

DEMİRDAĞ'IN GÖLGESİNDE - NAZIM HİKMET'İN “FERHAD İLE ŞİRİN”^{*} OYUNUNDA TOPLUMSAL CİNSİYET

Fakiye Özsoysal Çavuş^{**}

“Anlatılarımızda ve dolayısıyla hafızamızda derin izler bırakmış, güçlü kadın kahramanlar olsaydı, bugün muhtemelen kadınlar ve kadınlığa bakışımız da daha farklı olacaktı.”¹

Bu yazıda, Nazım Hikmet'in “Ferhad, Şirin, Mehmene Banu ve Demirdağ Pınarının Suyu” adlı oyununda aşk, bekleme, iktidar, güç temaları, kadınların ve erkeklerin temsili, oyunun öykü ve söylem düzleminde ideolojinin kendini kadınlar üzerinden (kadınları araçsallaştırarak) varetme biçimi ve metinsel karşıtlıklar toplumsal cinsiyet açısından tartışılmaya çalışılacaktır. Bu tartışma yazının akışını bozmaması için kuramsal alıntılarla bölünmeden oyun çözümlemesi içine yedirilecek, kuramsal çerçeve yazının sonunda bütünleyici bir öge olarak kullanılacaktır.

“Ferhad ile Şirin” oyunu konusunu eski bir halk masalından alır. Şirin'e olan aşkı uğruna Demirdağ'ı delmeye giden Ferhad'ın sonunda ilahi bir aşka ulaşmasını anlatan eski hikaye, Nazım Hikmet'in tiyatroya uyarlamasında Şirin'e olan aşkın toplum aşkıyla birleştiği, iki aşkın birbirini beslediği bir noktaya taşınır, aşkın türlerini, aşk tutkusunun üretkenliğe ve/veya yıkıcılığa dönüşme biçimlerini tartışır ve şehre su getirmek için Demirdağ'ı delmeye kararlı, tek başına topluma yararlı mücadelesini sürdüren Ferhad'ın hikayesine evrilir. Oyundaki kadınlar Mehmene Banu ve Şirin ise Ferhad'ın yüce idealinin simgesi olan Demirdağ'ın gölgesinde kalırlar.

Nazım Hikmet, oyunda “Ferhad” figürünü kahramanlaştırmak istemediğini savunur. Ancak Ferhad oyunun sonunda “aşk”ın yapıcı, üretken halinin simgesi halinde yüceltilmiş olarak karşımıza çıkar. Ferhad'ın toplumcu ideale dönüşen aşkı ona yeni bir mutluluk, amaç, umut dolu etken bir yol çizerken, baskıcı iktidar odaklarının sembolü olan Mehmene Banu,

^{*} Yazı boyunca, “Ferhad, Şirin, Mehmene Banu ve Demirdağ Pınarının Suyu” oyun adı kısaca “Ferhad ile Şirin” olarak anılacaktır.

^{**} Arş. Gör. Dr.; İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

¹ Şimşek, L., “Kurmaca Dünyasının İmkanları”, *Toplumbilim*, sayı 15, Mayıs 2002, s.78

kötücül bir aşk duygusunun esiridir, tutkusu ve hırsı denetimsiz yıkıcı bir güç haline dönüşür; Şirin ise aşkını yüceltilmiş bir sabır anlayışıyla bekleyerek, kendi başına, sessiz ve mutsuz biçimde yaşamaya devam eder. Gilbert ve Gubar'dan hareket edersek Şirin, “çocuksu, uysal, itaatkâr ve *hikayesi olmayan* bir hayatın kahramanı”dır.² Onunkisi dönüşemeyen, paylaşamayan, baştan umutsuz kılınmış, edilgen, eylemsiz, dilsiz, güçsüz bir aşktır. Mehmene Banu'nun da Şirin'in de varoluşu, yaşamları, acıları, sevinçleri, birbirleriyle ilişkileri, yazgıları Ferhad'a olan aşklarıyla belirlenir. Her iki kadının da duyguları Ferhad'ın toplum aşkıyla karşıtlık oluşturan bireyci bir anlayışı kodlar.

Nazım Hikmet, 1948'de Bursa Cezaevinde, yazdığı bu oyundan söz ettiği bir mektubunda, masal unsurunu fona alıp, bu unsurun sembolik ifadesinden yararlandığını, fakat realist çalıştığını söyler.³ Oyun temelde masal çizgisini korumaktadır. Eski halk masallarında eş, anne, güzel sevgili, kızkardeş, bir babanın kızı, dadı ya da cinsiyetsiz kocakarı rollerinde varolan kadın kahramanların görüntüsü, oyunun masal fonu üzerine de yansımıştır. Oyunda Mehmene Banu ve Şirin kendilerini Şah Sanem kızı olarak tanımlarlar. Şirin, Mehmene Banu'nun kızkardeşi, Ferhad'ın güzel sevgilisi olarak vardır. Mehmene Banu sonunda çirkin kötü kocakarı rolüne bürünürken, Şirin sonunda artık bir sevgili bile değildir, varlığı anlamsızlaşır, Ferhad'ın sembolik dönüşümü için bir araç olmaktan öte bir anlam taşımaz, Ferhad'ın ortaya koyduğu gücün karşısında en ufak bir eylem gösteremeyecek, sesini duyuramayacak denli edilgendir. Bu hikayedeki rolü bellidir: Beklemek.

Oyun, Kadınlar, Erkekler

Edilgenlik daha başta sembolik olarak Şirin'e atfedilmiş bir unsurdur. Şirin masalda da olduğu gibi oyunun başında hasta yatağındadır, hareketsizdir, duyuları, algıları kapalıdır, çaresi olmayan bir hastalığın pençesinde ölüme yaklaşmaktadır. Hastalığa çare bulacak biri beklenmektedir. Saraya gelen gizemli bir kişi ki bu çok ‘çirkin’ bir erkektir, Şirin'in yaşama dönmesi için çareyi söyler: Ablası Arzen şehri Sultanı Mehmene Banu, masala göre kadın olmanın en önemli özelliğini, dillere destan güzelliğini ve güzellik enerjisini hasta kızkardeşine vererek onu ölümden kurtaracaktır. Ancak kendi yüzü ihtiyarlayıp çirkinleşecek, yine de bedeni, bedensel arzuları hep diri kalacaktır.

² Gilbert, S.M., Guber, S., *The Madwoman in the Attic*, Yale Univ. Press, New Haven, 1979, 39.

³ Bkz.Şener, S., *Nazım Hikmet'in Oyun Yazarlığı*, Kültür Bakanlığı yay. 2002, s.63

“Gelen: Şah Sanem Kızı... Şah Sanem Kızı... Bu ten kuru çınar yaprağına dönecek, sarı, sert, hışır, hışır... Bu kaşlar seyrelip bu gözler kesik koyun kellesinin gözleri gibi bakacaklar... Burnun uzayacak... Dudakların en fakir Arzenli kadının hırkasından sökülmüş iplik parçalarına benzeyecek... (...) Sen güzelliğini vereceksin, kardeşin yaşayacak. (...) Yüzün ölecek, ihtiyarlayacak. Lakin vücudun, lakin yüreğin hep öyle taze, hep öyle iştahlı, hep öyle obur kalacaklar...”⁴

Böylece Mehmene Banu bedeni diri kalsa da ihtiyar, çirkin yüzüyle, masalarda olumsuzlanan kocakarı figürüne dönüşür. Kardeşini yaşama döndürmek için yaptığı eylem, büyük bir fedakarlık olarak görünecektir. Çünkü kadınlara biçilen kadın olma rolünün en gerekli özelliği bu güzelliğidir. Güzelliğin yitimiyle beraber, artık erkekler için bir aşk, arzu nesnesi değildir. Bir anlamda cinsiyetsizleşmiştir. Varoluşunu belirleyen iki unsurdan- güzellik ve iktidar- birini kaybetmiştir. Elinde kalan, Sultan olma konumunun getirdiği iktidarın sonsuz gücüdür. Bu gücü ve hiyerarşiyi kullanım biçimiyle de erkek dünyasının kurallarını uygular, “iktidarı içselleştirmiş, erkekleşmiş kadın” olarak iktidarın sembolüdür. Mehmene Banu başta yaşam veren kişi olmasına rağmen oyun ilerledikçe hikayenin bencil, yıkıcı, şeytani gücü haline dönüşür. Halkı irinli su içerken o pınar suyu içmektedir, halkına refah sağlayamadığı için kötü bir yönetici olduğu da söylenebilir.

“(... açık pencerelerden, dışardan, uzak, derin inilti gelir)”

Mehmene Banu: (Vezir’e) Bu ne?

Vezir: Şehir halkı ölümlerine ağlıyor. Arzetmiştim, efendimiz, hastalık salgın halinde...

Mehmene Banu: Kapatın pencereleri....”⁵

Mehmene Banu babası Şah Sanem ölünce tahta geçmiş, ancak şehrin sorunlarını çözmek için ileri, yenilikçi ya da yaratıcı bir adım atamamıştır; babası zamanında çözülemeyen temiz su sorunu devam etmektedir. Sultanın halkı düşünmekten çok, kendi hırsları, duyguları peşinde olması vurgulanır, kötücül bir aşkın esiridir, Ferhad’a olan aşkıdan, Ferhad ve Şirin’in kavuşmasını engeller ve hüsranlı bir aşk hikayesini vareder. Ferhad’a görür görmez aşık olmuştur, ama onun sanatını, çizdiği lalelerin güzelliğini bir kez dahi görmemiş, onlara ilgi bile göstermemiştir. Ferhad Şirin’i kaçırdıca da duygusal

⁴ Hikmet, N., *Ferhad ile Şirin*, Oyunlar 2, Adam Yayınları, 1995, s.73, 74

⁵ Hikmet, N., *Ferhad ile Şirin*, Oyunlar 2, Adam Yayınları, 1995, s.115

çalkantılarına iktidarının sarsılması durumu da eklenir. Sınıfsal farklılığa rağmen, aşıkların evlenmesine razı olması bir seçenekken -ki Vezir bunu önerir-, otoritesine karşı gelindiğinden dolayı onları cezalandırmak için şehre su getirilmesini bahane ederek Ferhad'ı Demirdağ'ı delmeye gönderir. Şah Sanem Kızı Mehmene Banu sınıfsal üstünlüğü ve iktidardaki konumuyla aşkı mülkiyetine almak, sahiplenmek isteyen, yapamayınca da hırsına yenilen, zulüme, kötülüğe, sömürüye yönelen, aşkı kendi için yaşayan kişidir. Oyunun sonunda aradan on yıl geçtikten sonra baştaki kararından vazgeçtiğini bir lütuf olarak haber verdiğinde bile yeni bir şartla ortaya çıkar. Ferhad dağı delmeyi derhal bırakır ve şehre dönerse Şirin'le evlenebilecek, aksi halde bedel ödenmeye devam edecektir. Şehre suyun akması değildir önemli olan, kendi hırs ve otoritesinin işlerliğidir. İnsan yaşamları onun oyun alanı gibidir. On yıl sonra bile baştaki düşünme biçiminden farklı bir görüş ortaya koyamamaktadır. Geçen onca yıl onun iktidar oyunlarını zayıflatamamış, dünya görüşünü değiştirememiştir. Mehmene Banu oyunun sadece başında görünür, ama oyun boyunca ve oyunun sonunda ezici otoritesi duyulur. Mehmene Banu on yılda aşk acısı çekmiş de olsa, oyunun sonunda kişi olarak, yönetici olarak hala oyunun başındaki kişidir.

Şirin de ablası Mehmene Banu'dan farksız bir biçimde değişime uğramaz. O baştaki edilgen küçük kardeş rolünü oyunun sonunda da sürdürmektedir. Ablasının emirlerinden çıkamaz, saraydan çıkamaz, Ferhad'ı görmesi yasaktır, aşkı için sadece gözyaşı döker ve bekler. On yıl boyunca değişimi, daha fazla ağlayan bir kadına dönüşmesi yönünde olmuştur. Zaten Ferhad'a aşık olmasıyla beraber kendini de yitirmiştir. Artık kendi değil sadece Ferhad vardır onun için.

“Mehmene Banu: Bambaşka bir insan olmuşsun... Bambaşka bir Şirin. Sen bu kadar değişsin, sen...”

Şirin: (Mehmene Banu'nun sözünü keser.) Ben yokum artık, abla...

Mehmene Banu: Hatta siz de yoksunuz....

Şirin: Evet, yalnız o (Ferhad) var...”⁶

Ferhad'a duyduğu aşk Şirin'in varoluş nedenidir. Ancak aşk, onun içinde yaşadığı, büyüttüğü, ama herhangi bir edime ya da herhangi bir yöne doğru dönüştüremediği durağan bir duygudur. Aşk duygusu da onunla beraber değişmeden, on yıl boyunca aynı kalarak Ferhad'ı beklemektedir. On yılın sonunda yine ablasının izniyle, Ferhad'ı görmeye, onu

⁶ Hikmet, N., *Ferhad ile Şirin*, Oyunlar 2, Adam Yayınları, 1995, s.112

şehre götürmeye dağa gittiğinde herşeyin kaldığı yerden devam edebileceğine inanmaktadır. Oysa on yıl içinde Ferhad çok değişmiştir. Sevdası kendini aşmış, halkın yararına, herkesle paylaşılan bir noktaya evrilmiştir.

“Şirin: Artık kayalardan bana ne, sana ne? Artık bir dakika, birdakka bile durmak istemiyorum burda... Haydi gidelim...

Ferhad: Hayır...

Şirin: Ne? Hayır mı dedin? Ne diyorsun, Ferhad?

Ferhad: Bu kayayı deleceğim, su akacak şehre. Çeşmelerden artık irin değil, tertemiz, ıslıl ıslıl su akacak...

(...)

Şirin: Anlamıyorum, hiçbir şey anlamıyorum, Ferhad... Hayır, hayır, anlıyorum, şeref meselesi, haysiyet, insan haysiyeti meselesi, vazife meselesi, başlanmış işi bitirmek meselesi, şehirde susuzluktan ölülerine ağlayan insanlar meselesi... Peki ama, bir de bizim, ikimizin meselesi var..

Ferhad: İkimizin meselesi, bütün bu saydıklarının dışında, ötesinde değil ki bir tanem.”⁷

Ferhad, Şirin’in de yanında kalmasını ister aslında, ama Şirin ablasının emirlerine karşı gelemmez. Ferhad’ın şehre su getirmek için Demirdağ’ı delmeye devam edeceğini öğrendiğinde düşkünlüğü yaşamasına rağmen, durumu olduğu gibi kabullenir ve hikayedeki rolünün beklemeyi bilmek olduğunu dile getirerek ve bunu yücelterek şehre geri döner. Beklemeyi yüceltme biçimi ilginçtir. Benzetmesinde, oğlu gurbete giden analar gibi sabırla ve şikayetsiz bekleyeceğini söyler. Böyle beklemenin de marifet olduğunu vurgular. Ferhad aslında bir erkeğin aradığı sonsuz aşkın nesnesine yani annenin bitmeyen sevgisine annesi öldükten sonra bile Şirin’le sahiptir artık.

“Şirin: (...) On yıl bekledim. Ölene kadar da bekleyeceğim... (Güler) Bu hikayede herkes bir marifet gösterdi, ben de beklemesini bileceğim.. Bekleyeceğim... Beklemesini bileceğim seni, Ferhad... Oğlu gurbete çıkmış anneler gibi... Sabırla, şikayetsiz...”⁸

⁷ Hikmet, N., *Ferhad ile Şirin*, Oyunlar 2, Adam Yayınları, 1995, s.133-134

⁸ Hikmet, N., *Ferhad ile Şirin*, Oyunlar 2, Adam Yayınları, 1995, s.135

Şirin kim bilir daha kaç yıl bekleyecektir, belki de ölene kadar Ferhad'ı göremeyecektir. Baştaki edilgenliği oyunun sonunda da sürer. Mehmene Banu'nun otoritesinin ve Ferhad'ın toplumsal amacının yapılanmasını, sağlamlaşmasını sağlayan figür Şirin'dir. Yaşamı, duyguları üzerine oyunlar oynanan, iki karşıt gücün çarpışmasında arada kalan kurban da. Bütün hikaye Şirin üzerinden kurulmasına rağmen, oyunda bir başta bir sonda görünür arada sesiz kaldığı, sözü edilmeyen yıllarda da ağlayıp beklediğini öğreniriz. Mehmene Banu'nun onun hayatını kurtarması artık pek bir şey ifade etmemektedir, Şirin yarı ölü olarak yaşamaktadır. Mehmene Banu'nun kızkardeşinin yaşamı üzerinde hak iddia etmesi ve ona verdiği yaşamı, bir anlamda, geri alma hakkını da kendinde görmesi, Ferhad tarafından onaylamaz.

“Şirin: Bir insanın kendi bahtiyarlığını, hatta kendi ömrünü feda etmek pahasına başka bir insanı kurtarması, ona o insan üstünde bir hak kazandırır mı? Nankörlük mü ediyorum? (...)

Ferhad: (...) Ablanla senin arandaki mesele başka. Hem kazanılan hak, zulüm etmek için kullanılırsa, haklıktan çıkar galiba...”⁹

Oyunun son sahnesinde Ferhad'ın Şirin'le şehre dönmemesi, çalıştığı yeri, güzünün ağırlığını, verdiği emeği göstererek, anlatarak kararını bir nedenselliğe oturtmasına karşın, davranışını asıl olumlayan şey, oyunun bitişinde çocuklu bir kadının girmesi ve oğlunun Ferhad'a benzemesini istediğini söylemesidir. Kadın oğluna güzün sesini dinletirken oyun biter. Böylece bir önceki sahnede verilen aşıkların hüsranı, yerini umuda bırakır ve “kavuşamayan aşıklar” imgesine rağmen oyun aslında mutsuz sonla bitmez. Umudun göstergesi olarak kullanılan imge şehir halkından biri olan “Çocuklu Kadın”, “Anne-Oğul” imgesidir, umut kadınlar üzerinden yapılır, kadınlar anne olarak Ferhad gibi yiğit oğullar yetiştirecek, bu oğullar geleceği inşa edecektir ve genç kadınlar anne olmaya, dönüşümü sürdürecektir, oğullar yetiştirmeye devam edecek, yetiştirdikleri yiğit oğullarının dağılmasını, eve dönmelerini sabırla bekeleyecektir. Oğul doğurmak, oğul annesi olmak önemlidir(!). Dahası toplumsal kurtuluş, bir kahramanla mümkün hale gelmektedir.

Bütünsel bir bakışla yaklaşıldığında, oyunda kadınların Ferhad'ın toplum aşkını yaratmasında yardımcı masal figürleri olmaktan öteye gidemedikleri söylenebilir. Öte

⁹ Hikmet, N., *Ferhad ile Şirin*, Oyunlar 2, Adam Yayınları, 1995, s.133-134

yandan, Mehmene Banu ve Şirin, Ferhad'ın aşkıyla yaşamları, varoluş biçimleri değişen, olumsuz anlamda yaşamsal bedeller ödeyen ve davranışları da olumsuzlanan iki kadın kurban olarak da görülebilirler. Oysa gerek masalın gerekse oyunun olay akışında yüzey yapıda aşkın bedelini ödeyen kurban kişi Ferhad olarak gösterilir. Çünkü Şirin'e olan aşkı yüzünden nakkaşlık sanatından vazgeçmiş, Demirdağ'ı delmek gibi olanaksız bir iş için yola çıkmaya zorlanmış, yaşamı, hüneri ve güzelliği bu uğurda heba olmuş biri durumundadır. Ancak bu olumsuzlukları bile yapıcı bir duruma dönüştürmeyi bilendir de. Okur ona karşı acımayla karışık sevecenlik ve hayranlık duyar, Şirin'e zavallı, aciz, masum küçük kızkardeş diye bakar, Mehmene Banu'ysa cadılaştırmıştır.

Mehmene Banu, kardeşine hayat veren, can verme pahasına güzelliğinden olan biri olarak esasen Şirin'in annesinin yerini tutar. Kadınların birbirleriyle kurdukları hakim ilişki biçimindeki sorun da rekabete dayalı söz konusu anne-kız ilişkisinin tekrarı niteliğinde olmalarıdır. Irigaray, ataerkil düzeni zayıflatmak için anne kız ilişkisinin üzerinde düşünülmesini ve bu ilişkinin değiştirilmesini önerir.¹⁰ Diğer bir ifadeyle, ataerkil düzen, kadınlar arasındaki ilişkinin Mehmene Banu ile Şirin arasındaki ilişkinin tekrarı olmamasından beslenir. Oyunda gelişen olaylara saraylı kadınların tarafından bakıldığında, Ferhad'ın yaşamlarına girmesiyle beraber birbirleriyle konuşmayan, konuşamayan iki kızkardeşi görürüz. Bir anlamda birbirlerinin rakibi de olmuşlardır. Mehmene Banu olumsuz değişime uğradığının, kızkardeşini kıskanır olduğunun farkındadır.

“Mehmene Banu: Ben de bambaşka bir insan oldum, Şirin... Birbirimizin elini sımsıkı tutmuş yürüyorduk, aramıza birdenbire bir yıldırım düştü...”¹¹

Kızkardeşlerin aralarındaki sevgi bağı ve iletişim zayıflamıştır. Geçen yıllar boyunca sadece arada bir çaresizlik onları birbirlerine yaklaştırır ve sessizce, konuşmadan birbirlerine sarılıp ağlarlar. Şirin on yıllar boyunca Ferhad'ı bekleyecektir. Mehmene Banu hem güzelliğini, hem kızkardeşini, hem de aşkını yitirmiştir, oyunun da olumsuz figürü haline gelmiştir. Tek yaşam amaçları, tek varoluş nedenleri Ferhad oluvermiştir. Demirdağ'ı delerken gürzün çıkardığı sesi her duyularında mutluluk, umut aslında onlardan uzaklaşmakta, bütün olanlar hafızalarında yeniden ve yeniden yaşanmaktadır. Kadınların böyle bir haldeyken neler yapıyor, neler hissediyor olduklarını, kadınların deneyimlerini hiç

¹⁰ Whitford, M., *Luce Irigaray-Philosophy in the Feminine*, Routledge: London and New York, 1991, 77.

¹¹ Hikmet, N., *Ferhad ile Şirin*, Oyunlar 2, Adam Yayınları, 1995, s.113

bilmeyiz. Anlatı Ferhad'ın üzerine yoğunlaşır. Kadınlar saraya kapalı, dışardan kopuk yaşayan Sultan ve güzel Kızkardeşi rolünde oyunun masal figürleri olarak kalırlar, Ferhad ise dışarıdadır, emekçidir, eylem içindedir ve sonunda masal kahramanından gerçek bir insana, halk kahramanına dönüşür. Oyunun kurgusu ve yapısı itibariyle, kadınları anlatabilmek için de Ferhad'dan, onun özelliklerinden ve deneyiminden söz etmek gerekmektedir.

Oyun, başından itibaren Ferhad'ın başkalaşım sürecini vurgular, oyun boyunca da insani özellikleriyle ayrıntılı çizilen tek kişi Ferhad'dır. Babası, annesi, bir ailesi vardır. Babası Behzad usta bir nakkaştır. Annesiyse sadece anne. Oğul Ferhad baba mesleğini devralmış ve ileri götürmüş, ustası olan babasını geçmiş bir nakkaş olarak sunulur. Dünyayı renkleriyle, çizgileriyle yeniden yaratmayı, en iyiyi, en güzeli sevmeyi ona nakkaşlık öğretmiştir.¹² Oyunun başından itibaren kendini varedabilen bir kişidir Ferhad. İşine, sanatına tutkusu, onlara verdiği değer öylesine büyüktür ki gözü başka şey görmez, dört gün dört gece uyumadan çalışıp nakışlarını işler, boyar.¹³ Sultan'ın ziyareti sırasında da sultan makamını hiçe sayıp, ölümü göze alarak, nakışlara mızrak ucu dokunuyor, boyayı bozuyor diye askerleri bile azarlar.¹⁴ Dahası işinin öyle ustasıdır ki derin bilgisi ve aklıyla da hayranlık uyandırır, nakışın neden iyi ya da neden kötü olduğunu sezgileriyle değil somut nedenleriyle açıklayabilen, aklını da kullanan nadir ustalardandır.

“Ustabaşı: (...) bizim sanatta “Nesi var?” diye sordun muydu, iş müşkilleşir.. Yani, nakkaş dediğin, hangi boyanın, hangi çizginin neden, niçin yakışık alıp neden, niçin yakışık almadığını anlatmaz, lakin bilir...

Behzad: (İşini bırakmadan olduğu yerde söze karışır) Vallahi usta, bana kalırsa, nakkaş dediğinin bunu bilmesi yetmez, nedenini, niçinini de anlatmalı.. (..) Benim Ferhad öyledir...”¹⁵

Ferhad'ın yeteneği ve sanat aşkı akılla da birleşmiştir. Nitekim oyunun son sahnesinde aradan on yıl geçtikten sonra, Şirin'e olan aşkı da akılla birleşir, salt bireysel bir duygu olmaktan daha farklı bir amaca hizmet etmeye başlar, aşk-akıl-emek büyük bir mücadele gücü doğurur ve toplumu da etkileyen, herkesle paylaşılan umut dolu bir amacın

¹² Bkz. A.g.e. s.97

¹³ Bkz. A.g.e. s.80

¹⁴ Bkz. A.g.e. s.87

¹⁵ Hikmet, N., Ferhad ile Şirin, Oyunlar 2, Adam Yayınları, 1995, s.79

itici gücü haline gelir: Şehre temiz su gelecektir, hastalıklar, ölümler bitecek, yaşam kutsanacaktır. Zaman geçtikçe Ferhad için Şirin'in yüzü artık her yerdedir.¹⁶ Aşk çoğalmıştır.

“Behzad: Su, şehre akacak, değil mi?”

Ferhad: Akacak, baba.

Behzad: Şehirliler seni nasıl da seviyorlar, onlara sorsan, hatta bazen bana da sorsan, sen sanki Demirdağ'ı Şirin için değil de, biz suya kavuşalım diye...

Ferhad: (Babasının sözünü keser.) İki iş birbirine karıştı, baba, hatta artık hangisi ağır basıyor, ağır basmak meselesi de değil, yani demek istediğim...”¹⁷

İnsanlar Ferhad'ı görmeye, onun güzünün sesini işitmeye dağa giderler, Ferhad onlara umut ışığı olmuştur, çocuklarını ona getirirler, çocukları büyüdüklerinde Ferhad'ı örnek alsın isterler. Oyunda, Ferhad bir anlamda halk kahramanına dönüşür.

“Semerkantlı: Peki, bu kalabalık, Ferhad'ı görmeye gidenler, güneşten önce yetişemezlerse?”

Şerif: Güzünün sesini dinlerler... Dağı delen yüz batmanlık güzün sesi. Tekmil şarkıların, mahlukların, aletlerin sesini biraraya getirir, işte öyle bir ses. Korkunç, fakat bilmediğin gibi güzel. Acı, fakat bilmediğin gibi umutlu...

(...)

Çocuklu Kadın: Sana oğlumu getirdim... Altı aylık... Senin yüzünü görsün, bellesin şimdiden, senin gibi yiğit olsun diye...”¹⁸

Oyunda doğayla iletişim halinde olan kişi de Ferhad'dır, ağaçlarla, hayvanlarla, çoban yıldızıyla, Demirdağ ile konuşur. Dağı delme eylemi bir anlamda doğaya hükmetmenin de sembolik göstergesidir. Zorlu sert kayalar Ferhad'ın aşk-akıl birleşiminden doğan azmi karşısında er ya da geç delinecek, suya geçit verecektir. Oyunda sembolik anlatım içinde, Demirdağ Ferhad'ın sevdasına, aklına, azmine hayranlığını dile getirir:

¹⁶ Bkz. A.g.e. s.121

¹⁷ A.g.e. s.125

¹⁸ Hikmet,N., *Ferhad ile Şirin*, Oyunlar 2, Adam Yayınları, 1995, s.118 ve 136

“Demirdağ: Siz insanlar ne tuhaf seviyorsunuz. Kurda bak, kuşa bak, kestanelikteki ayılara, buğday tanesiyle toprağa bak... Onlar yalnızca etleriyle severler, yalnız etleri, ağızları, gözleriyle... Halbuki siz yüreğinizle, hayalinizle, aklınızla da seviyorsunuz..”¹⁹

Ferhad bir masal kahramanı değil, canıyla, kanıyla amacı uğruna emek veren bir insandır artık. Böylece akıl, yetenek ve aşk yapıcılığa hizmet etmektedir. Ferhad bu olumlu özelliğini de bir anlamda babasından almıştır. Oyunun başında köşk yapılırken gelen bir dervişin sorusu üzerine baba Behzad Usta yaşama bakışını, dünya görüşünü ortaya koyar: ‘Karamsarlık değil umut. Yıkma değil yapma. Eylem içinde olmak.’

“Derviş: (Köşk-Yapı) Kaç Yıl dayanır?”

Ustabaşı: Eh, yanmazsa, yıkılmazsa, hoşça tutulursa, arada bir tamir de görürse, bin yıllık ömrü var...

Derviş: Sonra ne olur?

Behzad: (İşinin başından doğrulup söze karışır.) Sonra, çürür, ölür, kıyamete kadar duracak değil ya...

Derviş: Öyleyse ne uğraşırsınız?

Behzad: Niye mi uğraşırız? Sen niye nefes alırsın? Bin yıl sonra, yahut hatta yarın yıkılabilir diye, yapmayacak mıyız? Biz yaparız, yıkılır, tekrar yaparız.

Derviş: Tekrar yıkılır..

Behzad: Yıkılsın... Tekrar yaparız... Esas yıkılmak değil, yapmak...²⁰

Ferhad’ın Şirin’e olan aşkının topluma mal olan, yansıtılan, yapıcı, çoğaltıcı bir aşka dönüşümü de nakış ustası emekçi bir babanın oğluna doğal bir biçimde aktardığı yaşam felsefesidir aslında. Ferhad bu görüşü belki bir öğüt olarak doğrudan almamış, bizzat yaşayarak, geçen on yılda Demirdağ’ı delmeye verdiği emekle öğrenmiştir, ama babasından gördüğü, duyduğu yaşam biçimi temelde böyledir.

“Behzad: Ölümü düşündün mü?”

Ferhad: Düşündüm.

¹⁹ A.g.e. s.122

²⁰ Hikmet, N., Ferhad ile Şirin, Oyunlar 2, Adam Yayınları, 1995, s.77

Behzad: Nasıl?

Ferhad: Sana bir şey diyeyim mi, baba, bir gün olup öleceğimi düşünmek bana kuvvet verir. Hayatı sevmediğimden değil, bilakis hayatı çok sevdiğimden...

Behzad: Benim gibi. Ben de öyleyim... ”²¹

Ferhad’ın annesiniyse pek tanımıyoruz. Onun hakkında bildiğimiz şey, yıllarca hergün dağa gidip oğluna yemek taşıdığıdır. Dağa gittiğinde oğluyla neler konuştuğunu, neler hissettiğini, nasıl bir insan olduğunu ya da Ferhad’ın annesinin karakterinden, dünya görüşünden ne gibi özellikler almış olduğunu hiç bilmeyiz. Ferhad on yıl boyunca sadece tek bir gün işine ara vermiştir, o da annesinin öldüğü haberini aldığı gündür. Dahası o gün ilk kez ağlamıştır. Annesi onun için “kutsal” bir kadındır. Oyunda anne, sadece ‘kutsal, fedakar anne’ rolüyle adından söz edilen, ama kendisi görünmeyen birisi olarak yer alır. Oysa babasının dağa gelip oğluyla konuşmasını, baba-oğul ilişkisini, geçen on yılda olanlar, değişen şeyler üzerine sohbetlerini ayrıntılarıyla öğreniriz. Ferhad’ın bütünlüklü bir yaşantısı vardır aslında, dağı delme amacı bütünlüklü yaşantısına eklemlenip onu yücelten bir konumdadır, bu eylemin Ferhad’ın varoluşunu belirlemesi Ferhad’ın seçimidir. Oyun boyunca babayı ve Ferhad’ı tüm (olumlu) özellikleriyle ve yapıcılığa evrilen dönüşüm süreci içinde bir “insan”, bir “kişilik” olarak tanırız.

Oyunun diğer erkeklerinden Ferhad’ın üstün özelliklerinin karşıtı olarak verilen Şerif Ağa’nın bile baştaki kıskançlığı ve yıkıcılığı oyunun sonunda olumlu bir dönüşüme uğrar. Şerif Ağa, çok çalışması ve emeğinin karşılığı olarak Şerif Usta diye anılmaya layık olmuştur. Şerif’in yükselmesinde asıl emeği geçen, sultanların da dadısı olan Şerif’in annesi, sonunda adı duyulmayan önemsiz bir figüre dönüşür. Ona ne olduğunu bilmeyiz. Oyun boyunca erkeklerin dönüşümü olumlu yönde gelişirken, kadınlar ya hiç değişmeden kalır ya sınıfsal konumlarıyla tanımlanarak olumsuz, yıkıcı bir güce dönüşümün sembolü halini alır ya da geleceğe umut dolu oğullar yetiştirecek fedakar, kutsal anneler olarak görünürler. Egemen söylem içinde kadın, sadece doğurganlık ve diğer yeniden üretim işlevleriyle onay gördüğü için, bir erkeğin olması gereken pozisyonunu işgal etmesi durumunda habisleşiyor. Böylece, oyundaki hakkaniyetli, kalender erkeklerin varlığıyla da, özelde Mehmene Banu’nun, genelde ise kadınların iktidarı eline yüzüne bulaştıracağı

²¹ A.g.e. s.124

aşıkılık kazanır. Kadınlar, bu konumlar ya da roller dışında tanınmazlar. Yapı ustalarıysa emekçi erkeklerdir.

Masal, Gerçek, Cinsiyet Roller, Dönüşüm, İdeoloji

Oyun, olay akışında “Ferhad ile Şirin” masalını ve aşkın türlerini kullanarak, temelde acımasız iktidar odakları (yıkıcı güçler) ve emekçi insanlar (yapıcı güçler) arasındaki savaşı ortaya koyar. İktidar odağının simgesi acımasız hükümdar Mehmene Banu ve onun yıkıcı eylemleri, iktidarın gücünü zayıflatan simgeyse emekçi kişi Ferhad ve onun toplumcu dünya görüşü, bu uğurdaki azmidir. Şirin olayların gelişiminde sadece tetikleyici bir öge olarak kalır.

Oyun arka planda masal özelliğini koruduğu için, masalların temel öğeleri de korunmuştur. Genel anlamıyla masalarda rastlanılan şablonlar; soylu aileden birinin hastalığı ya da bir eksikliğin olması, bu eksikğin giderilmesinin şartlı bedeli, ilk görüşte aşk, yasak çiğnenmesi, kavuşamayan aşıklar, zalim hükümdar, zorlu görev, erkeğin (kahramanın) zor görevi ya da bedeli kabul etmesi ve uzağa gitmesi, bekleyen prenses ya da sultan benzeri motifler bu oyunda sembolik işlevlerde kullanılmışlardır.

“Masalarda değişmez değerlerle değişken değerlere rastlarız. Değişken, kişi adları ve aynı zamanda nitelikleridir; değişmeyen ise, kişilerin eylemleri ya da işlevleridir. Buradan, masalın, çoğunlukla aynı eylemleri değişik kişilere yaptırdığı sonucu çıkarılabilir. Bu da masaları, kişilerin işlevlerinden kalkarak incelememizi sağlar. (...) İşlev sözcüğünden, bir kişinin olay örgüsünün akışı içinde taşıdığı anlam açısından betimlenmiş eylemini anlıyoruz.”²²

Bu bağlamda oyunda kadınların ve erkeklerin toplumsal rolleri, çatışmayı oluşturan noktalar, sınıfsal, dilsel karşıtlıklar ve olay akışı da masalların şablonlarına uygun bir çizgide kesin bir biçimde belirlenmiştir, yine bu şablonlar gereği oyun merkezli bir yapı sergiler, merkezdeki kişi Ferhad’dır, oyunun bütününde ona atfedilen özellikleri sıralarsak yine oyunun olumlanan ilgi odağı olduğunu görebiliriz: Doğaya hükmeden, eylem insanı, bedensel ve zihinsel güce sahip, yiğit, bilge, üretken, paylaşımcı, emekçi, yapıcı, sanatkar, kurtarıcı, sevmeyi bilen, güzel yüzlü kişi Ferhad Usta. Buna karşılık, diğer iki önemli figür

²² Viladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi*, B/F/S Yayınları, 1985, sf.30-31

olan kızkardeş sultanların özellikleri; erk sahibi, çirkin, yıkıcı, kocakarı, acımasız, bencil, hırslı, bireyci, korku yaratan, kural koyucu Şah Sanem Kızı Sultan Mehmene Banu ve güzel, narin, zarif, uysal, zayıf, boyun eğen, sadık, bağımlı, namuslu, hassas, çocuksu, hastalıklı, edilgen, aşk nesnesi Şirin Sultan olarak orataya çıkar. Masalda ve uyarlamada erkeğe (Ferhad'a) atfedilen özelliklere bakıldığında, “kadının gücü yönetim için değil, savaş için değil ve zekası da icat veya yaratım için değil ev hayatının sevimli düzenlemeleri içindir”²³ iddiası bir anlamda doğrulanmaktadır. Yönetici, ama yönetmeyi beceremeyen kadın Mehmene Banu son derece olumsuz özelliklere, Şirin ise masum, melek kadın imgesinin öngördüğü özelliklere sahiptir.

Oyun, birinci sahnede, aslında oyun kişilerinin iç seslerinin verilmesiyle yabancılaştırma yaratarak masal özelliğini kırma çabasıdır. Saraylıların Şirin'in hasta yatağı başında üzüntü içinde buldukları durumla, içlerinden geçen düşünce ve duygular arasındaki tezatlık masalsi ortamı bir anlamda parodileştirir. Örneğin, Mehmene Banu ağlamaktan sürmelerinin aktığını düşünür, hizmetçi kız yorgunluğunu, Hekim hastayı iyileştiremediğinden öldürüleceğini bilir ve kaçma planları yapar, Müneccim zihninde yıldızlara şiiir yazar, Vezir Mehmene Banu'nun güzelliğini düşünür vb.. Bu tabloda özellikle Mehmene Banu ve Vezir'in pozisyonları, Berger'in “Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek” iddiasını doğrular.²⁴ Sultan olduğu halde, Mehmene Banu, erkeklerin kurallarına mahkumdur.

“Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. Bir odada yürürken ya da babasının ölüsünün başucunda ağlarken bile ister istemez kendisini yürürken ya da ağlarken görür. Çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak hep kendi kendisini gözlemesi, bunun gerekli olduğu öğretilmiştir ona.”²⁵

²³ Gilbert, S.M., Guber, S., *The Madwoman in the Attic*, Yale Univ. Press, New Haven, 1979, sf.24, John Rustin'in iddia ettiği biçimiyle kadının gücünün tanımı.

²⁴ Berger, J., *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, 47.

²⁵ A.g.e., 46.

Böylece masaldan farklı bir şey anlatılacağına ipucu verilirken, sonraki sahnelerde bu yabancılaştırma etkisi tutarlı biçimde sürdürülmediğinden benzetmeci bir anlatım öne çıkar ve on yıl sonrasını gösteren üçüncü perdeye kadar masalsı özellik korunur. Bu yapı oyunda kadınların konumunu etkilemektedir. Çünkü kadınlar ilk perdenin masalsı yapı ve anlatımında masal figürleri olarak kalırlar. Yazar, üçüncü perdede masal-gerçek içiçeliğinde yapılandırmaya çalıştığı bütünlükte, “realist” diye nitelendirdiği yaklaşımın somutlandığı, açık bir biçimde belirginleştiği bölüm olarak Ferhad’ın dönüşümünü vurgular. Bu anlamda masalı değiştiren ve uyarlayan “realist” yaklaşım üçüncü perdede Ferhad’la sınırlı kalır ve ideolojik toplumsal boyuta taşınarak Ferhad’la bütünleşir. Oyunun sonunda toplumcu gerçekçi görüşle birlikte uyarlandığı masaldan farklılaşan hikaye, bu görüşün temsilcisi olan Ferhad’ın ve görüşün nesnesi olan halkın hikayesine evrilir. Böylece, oyunun kurmaya çalıştığı masal-gerçek içiçeliği, kendiliğinden masal-gerçek karşıtlığı yaratır ve masal figürleri olarak saraylılar, gerçeklik içindekiler olarak da saray dışında yaşayanları, emekçi insanları, halkı görürüz.

“İkinci sahne ilkiyle karşıtlık oluşturacak biçimde düzenlenmiştir. İlk sahnede gecenin, hasta odasının, bungun saray atmosferinin yerini, güneşli bir gün, yemiş yüklü ağaçlarıyla güzel bir bahçenin iç açıcı havası almıştır. İlk sahnedeki sindirilmiş, iki yüzlü, içten pazarlıklı, dalkavuk saraylılar yerlerini keyifli, doğru sözlü, sanat ehli halktan kişilere bırakmışlardır. Üzerinde konuşulan konu hastalık değil, nakışların güzelliğidir. Oyun kişilerine egemen olan duygu korku, endişe, öfke değil, özgüven, yaşama sevinci, sanat sevgisidir. İlginin odağına, acımasız hükümdar Mehmene Banu’nun yerine, nakışlarının güzelliği ile görenleri hayran bırakan Ferhad oturtulmuştur.”²⁶

Masal figürleri korunaklı saraylarından dışarı çıkmaz ve bireysel sorunlarıyla, aşklarıyla meşgul gerçekdışı bir dünyada devinirken, halk susuzluk, mikroplu su yüzünden hastalık, ölüm gibi yaşam gerçekleri ve acılarla içiçedir. Bu iki karşıtlık arasında kalan kişi Ferhad’dır, Şirin’e duyduğu büyük aşkla masalsı dünyaya, topluma yararlı eylemiyle gerçekliğe aittir, oyunun dönüşen ve toplumsal dönüşümü gerçekleştirecek olan insan kişisi de odur.

Modern insan kavramından bakarak değerlendirildiğinde Ferhad’ın bireysel dönüşümünün yolu yapıcı ve akılcı bir emek harcayarak çevreyi, fiziksel, toplumsal ve

²⁶ Şener, S., *Nazım Hikmet’in Oyun Yazarlığı*, Kültür Bakanlığı yay. 2002, s.67

ahlaki dünyayı, bütünden, kökten dönüştürmenin gerekliliğiyle doğrudan bağlantılı görünür. Yeni bir başlangıç için “eylem” gerekmektedir.²⁷ Ferhad’la iletişim içindeki doğa değişmekte, halk değişmektedir. Şehir için büyük bir gelişmeye önyak olan Ferhad, dönüşümün insani bedelini de ödeyen kişi olarak gösterilir. Aşk Ferhad’ı büyüten bir unsurdur. Şirin’e duyulan masalsı, çocuksu aşkı, topluma duyulan gerçekçi, yapıcı aşkla birleşmiş ve birbirini besleyen, birbirinden ayrılmaz bir hal almıştır. İlerde belirsiz bir zamanda aşıkların kavuşmasıyla gelecek bireysel mutluluk, halkın temiz suya kavuşmasını da koşulladığından, aşkın çoğalması, paylaşılması, herkesle birlikte yaşanması gerçekliğini doğuracaktır. Bu anlamda, Ferhad’ın on yıllık deneyimi evrensel geçerliliği olan, onaylanan bir gerçeklik halinde karşımızdadır, kadınların on yıllık süreç içindeki deneyimleri hakkındaysa bilgi aktarımı yapılmaz. Tarih de erkeğindir, erkeğin deneyimini aktarır. Son perdedeki konuşmalardan saraydaki kadınların pek de değişmemiş oldukları anlaşılır. Şirin’in beklemesi vurgulanır, ancak bu bekleyiş Ferhad’ın deneyimini beslediği, toplumcu ideolojinin gereksinimini karşıladığı oranda onaylanan yüceltilen bir durum olarak ortaya çıkar.

“Rubazzi, varlığın eril tarzının tipik olarak arayışa ilişkin olduğunu, buna karşılık geleneksel dişil tarzın bekleyişe ilişkin olduğunu ileri sürer. Kadının hayatı ilerleyen bir çizgi, çizgisel bir değişim ve “kazanım” izlemez; daha çok tekrara dayalı, döngüsel, durağandır.”²⁸

Son perdede Şirin, gerçeklikle tanışmış, değişmiş, yetişkin bir Ferhad kişiliği ve bu kişiliğin eylemlerinin yarattığı halk desteği karşısında, masalsı aşkını on yıl öncesindeki gibi değişmemiş halde çocuksu bir bencillikle taşıyan karşıt figür olarak, aynı zamanda Ferhad’ın toplumcu amacının onaylanmasına yardımcı ve destek bir figür olarak kullanılır. Şirin, masallarda yüceltilmiş, saf bir aşkın nesnesi olarak biçimlenen kadın imgesinin belirlediği çocuksu, zarif, narin, itaatkar, bağımlı, sadık, güzel genç kadın rolünün gerektirdiği gibi konuşur. Irigaray’dan hareketle söylersek, kadın “aşkı onun için bir görev, bir patoloji, bir yabancılaşmaya dönüştüren bir kimlik kaybına maruz kalmaktadır.”²⁹ Şirin, kimliksizdir, soyutlanmış, indirgenmiş bir imgedir, bu yüzden değişime uğramaz ve “bekleme” rolünün oyun figürü olarak kalır. O beklediği sürece Ferhad’ın dağı delme

²⁷ Bkz. Berman, M., *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*, İletişim yayınları, İstanbul, 1994, sf.49-58

²⁸ Donovan, J., *Feminist Teori*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s.239

eyleminin sürekliliği garanti altına alınır ve ideolojik anlamda eylemin evrenselliği vurgulanır.

Mehmene Banu da oyunun kurgusunda Ferhad'ın toplumcu amacına ulaşmasına yardımcı olan önemli bir figürdür. Erk sahibi Sultan oyunda dramatik çatışmayı yaratır, onun öne sürdüğü şartlar hikayeyi oluşturur. Mehmene Banu oyunda dönüşüm yaşayan bir figürdür, ama dönüşümü olumsuz yönde, yıkıcılığa doğru olur, acımasız yönetici konumuyla otoritenin, sömürünün simgesidir. Ferhad'ın yapıcı gücü karşındaki yıkıcı güç rolünü oyun boyunca koruduğu için bir anlamda değişmeyen karşıt imge ve dolayısıyla değişmeyen masal figürü olarak görülebilir. Simgelediği değerler öne çıktığından erkek söylemini sürdüren kadın görünümünde bir diktatör halini alarak cinsiyetsizleşir. Zaten oyunun başından itibaren feodal yönetici konumuyla korku yaratan bir figür halinde sunulmaktadır.

Aslında kadın olması oyunun kurgusunda işlevsel bir rol oynar. Çünkü yüzü çirkinleşmiş, ihtiyarlamış da olsa bedeninin arzuları diri kaldığından bir kadın olarak Ferhad'a aşık olur. Ayrıca onu bir anne korumacılığı üstlenen fedakar abla rolüyle de görürüz. Kadınlara atfedilen duygusallık, abla rolünün getirdiği korumacı yaklaşım ve aşk karşısındaki zayıflık durumu onun uç noktalarda yaşadığı bir gerçeklik halindedir ve gözbağı yaratır. Yönetici konumunun doğallaştırdığı mülkiyet ve üstünlük duygusunu, erk sahibi olmasının verdiği gücü, aşk karşısındaki zayıflığını örtmede kullanır. Ulaşamadığı aşk yaşantısı yüzünden acımasızlığı artar. Ancak bu sefer de yine kadınlara yakıştırılan bir duruma yani "histerik kadın" imgesine bürünür. Böylece hem sınıfsal konumunun gerektirdiği davranış biçimiyle iktidarın sömüren diktatörü hem soyut kadın imgesi içinde olumsuzlanarak yer alan çirkin histerik kadın rolüyle oyunun en kötücül figürüdür. Aynı erkeğe aşık olan kızkardeşler aracılığıyla yapıcı-yıkıcı güçler ve ideoloji kendini kadınlar üzerinden vareder. Erkekler arasında, özellikle de babadan oğla devralınan güçlü bir etik ilke vardır ve bu onlar arasındaki uyumu da sağlayan temel faktördür. Kadınlar ise rekabetten öte bir ilişki kuramazlar. Bu anlamda emekçi-iktidar karşıtlığı, kadınlar ve erkeklerin sembolize ettikleri rollerle oyunun bütününe yansır. Kahramanlaşan kişi erkektir ve böylece oyundaki önemli iki kadın masal figürü Demirdağ'ın gölgesinde görünmez olur.

²⁹ Irigaray, L., *Elemental Passions*, Routledge, New York, 1992, s.2

Yazarın Erkek Bakışı Üzerine

“Ataerkil düzende, kadını tanımlayan simgeleri, kadın yaratmamıştır.”³⁰ Kadınlığa ve erkekliğe ilişkin özelliklerin doğamıza içkin olmadığı, öğrenildiği düşünüldüğünde, bu özelliklerin anlatılarla da beslendiği söylenebilir. Toplumun bilinçdışını oluşturan, din, kültür, aile yoluyla miras aldığımız mitler, masallar, destanlar, anlatılar bir anlamda erkek veya kadın olarak görme ve akıl yürütme biçimlerimizi de etkilemektedir. Çoğunlukla bu tür metinlerde erkekler akli, iktidarı, kültür ve uygarlığı, arayışı, bilgeliği, üretici ve yaratıcı tutkuyu temsil ederler, kadınlarsa akıldışı diye nitelendirilen, denetimsiz doğa, yıkıcı içgüdüler, duygu ve karmaşaya gönderme yapan noktaya ve edilgenliğe daha yakın dururlar. “Cinselleşmiş düalizmin ifadesi: Dişil bedene karşı eril akıl”³¹ olarak karşımıza çıkar. Böylece toplumsal yapılanmadaki cinsiyet rolleri, anlatılar aracılığıyla da pekişir, daha doğrusu belki de içiçe ve birbirinden ayrılmaz bir bütünlük içinde devinirler.

“Toplum içindeki durum konusunda, erkeğin üstünlüğünü kabul eden önyargı yüzünden, erkek daha üstün, kadın daha aşağı bir yere konulur. Ruhsal yapı ise, kişiliğin, erkek ve kadın diye tanımlanan cinsel sınıflamanın çizgileri içinde gelişimi öngörür. Bunun temeli egemen grubun gereksinme ve değer ölçülerine dayanır ve bu grubun kendinde varolduğunu kabul ettiği yetenekler, egemen oldukları kişilerde ise egemen olanların işine gelen nitelikler kanalıyla yürütülür. Bu yetenekler, erkeklerde; saldırganlık, zeka, güç ve etkenlik, kadınlarda ise edilgenlik, bilgisizlik, güçsüzlük, “ıffet” ve etken olmayıştır. Her cinsin davranış, hareket ve tutumunu etraflı ve değişmez biçimde belirleyen cinsel rol diye tanımlanan ikinci öge de, bu temeli pekiştirir.”³²

“Ferhad ile Şirin” oyununda politik görüşün biçimlenmesinde cinsiyet rollerinin etkin bir işlevi olduğu ve bu rollerin ataerkinin kabul ettiği şekliyle sunulduğu söylenebilir. Bu anlamda oyunun yenilikçi, devrimci dünya görüşüne ve kullandığı yabancılaştırma öğelerine rağmen temelde, ataerkil düşünme biçimini sorun olarak görmediğini, varolan cinsiyet rollerine dışardan eleştirel bir bakış getirmediğini, metnin farkında olmadan erkek egemen ideolojiyle uyumlu bir söylemi pekiştirdiğini gözlemliyoruz.

³⁰ Millett, K., *Cinsel Politika*, Payel Yayınları, İstanbul, 1987, sf.83

³¹ Berktaş, F., *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın*, Metis Yayınları, Metis Kadın Araştırmaları, İstanbul, 1996, s.130

³² Millett, K., *Cinsel Politika*, Payel Yayınları, İstanbul, 1987, sf.49

Nazım Hikmet, toplumda sömüren-sömürülen ilişkisine, sınıf sistemine dair yapıları, yıkıcı güçleri yapıcı güçlere dönüştürmeyi düşlemiş olsa da, bu dönüşümde kadınlığa ilişkin değer yargılarını sorun olarak görmeme eğilimindedir. Nazım Hikmet kadınların toplumda erkeklerle eşit konumda bulunmasını desteklemiş devrimci bir yazardır, ancak onun eşitlik düşüncesinin, cinsiyet rolleri ve buna bağlı görme ve akıl yürütme biçimlerini oluşturan ilişkiler ağına odaklanmadığı söylenebilir. Çünkü, Nazım Hikmet sol geleneğin, sınıf sorunu çözüldüğünde, ekonomi, ahlak ve politika açısından eşitlik sağlandığında kadın sorunu da otomatik olarak çözülecek iddiasına olan inancını gazete yazılarında da dile getirmektedir. Bu yazılarda, tartışmasını soyut bir kadın-erkek imgesi üzerinden dillendirdiği iddia edilebilir. Yazarın feminizm ve kadınların deneyimine bakışını iki alıntıyla açıklanmaya çalışılırsa; Nazım Hikmet 10.04.1935 tarihli Akşam Gazetesindeki yazısında şöyle der:

*“Anlamadığım nesnelere biri de feministliktir. Beni ters anlamayın, kadın ve erkek arasında ne ekonomi, ne ahlak, ne politika bakımından ayrılık gözetilmemesini isteyen bir adamım. Bu üç bakımdan kadın ile erkek arasında ayrılık tanımam; gel gelelim feministlikten anlamıyorum bir türlü.”*³³

06.04.1935 Tan Gazetesi’ndeki bir yazısında da şöyle der:

*“Kadınların dünya miyasında fen, ilim, sanat, siyaset sahasında gösterdikleri muvaffakiyetler, artık kadın ve erkek kabiliyetinin eşit olmadığını iddia edenleri yalancı çıkarmıştır. Çünkü güneşi elle kapamak insan kudretinin elinde değildir. Bu sahada en büyük terakkiyi gösteren de Sovyet kadınlarıdır. Sovyet kadınlarının ihtilalden sonra gösterdikleri terakki, hayretle mütalaya değer.”*³⁴

Ne var ki, kadınların kamusal alana çıkmalarının, ekonomik, hukuksal ve siyasal eşitlik elde etmelerinin ataerkil düzeni ve bu düzenin kurguladığı soyut kadın imgesini ya da cinsiyet rollerini dönüştüremediğini bugün somut olarak görmekteyiz.

“Engels, kadınların hukuksal ve asgari siyasal eşitlik elde etmeleriyle başlayan cinsel devrimin, ekonomik ve toplumsal eşitlik kazanılincaya dek tamamlanmayacağını

³³ Hikmet, N., *Yazılar 1935*, Adam Yayınları, İstanbul, 1995, s.76

³⁴ A.g.e s. 74

belirtir: “kadınların özgürlüğü öncelikle bütün kadınların kamu işlerinde yer almalarıyla gerçekleşir. Bunu başarmak için, tekeşli ailenin, toplumdaki endüstri birimi olmasına son vermek gerekir.” Engels, hem toplumcu ve hem de cinsel devrimin başarısına güveni(yordu) (...) Devrim, o zamanlar henüz olmamıştı- ama pek yakında bekleniyordu. (...) Hala bekliyoruz.”³⁵

Bu anlamda uygulamada marksist ideolojinin eşitlik düşüncesinin, ataerkil düşünce biçiminin kurduğu düzeni, kadın-erkek rollerini, soyut kadın-erkek imgesinin yarattığı ilişki biçimlerini dönüştürmede başarılı olduğunu söyleyemeyiz.

Nazım Hikmet’in “Ferhad ile Şirin” oyununun olağan okumaları metnin çoğunlukla politik yönünü öne çıkarmaktadır. Oysa metne kadınların durduğu noktadan bakıldığında farklı ayrıntılar görülmeye başlanabiliyor. Buradan hareketle oyunda öyküleme ve söylem düzleminde erkek bakışının hakimliğinden söz edilebilir. Toplumsallaşma pratikleri ve ortak bilinçdışının içselleştirilmiş normları yazarların devrimci görüşlerine dahi gözbağı örebilmekte ve örtük, doğal bir biçimde egemen ideolojiyi, cinsiyetçi söylemi metne geçirmektedir. Metinlerde kadınların temsili erkek egemen düzenin pekiştirilmesi veya sorgulanması yönünde önemli rol oynamaktadır. Bu açıdan, oyunun toplumsal cinsiyet açısından incelenmesi farklı bir bakışı görebilme ve yeni sahnelemelerde bu dinamikleri de gözönünde bulundurma bakımından yararlı olabilir. Masalın ve masal öğelerinin, şablonların yabancılaştırılması, Mehmene Banu ve Şirin’e ait yeni bir bölümün ya da bölümlerin yazılması, bekleme sürecindeki değişimin ortaya çıkarılması, son sahnedeki konuşmaların farklılaşması ya da bakış açısını değiştiren bir uyarılama, metnin merkezli yapısını ya da ikili karşıtlıklar kuran düşünme biçimini bozma benzeri çalışmalarla yeni bir dramaturji sonrasında metnin günümüze aktarımı ve sahnelenmesi daha farklı ve kanıksanmış değerlere seçenek oluşturabilecek bir biçimde yapılabilir. Devrimci bir yazarın metnini devrimci bir yaklaşımla geleneksel cinsiyetçi söylemden uzaklaştırma ve farklı bir üretimle zenginleştirme düşüncesi öyledir ki Nazım Hikmet’in de karşı çıkmayacağı, aksine destekleyeceği bir eylem olurdu.

Kaynakça:

- BERGER, J; **Görme Biçimleri**, Metis Yayınları, İstanbul, 1993
- BERKTAY, Fatmagül; **Tarihin Cinsiyeti**, Metis Yayınları: İstanbul, 2003

³⁵ Millett, K., *Cinsel Politika*, Payel Yayınları, İstanbul, 1987, sf.206

- BERKTAY, Fatmagül; **Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın**, Metis Yayınları: İstanbul, 1996.
- BERMAN, M.; **Katı Olan Herşey Buharlaşıyor**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994
- CONNELL, R.W.; **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998
- CULLER, J.; **On Deconstruction**, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1983
- DONOVAN, Josephine.; **Feminist Teori**, İletişim Yayınları: İstanbul, 1997.
- EAGLETON, M.; **Feminist Literary Criticism**, Longman, London and New York, 1991
- GILBERT, S.M. & GUBAR, S., **The Madwoman in the Attic**, Yale University Press: New Haven, London, 1979.
- HİKMET, Nazım; **Yazılar 1935**, Adam Yayınları, İstanbul, 1995
- HİKMET, Nazım; **Ferhad ile Şirin, Oyunlar 2**, Adam Yay., 1995
- IRIGARAY, L.; **Elemental Passions**, Routledge, New York, 1992
- İPŞİROĞLU, Z.; **Gençler İçin Nazım Hikmet Oyunları-Çalışma ve Malzeme Kitabı**, Papirüs Yayınları, İstanbul, 2003
- LLOYD, Genevieve.; **Erkek Akıl**, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 1996.
- LODGE, D., edited by, **Modern Criticism and Theory-A Reader**, Longman, London and New York, 1988
- MILLETT, K., **Cinsel Politika**, Payel Yayınları, İstanbul, 1987
- MOİ, Toril, **Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory**, Routledge, London and New York, 1985
- PROPP, Viladimir, **Masalın Biçimbilimi**, B/F/S Yayınları, 1985
- ŞİMŞEK, Leyla, “Kurmaca Dünyasının İmkanları”, **Toplumbilim Dergisi**, sayı 15, Mayıs 2002
- ŞENER, Sevda, **Nazım Hikmet’in Oyun Yazarlığı**, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002
- TURCKE, C., **Cinsiyet ve Akıl**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997
- WHITFORD, M., **Luce Irigaray, Philosophy in the Feminine**, Routledge, London and New York, 1991

Abstract:

This article aims to analyse a modern adaptation by Nazım Hikmet of an old Persian fairy tale, “Ferhad ile Şirin”, employing the methods of feminist literary criticism in terms of sexual politics of the text and the playwright.

In the original story of “Ferhad ile Şirin”, Ferhad, to prove his love for Şirin, is asked by the sultan of Arzen city to dig a passage through Iron Mountain into the source of the water spring, which is an impossible mission. In the end of the story the lovers cannot come together, but Ferhad discovers his inner view to reach the way to divine love for God. In Hikmet’s modern adaptation of the story, Ferhad’s love for Şirin turns into the love of ideals for the benefit of the public, and he continues digging through the Iron Mountain to reach the water source for the happiness of the people in the city, while Şirin waits for him to return. Love is not an individual matter but something shared, and when shared it multiplies. From this point of view, Nazım’s version is not a love story but Ferhad’s own story of heroism based on a love theme, and Iron Mountain becomes a symbol of independence, which, unfortunately, casts a shade on heroines.

The question of gender in the play is tackled by analysing the presentation of female and male figures in the roles in the textual frame of the main themes (such as “love”, “power”, “waiting”), the cliché forms of the fairy tales present in the text, and textual and sexual oppositions constructed in the story and discourse levels of the play. It is also discussed and criticized the fact how the Marxist point of view of the playwright supports social and sexual equality on one hand, but on the other it also strengthens its ideology by means of patriarchal way of thinking and using gender as an instrument in a natural way without even realizing its own dilemma.

Analysing this play from the point of gender may provide different interpretation and reception alternatives for new staging strategies, and may break the repetitions, or duplications, of the same reading and staging ways through the Marxist view of the play and the playwright, as has been done so far. This revolutionary effort in enhancing a text written by a revolutionary playwright by stripping it off its established conventional sexual discourse would be a deed that Nazım Hikmet himself would not oppose but approve.