm kavramı da yer değiştirilmiş olur. Ölüm artık sadece iktidarın altında ezilenlerin değil, iktidar sahiplerinin de yazgıdır.

Çünkü köle olarak durdukları yerde hınçları kendilerine yöneltilmiş bir silah olarak işler. Nietzsche'nin de belirttiği gibi soylu ahlakın üstenci bakışı, köle ahlakının kendini kurgulama biçimini etkilemektedir. Köle ahlakına sahip kişiler, kendi varoluş sancılarını soylu ahlakın onlara dayattıkları üzerinden belirler. Bu durumun yarattığı hınç, güce ulaşamamanın da getirdiği bir sonuçtur.

Fanon'un da bahsettiği üzere Beyazların kodlarına sahip olan Zenciler için kendi varlıklarını kurgulamaları ötekileştirilenin gözünden gerçekleşir. Bu durum yalnızca Zenciler oyunu için değil, Hizmetçiler ve Balkon oyunu için de söylenebilir. İktidarın diline hakim olan ötekiler, kendilerini tanımlarken yine onların dilini

kullanır. Hizmetçiler’de hizmetçiler Bayan, Balkon’da sıradan insanlar iktidar sahiplerinin rütbelerine bürünür.

Nietzsche, efendi ahlakının soylu, kendinden emin ve buyurgan olduğunu; köle ahlakının ise kendini efendi ahlaki üzerinden konumlandığını söyler. Efendi ahlakı ile köle ahlakının çatışma halinde olması ve soylu ahlakına sahip bireylerin kendini yüceltirken, köle ahlakına sahip bireylerin ezilen olarak efendi ahlakına karşı hınç duygusuna kapılması Genet’in oyunlarının temel çatışma noktasını oluşturur. Aynı zamanda Nietzsche’nin köle ve efendi ahlakının aynı bedende buluşabileceğini söylemesi güçbilmkaramanöndül üç oyunda da fail ile kurbanın buluştuğu noktadır. Fail ve kurban aynı bedende kurgulanır ve tarihteki sınıfsal dönüşümleri beklemek, önermek yerine hızlı bir başkalaşım ile kurmacanın içindeki başkalaşımın yeterliliğiyle alt edilir. Böylece hınç artık intikama dönüşür. İntikamın adalete duyulan tutku olarak tanımlanması ve kişinin öç alma istenci ile intikam duygusunu açığa çıkarması (Soloman, 2016, s. 180-181) ezilenlerin, iktidara karşı başkaldırıları gösterir. Son tahlilde kurban rolündeki oyun kişileri ironi ile törensi yapı içinde fail konumuna geçer. Böylece ölen ile öldüren kişi, törensi yapı içinde bir bedende buluşur.

Kaynakça

- Akın, B. A. (2017). *Genet’in ezilenleri ve hainleri*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Akın, B. A. (2020). Benlik krizi bağlamında modernist oyun yazarı masktan ne umdu? *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 630-638. doi: 10.32547/ataunigsed.767487
- Arısan, M. (1997). Ölü bir anneden sakat doğmak: Jean Genet ve alternatif kimlik. *Defter Dergisi*, 30, 39-58. Erişim Adresi: <https://defterdergisi.wordpress.com/2012/11/07/sayi-30/>
- Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve ikizi*. (B. Gülmez, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Carlson, M. (2007). *Tiyatro teorileri: Yunanlılardan bugüne tarihsel ve eleştirel bir inceleme*. (B. Yıldırım, & E. Buğlalılar, Çev.). Ankara: DeKi Yayınevi.
- Cornwell, N. (2006). *The absurd in literature*. New York: Manchester University Press.
- Çakmak, B. (2012). Absürd tiyatrodaki “oyun” kavramı ve Samuel Beckett’in oyun sonu ile Jean Genet’in balkon adlı oyunlarına yönelik karşılaştırmalı bir inceleme. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 34, 45-71. doi: 10.1501/TAD_0000000290
- Eradam, Y. (1992). The theatre of the absurd and Jean Genet. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 9, 15-23. doi: 10.1501/TAD_0000000147
- Esslin, M. (1999). *Absürd tiyatro*. (G. Siper, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- Fanon, F. (2016). *Siyah deri beyaz maskeler*. (C. Koytak, Çev.). İstanbul: Encore Yayınları.
- Genet, J. (1990). *Hizmetçiler*. (S. Birsal, Çev.). İstanbul: Nisan Yayınları.
- Genet, J. (1991). *Paravanlar*. (S. Dolanoğlu, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Genet, J. (2000a). *Hizmetçiler-balkon- paravanlar nasıl oynanmalı?* (E. Korkut, Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Genet, J. (2000b). *Zenciler*. (N. Başer, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Genet, J. (2014). *Balkon*. (B. Sabuncu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Girard, R. (2003). *Şiddet ve kutsal*. (N. Alpay, Çev.). İstanbul: Kanat Yayınları.
- Güçbilmez, B. (2003). Absürd tiyatrodaki ironi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 15, 96-137. doi: 10.1501/TAD_0000000012
- Güçbilmez, B. (2005). *Sophokles’ten Stoppard’a ironi ve dram sanatı*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Innes, C. (2004). *Avant-garde tiyatro*. (B. Güçbilmez, & A. Kahraman, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- Jankelevitch, V. (2020). *İroni*. (Y. Çetin, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Karacabey, S. (2003). Modern sonrasında dramatik metinler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 15, 36-95. doi: 10.1501/TAD_0000000015

- Karaman, K. (2010). Ritüellerin toplumsal etkileri. *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21, 227-236. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sufesosbil/issue/11416/136363>
- Nietzsche, F. (2000). *Ahlakın soy kütüğü üstüne*. (A. İnam, Çev.). Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Öndül, S. (2006). Oyun kişisini tanımak/anlamak. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 22, 89-101. doi: 10.1501/TAD_0000000064
- Roux, J. P. (1999). *Eskiçağ ve Ortaçağ'da Altay Türkleri'nde ölüm*. (A. Kazancıgil, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Said, E. (2016). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark anlayışları*. (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Soloman, R. (2016). *Duygulara sadakat: Hislerimiz, bize gerçekte ne anlatıyor?* (F. Çoban, Çev.). Ankara: Nika Yayınevi.
- Şener, S. (2017). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Ankara: Dost Yayınları.
- Webb, R. C. (1979). Ritual, theatre and Jean Genet's "The Blacks". *Theatre Journal*, 31(4), 443-459. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/3219417>