

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

**TİYATRO  
ELEŞTİRMENLİĞİ  
VE  
DRAMATURJİ BÖLÜMÜ  
DERGİSİ**

**Sayı 22**

**Hakemli Dergi**

**İSTANBUL - 2016**



*Dergimiz SOBIAD Sosyal Bilimler Atıf Dizini'nde indexlenmektedir*

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bۆlümü dergisi.--İstanbul :  
İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakóltesi, 2002-

c.: resim; 24 cm.

Yılda iki sayı

ISSN 1303-8605

Elektronik ortamda da yayınlanmaktadır:

<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/index>

1. TİYATRO – SÜRELİ YAYINLAR. 2. EDEBİYAT - ELEŞTİRİ.
3. TÜRK EDEBİYATI - TİYATRO İNCELEMELERİ.

Baskı:

İlbey Matbaa

[www.ilbeymatbaa.com.tr](http://www.ilbeymatbaa.com.tr)

Sertifika No: 17845

İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Sağlık Kültür ve Spor Daire Başkanlığı  
tarafından bastırılmıştır.

## **Hakem Kurulu / Referees Committee**

Prof. Dr. Dikmen Gürün (Kadir Has Üniversitesi)	Prof. Erol İpekli (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Metin Balay (Yeditepe Üniversitesi)	Doç. Dr. Murat Seçkin (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Osman Senemoğlu (Galatasaray Üniversitesi)	Doç. Dr. Yavuz Pekman (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Zehra İpşiroğlu (Duisburg-Essen Üniversitesi)	Doç. Dr. Fakiye Özsoysal (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Nazan Aksoy (İstanbul Bilgi Üniversitesi)	Doç. Dr. Süreyya Karacabey (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Cem Pekman (Kocaeli Üniversitesi)	Doç. Dr. Nihal Kuyumcu (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Özden Sözalın (İstanbul Üniversitesi)	Doç. Dr. Merih Tangün (M.S.G.S. Üniversitesi)
Prof. Dr. Emine İnanır (İstanbul Üniversitesi)	Yard. Doç. Dr. Zerrin Yanıkkaya (Yeditepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Arzu Kunt (İstanbul Üniversitesi)	Yard. Doç. Dr. Özlem Belkıs (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Nedret Tanyolaç Öztokat (İstanbul Üniversitesi)	Yard. Doç. Dr. Burcu Yasemin Şeyben (İstanbul Bilgi Üniversitesi)
Prof. Dr. Uşun Tükel (İstanbul Üniversitesi)	Yard. Doç. Dr. Evren Barın Eğrik (Mardin Artuklu Üniversitesi)
Prof. Dr. Beliz Güçbilmez (Ankara Üniversitesi)	Yard. Doç. Dr. Mehmet Fatih Uslu (İstanbul Şehir Üniversitesi)
Prof. Dr. Aslihan Ünlü (Dokuz Eylül Üniversitesi)	Yard. Doç. Dr. Fatih Altuğ (İstanbul Şehir Üniversitesi)
Prof. Dr. Esin Gören (İstanbul Üniversitesi)	

### **Editör**

Yard. Doç. Dr. Oğuz Arıcı

### **Editör Yardımcısı**

Araş. Gör. Duygu Çelik

### **Yayın Kurulu**

Prof. Dr. Sevtap Kadioğlu

Prof. Dr. Kerem Karaboğa

Doç. Dr. Fakiye Özsoysal

Doç. Dr. Yavuz Pekman

Doç. Dr. Hasibe Kalkan Kocabay

## İÇİNDEKİLER

Sunuş.....	v
Philip Ralph'ın <i>Deep Cut/ Derin Kesik</i> Oyununda Politik Eleştiri Uğur Ada.....	1
Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Yardımlaşma ve Tiyatro (1870-1907) Nilgün Firidinoğlu .....	19
Hybris Kavramına Yeniden Bakmak ve Modern Tragedyaları Bu Çerçevden İncelemek Süreyya Bursa .....	41
Rene Girard'ın Tragedya Kuramını ve Şiddet Kavramını Arthur Miller'ın “Cadı Kazanı” Metninden Okumak Güneş Kozal.....	55
Nietzsche'nin Hamlet'inden Müller'in Makinesi'ne Bulaşan Tiksinti Burcu Halaçoğlu .....	81
The Affective Public Sphere: Romeo Castellucci's On the Concept of the Face Regarding the Son of God. Christopher Balme .....	97
Makale Yayın Kuralları .....	113

## Sunuş

*İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* olarak 22. Sayıya erişmenin gururunu taşıyoruz. Bundan önceki sayılarımızda olduğu gibi bu sayımızda da tiyatro ve ilgili disiplinlerden akademik çalışmaların yanı sıra bölüm bünyesinde gerçekleştirilen önemli etkinlikleri okurlarımıza sunuyoruz.

Gaziosmanpaşa Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı araştırma görevlisi Uğur Ada “*Philip Ralph’in Deep Cut/ Derin Kesik Oyununda Politik Eleştiri*” adlı makalesinde, politik tiyatronun yeni bir biçimi olarak kabul edilen ve İngiltere’de 1960’lı yıllarda ortaya çıkan Verbatim/Birebir tiyatronun özelliklerini, Philip Ralph’in “*Deep Cut/ Derin Kesik*” adlı oyunu üzerinden tartışıyor.

İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü araştırma görevlisi, Dr. Nilgün Firidinoğlu, “*Osmanlı İmparatorluğu’nda Sosyal Yardımlaşma ve Tiyatro (1870-1907)*” başlıklı makalesinde, 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Osmanlı İmparatorluğu’nda Batı tarzı tiyatronun “sosyal yardımlaşma” aracı olarak nasıl kullanıldığı ele alıyor. 1870 ile 1907 tarihleri arasında, kimsesizler, fakirler, yetimler, deprem ve yangın mağdurları gibi toplumun muhtaç durumda olan kesimlerinden hastahane ve okul gibi desteğe ihtiyacı olan kurumlara kadar tiyatro sanatının, pek çok alanda yapılan yardım faaliyetlerinin önemli bir parçası haline nasıl geldiğini somut kanıtlarıyla ortaya koyan Firidinoğlu, tiyatro etkinliklerinin yardım faaliyeti kapsamında düzenlenişinin, dönemin siyasi dinamikleriyle ilişkisini tartışmaya açıyor.

İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi Süreyya Bursa, “*Hybris Kavramına Yeniden Bakmak ve Modern Tragedyaları Bu Çerçevden İncelemek*” başlıklı makalesinde Yunan tragedya için anahtar bir kavram olan “hybris”i farklı bir açıdan okumaya çalışıyor. Hybris kavramını, Antigone 1. Koro şarkısında geçen “pantoporos aporos”, “hupsipolis apolis” ve “deinon” ifade ve kavramlarıyla ilişkilendiren Bursa, bu çerveden Oidipus üçlemesi, Hamlet, Arzu Tramvayı ve Saticının Ölümü gibi çağdaş metinlerde hybris kavramının izini sürüyor.

İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı doktora öğrencisi Güneş Kozal'ın, “*Rene Girard’ın Tragedya Kuramını ve Şiddet Kavramını Arthur Miller’in ‘Cadı Kazanı’ Metninden Okumak*” başlıklı çalışması da yine farklı bir tragedya okuma denemesi olarak tanımlanabilir. Kozal, makalesinde Rene Girard’ın “Şiddet ve Kutsal” kitabında yeniden tanımladığı trajik kavramını, merkeze koyarak, Arthur Miller’in “Cadı Kazanı” metnini okumaya çalışıyor.

İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı doktora öğrencisi Burcu Halaçoğlu, “*Nietzsche’nin Hamlet’inden Müller’in Makinesi’ne Bulaşan Tiksinti*” başlıklı makalesiyle Heiner Müller’in, 1977 yılında kaleme aldığı “Hamlet Makinesi” adlı oyununu, Nietzsche’nin “Dionysosçu insan” tanımı üzerinden ele alıyor. Halaçoğlu, “Hamlet Makinesi” oyununda Nietzsche’nin Hamlet’inin izi sürüyor ve Müller’in Hamlet’inin, Dionysosçu insana hangi açılardan yaklaştığını tartışmaya açıyor.

Başta da belirttiğimiz gibi bu sayımızda akademik çalışmaların yanı sıra bölümümüzün etkinliklerinde de yer vermeye çalıştık. Münih Ludwig-Maximilians Üniversitesi’nden Christopher Balme, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü’nün davetlisi olarak 2015 güz döneminde, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde “*The Affective Public Sphere: Romeo Castellucci’s On the Concept of the Face Regarding the Son of God*” başlıklı bir seminer vermişti. Balme, konuşmasında sahne ve seyirci arasında kurulan estetik ilişkinin aslında daha geniş bir alanı kapsadığını örnek bir tiyatro olayı üzerinden açıklamaya çalışmıştı. Christopher Balme’in seminer metnini dergimizin son bölümünde bulabilirsiniz.

*İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*’nin bu sayısına katkıda bulunan yazarlara, şimdiye kadar vermiş oldukları destekler dolayısıyla İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü’ne, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dekanlığı’na ve dergiyi bizlerle paylaşan değerli okurlarımıza teşekkür ederiz.

**İstanbul Üniversitesi**  
**Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**

## Philip Ralph'ın *Deep Cut/ Derin Kesik* Oyununda Politik Eleştiri

Uğur Ada\*

Antik Yunan'dan günümüze kadar dönemin önemli sosyal ve siyasal konularını ele alan bir sanat dalı olan tiyatro, bu politik tavrını kendini sürekli yenileyerek devam ettirmeyi başarmıştır. İngiltere'de Sanat Konseyi (Art Council) tarafından giderek kesilen yardımlar nedeniyle alternatif ve yerel tiyatroların zor günler geçirdiği bir dönem olan 1980'li yıllarda ortaya çıkan ve ilk kez Derek Paget'in 1987 yılında *New Theatre Quarterly* dergisinde yayımlanan makalesiyle literatüre giren Verbatim/ Birebir\*\* tiyatro bu yenilenme biçimlerindedir. Derek Paget, makalesinde Birebir tiyatroyu, biçimin öncü yazarlarından Rony Robinson'un tanımı ile açıklar:

*Belirli bir bölge, konu alanı, sorun, durum ya da hepsinin birleşiminin araştırılması bağlamında 'sıradan' insanlarla yapılan görüşmelerin kaydedilmesi ve daha sonra çevriyazısının yapılmasını değişmez bir şekilde esas alan tiyatro biçimi. Daha sonra, başlıca kaynak, genellikle ilk elden belgeleri toplayan oyuncular tarafından sahnelenen metine dönüştürülür.<sup>1</sup>*

İngiltere'de ilk defa Paget tarafından bulunduğu dair yaygın kanıya rağmen Paget Birebir tiyatroyu “ilk defa *New Theatre Quarterly* dergisi editörü Clive Barker'dan duyduğunu”<sup>2</sup> ifade eder ve “Birebir tiyatronun hem terim hem de uygulama olarak tek bir kişi tarafından bulunmadığını, özgünlük çabası içinde olan bir grup tiyatrocunun tarafından üstlenilen arayış sonucu ortaya çıktığını”<sup>3</sup> savunur. Doktora çalışmasını bu alanda yapan araştırmacı, Birebir tiyatronun geçmişe dair izlerini 1960'lı yıllarda Stoke-on-Trent şehrindeki Victoria tiyatrosu yönetmeni Peter Cheeseman'in

\* Arş. Gör., Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

\*\* Makalenin ilerleyen bölümlerinde Verbatim tiyatronun karşılığı olarak Birebir tiyatro kavramı kullanılacaktır. Kavramın Türkçe karşılığı, Richard Norton-Taylor'ın *The Guardian*'da yayınlanan makalesinin Aysel Yıldırım'ın *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma* dergisinde yayınlanan çevirisinden alıntılanmıştır.

<sup>1</sup> Derek Paget, “Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques”, *New Theatre Quarterly*, Vol. III, Number 12, 1987, p. 317.

<sup>2</sup> Derek Paget, *New Documentarism on Stage: Documentary Theatre in New Times*, *ZAA*, 56:2, 2008, p. 132.

<sup>3</sup> A.e.

yerel tiyatro çalışmalarına kadar takip eder. 1960'lı yıllarda Avrupa'da etkili olmuş sahne tasarımı “arena tiyatrosunun en etkili uygulayıcılarından ve yerel tiyatrodaki en uzun süre görev yapmasıyla tanınan”<sup>4</sup> Cheeseman, yönetmenliğini yaptığı *The Jolly Potters*, *The Knotty* ve *Nice Girls* gibi oyunlarda Kuzey Staffordshire'da yaşayan insanların hayatını tüm yönleriyle yansıtmaya çalışmıştır. Tiyatroda yıldız oyunculuk sitemini ve seyirci ile oyuncu arasındaki dördüncü duvar görevini üstlenen yanılısamayı kaldıran yönetmen, oyuncularını ile birlikte yerel kulüpleri, barları ve fabrikaları ziyaret ederek bölgede yaşanan birçok dramatik konuda halkın sesi olmayı başarır. Paget; Cheeseman'ın çalışmalarında 1960'lı yıllarda Joan Maud Littlewood'un işbirlikçi drama anlayışı ile ortaya çıkan ve dönemin İngiltere'sinde hâkim olan tiyatro anlayışına aykırı bir tavır yansıtan Theatre Workshop ile 1958 ve 1963 yılları arasında BBC Radyo'da yaptığı sekiz programla topluma yönelik daha gerçekçi bir bakış açısı yakalamak ve işçi sınıfının sesi ve deneyimlerinin nadir ele alındığı İngiliz radyosunda<sup>5</sup> işçi sınıfına yönelik önyargıları yıkmak isteyen Charles Parker'ın Peggy Seeger ve Ewan MacColl ile sürdürdüğü Radio Ballad çalışmalarının etkili olduğunu<sup>6</sup> öne sürer. Littlewood'un savaştan dönen askerlerin anlatılarına; Parker'ın ise yerel halkla yaptığı ses ve görüntü kayıtlarına ve dönemin özgün müziklerine tiyatro oyunlarında yer vermesi Cheeseman'ın kendi yöntemlerini oluşturmasında etkili olmuştur. Hem Cheeseman hem de Parker özgün metinlerin tiyatrodaki birleştirilmesinde ses kayıt teknolojisiindeki gelişmelerin etkili olduğunu öne sürer. Paget, her iki yönetmeni de bu bağlamda destekler:

*(Birebir tiyatronun) biçimi; hâlihazır canlılığı ve heyecan verici potansiyelini, ironiye dayalı bir biçimde, popüler sözlü tarihin ehemmiyetini ve ilgisini ötekileştiren radyo-televizyon yayıncılığı ve basın gibi öteki teknolojik kitle iletişim araçlarına karşı mevzilenmiş teknolojik bir silah olan taşınabilir kasetçaların esnekliğine ve gösterişsiz olmasına borçludur.*<sup>7</sup>

Birebir tiyatronun gelişiminde Paget salt İngiliz tiyatrosu üzerinde dururken Claycomb ve Luckhurst gibi araştırmacılar Britanya dışındaki

<sup>4</sup> Anonim, Theatre Obituaries, **The Telegraph**, 14 May 2010. (Çevrimiçi)

<sup>5</sup> Paul Long, British Radio and the Politics of Culture in Post-War Britain: the Work of Charles Parker, **The Radio Journal**, Vol 2 Number 3, s.137.

<sup>6</sup> Paget, *Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques*, pp. 318, 319.

<sup>7</sup> A.e., s. 317.



tiyatro geleneklerinin yadsınamaz etkisi konusunda hemfikirdirler. Ryan M. Claycomb, tiyatrodaki özgün metinlerin kullanımının Georg Büchner'in 1835 yılında sahnelenen *Danton'un Ölümü* adlı oyununa kadar uzandığını ifade eder ve savaş sonrası tiyatronun Almanya'daki önemli isimlerinden Peter Weiss, Heiner Kipphardt ve Rolf Hochhuth gibi yazarların Birebir tiyatronun gelişiminde önemli etkisi olduğunu belirtir.<sup>8</sup> Mary Luckhurst ise Alman tiyatro geleneğine ek olarak Sovyet yazar ve yönetmenlerin etkisinden söz eder.<sup>9</sup> 1920'li yıllarda Sovyetler birliğinde yaşanan sivil savaşta iktidar ile halk tarafından propaganda ve eğitim amacıyla kullanılan *Living Newspaper* hareketi, gazete metinleri gibi gerçek belgeleri kullanması açısından Birebir tiyatronun yöntemleriyle benzerdir. Joseph Rynhart, "Britanya'da ilk defa 1935 yılında sahnelenen"<sup>10</sup> *Living Newspaper* programını "Birebir tiyatronun herhangi bir biçimde ilk ortaya çıkışı"<sup>11</sup> olarak tanımlayarak bu savı destekler. 1932 yılında Sovyet hükümeti *Living Newspaper* hareketine olan desteğini çekerken akım 1935 ve 1939 yılları arasında Amerika'da *Federal Theatre Project*'in en etkin programlarından biri olarak yer alır.<sup>12</sup>

Paget, Sovyet Rusya ve Almanya'daki politik tiyatro üzerine gelişmelerin ancak 1956 yılında İngiltere'ye gelen *Berliner Ensemble*'den sonra etkili olduğunu belirtir ve bu ziyaret, 7:48 (İskoçya ve Britanya) tiyatro grubu, Red Ladder, Portable Theatre, The Woman's Theatre Group ve Gay Sweatshop gibi Britanya'da alternatif ya da Fringe tiyatro topluluklarının doğmasına neden olur.<sup>13</sup> Brecht, Piscator ve Weiss'in bu gecikmiş tanınır-

<sup>8</sup> Ryan M. Claycomb, (Ch)oral History: Documentary Theatre, The Communal Subject and Progressive Politics, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Spring 2003, pp. 95, 96.

<sup>9</sup> Mary Luckhurst, Verbatim Theatre, Media Relations and Ethics, inside, Nadine Holdsworth, Mary Luckhurst (Eds.), *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, Wiley-Blackwell, 2008, p. 200.

<sup>10</sup> J. Casson'dan alıntılanan Joseph Rynhart, A Voice for the Voiceless: How Effective is Verbatim Theatre in Providing a Platform for Previously Unheard or Oppressed Voices, and in Prompting Positive Socio-political transformation?, p. 1.

<sup>11</sup> A.e.

<sup>12</sup> Joel Bernbaum, What They Said: Verbatim Theatre's Relationship to Journalism, *Master of Journalism*, Carleton University, Ottawa, Ontario, 2010, p. 22.

<sup>13</sup> Derek Paget, Acts of Commitment: Activist Arts, the Rehearsed Reading, and Documentary Theatre, *New Theatre Quarterly*, Vol. 26, Issue 02 May 2010, p. 174.

lıklarının temelinde sol ideolojiye karşı olumsuz bir tavır; diğer bir ifadeyle dönemin tiyatro anlayışına hâkim muhafazakâr bakış açısı vardır.<sup>14</sup> Bir diğer etken ise Erwin Piscator'un 1929 yılında Hamburg'da yayımlanmış *Politik Tiyatro* adlı eserinin ancak 1978 yılında Hugh Rorrison tarafından İngilizceye çevrilmesinden kaynaklıdır. Dan Garrett bu sorunu 1977 yılında kaleme aldığı bir eleştiri yazısında şöyle dile getirir:

*Ne yazık ki, bu eser İngilizceye hiç çevrilmemiştir. Nazilerin gücü ele geçirmesiyle, eser Almanya'da etkisini gösterememiştir. Piscator'un prodüksiyonları hakkında Amerikan tiyatro dergilerinde makaleler yayımlanıyordu ve bunlar kulaktan dolma bilgilerle Almanya'ya ulaşıyordu. Bunun neticesinde, Piscator'un görüşlerindeki bütünlük çoğu kez bozuluyordu. . . Piscator'un Politik Tiyatro eseri 1930'larda İngiltere ya da Amerika'da çevrilmiş olsaydı bugün belgesel tiyatronun ne olduğu hakkında bir karmaşa yaşanmazdı . . .*<sup>15</sup>

Etimolojik olarak ele aldığımızda Latince *verbum*<sup>16</sup> kelimesinden gelen ve kişilerin kelimelerini, sırlarını, hikâyelerini, itiraflarını, anlatılarını ve hatta yalanlarını, hükümet ve mahkeme belgelerini, tutanaklarını, suçlu, maktul ve tanık ifadelerini, gazete ve dergi yazılarını, basın görüntülerini, demeçlerini, elektronik postalarını, fotoğraflarını kullanan kimi zaman da bütünlük oluşturmak için kurmacaya da yer veren Birebir tiyatronun, değerlendirilmesi ve sınıflandırılması hep tartışmalı olmuştur. Bu nedenle, tarihsel süreçte akademisyenler ve eleştirmenler tarafından farklı şekilde adlandırılmıştır. Birebir tiyatro, terim olarak Britanya ve Avusturalya'da yaygın bir şekilde kullanılırken Amerika'da daha çok Belgesel tiyatro olarak ifade edilmiştir. 1960 ve 1970'li yıllarda “gerçek tiyatro” terimi de kullanılırken,<sup>17</sup> 80'li yıllarda The Guardian gazetesi editörü ve oyun yazarı Richard Norton-Taylor, Londra'daki Tricycle Tiyatrosu'nda başlattığı yeni

<sup>14</sup> A.e., p. 133.

<sup>15</sup> Dan Garrett'dan alıntılan Gary Fisher Dawson, **Documentary Theatre in the United States: an Historical Survey and Analysis of its Content, Form, and Stagecraft**, Greenwood Press, Westport, 1999, p. 14, içinde, Elif Baş, Belgesel Tiyatronun Üç Yüzü, **İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi**, Sayı 18, 2011, s.128.

<sup>16</sup> <http://www.etymonline.com/index.php?term=verbatim> (Çevrimiçi)

<sup>17</sup> Timothy Youker, “The Destiny of Words”: Documentary Theatre, The Avant-Garde, and The Politics of Form, **Unpublished Doctor of Philosophy**, Columbia University, 2012, p. 12.

bir biçim olan “mahkeme tiyatrosuna” öncülük eder<sup>18</sup> ve Carol Martin, aynı başlıklı makalesinde “hakikat tiyatrosunu” öne sürer.<sup>19</sup> Adlandırma girişimlerine “tanık tiyatrosu”, “sahnelenmiş sözlü tarih”, “kurmaca olmayan tiyatro”, “yarı belgesel oyun”, “etno-drama” ve “araştırma merkezli tiyatro” da eklenebilir. Birebir tiyatronun en az durağan ve basmakalıp bir biçim olduğunu öne süren oyun yazarı Robin Soans, eleştirmen ve meslektaşlarının giriştiği bu sınıflandırma uğraşını usandırıcı bir çaba olarak değerlendirir.<sup>20</sup>

Toplumsal ve siyasal gelişmeler Birebir tiyatronun gelişiminde önemli bir etkiye sahiptir. 60’lı ve 70’li yıllarda yazarlar ve yönetmenler Birebir tiyatroyu kullanarak, geçim kaynağı olan fabrikaların kapanmasından mağdur olan yerel halkların sesini duyururken<sup>21</sup> 80’li yıllarda Falkland Savaşı (1982) ve Madenciler isyanı (1984-5) gibi ulusal ve uluslararası toplumsal ve siyasal gelişmeleri tiyatro oyunlarında konu edinmişlerdir. Britanya sahneleri yerini Sarah Kane ve Mark Ravenhill gibi “90’lı yılların başlarında yeni metinler anlayışı ve arayışı sonucunda ortaya çıkan yeni duyarlılığın adı olan *Suratına Tiyatro*”<sup>22</sup> yazarlarına bıraksa da 90’lı yılların sonunda ve 2000’li yıllarda internet ve kablolu televizyon gibi teknolojik gelişmelerin hayatımıza girmesiyle yeni iletişim yollarının yaygınlaşması toplumda yönetenlere karşı yaygın şüpheye, yazılı ve görsel basına karşı güvensizliğe<sup>23</sup> neden olması ve halktan gizlenmiş anlatıları ortaya çıkarma istediği<sup>24</sup> özellikle Stephan Daldry’nin yönetmenliğini sürdürdüğü Royal

<sup>18</sup> Janet Gibson, *Saying it Right: Creating Ethical Verbatim Theatre*, 2011, p. 5. (Çevrimiçi)

<sup>19</sup> Carol Martin, Introduction: *Dramaturgy of the Real*, içinde, Carol Martin(Ed.), ***Dramaturgy of the Real of the World Stage***, Palgrave Macmillan:New York, 2010, p. 1.

<sup>20</sup> Robin Soans’tan alıntılanan Joseph Rynhart, *A Voice for the Voiceless: How Effective is Verbatim Theatre in Providing a Platform for Previously Unheard or Oppressed Voices, and in Prompting Positive Socio-political transformation?* s. 1.

<sup>21</sup> M. Andersen, L. Wilkinson, ‘A Resurgence of Verbatim Theatre: Authenticity, Empathy and Transformation’, ***Australasian Drama Studies***, 50, 2007, p. 157.

<sup>22</sup> Aleks Sierz’den alıntılanan Uğur Ada, Sarah Kane’in *Blasted* Oyununda Şiddet Ögesi, ***Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi***, Cilt.9, Sayı.1, 2014, s. 197.

<sup>23</sup> Mary Luckhurst, a.g.e., s. 200.

<sup>24</sup> A.e.

Court tiyatrosunda<sup>25</sup> Birebir tiyatronun yeniden etkili olmasında önemli bir rol oynar. Michael Billington'a göre bu yeniden canlanma, *dönemin sezilen adaletsizliklerine karşı doğal bir tepkidir: politik tiyatro, tercihe bağlı bir zevk olmaktan çok hayati bir gereklilik haline gelmiştir.*<sup>26</sup>

2000'li yıllarda tekrar ana akım ve alternatif tiyatroların odak noktası haline gelen Birebir tiyatronun etkili yazarlarından Philip Ralph, 2008 yılında yazmayı tamamladığı ve toplumsal sorunları ele almasıyla bilinen Sherman Cymru Tiyatrosu'nda sahnelenen *Deep Cut/Derin Kesik* oyununda Surrey'de bulunan ve alkol kullanımı, cinsel taciz ve zorbalık eylemleriyle kötü bir üne sahip Deep Cut kışlasında 1995 ve 2002 yılları arasında hayatını kaybeden dört askerden biri olan ve başına isabet eden bir kurşun ile ölen Cheryl James'in ailesinin adalet arayışını konu edinir. 2005 yılında Sherman Cymru tiyatrosu sanat yönetmeni Simon Harris'in ordu hakkında bir oyun yazma teklifi ile yola çıkan yazar, Deep Cut kışlasının halen gündemde olması, ölen askerlerden sadece birinin kadın olması ve kendisinin de Galler'de daha önce çalışmış olması nedeniyle Gallerli Cheryl James'in anlatısını ele almayı seçer.<sup>27</sup> Oyununu Deep Cut kışlasında ölen dört askere ve ailelerine adayan Ralph, ölen askerlerden hiçbirinin anlatısının ötekenden üstün olmadığını ve James'in hikâyesinin silahlı kuvvetlerde anlaşılır olmayan durumlarda ölen tüm askerlerin temsilcisi olarak görülmesi gerektiğini belirtir.<sup>28</sup>

İlk olarak araştırmaya James ailesiyle iletişime geçerek başlayan yazar, basında yer alan tüm belgeleri, ulaşabildiği askeri belgeleri ve mahkeme tutanaklarını bir araya getirerek oyunu yaklaşık üç yıllık bir süreç sonunda tamamlamayı başarır. Yazarın, ilk taslağı kırk karakterden oluşan ve yaklaşık altı saat süren ama yönetmen Mick Gordon'ın desteğiyle sekiz karaktere kadar indirgelediği<sup>29</sup> oyunundan eleştirmenler ve izleyiciler oldukça etkilenmiştir. Mark Lawson, The Guardian gazetesindeki köşesinde, otuz

<sup>25</sup> Dan Rebellato, **Modern British Playwriting 2000 – 2009**, Bloomsbury, 2013, p. 42.

<sup>26</sup> Michael Billington, **State of Nation: British Theatre Since 1945**, London: Faber and Faber, 2007, p. 384.

<sup>27</sup> Philip Ralph, **Deep Cut**, Oberon Modern Plays, 2008, p.18.

<sup>28</sup> A.e., s.16.

<sup>29</sup> Duška Radosavljevic, **Theatre-Making Interplay Between Text and Performance in the 21st Century**, Palgrave Macmillan, 2013, p. 143.

yıllık izleyicilik serüveninde ilk defa geçen hafta bir tiyatro binasından suçluluk ve öfke ile çıktığını belirterek bir cevap almak için Downing cad-desine yürümek istediğini belirtmiştir.<sup>30</sup>

Birçok olumlu eleştiriye rağmen Deep Cut/Derin Kesik oyunu, politik tiyatronun ortaya çıkışından günümüze değin süregelen tarafsızlık tartış-masından kendi payına düşeni almıştır. Yazarın, araştırma sürecinde ordu ve hükümet yetkilileriyle görüşme yapmaması oyunun tek taraflı olduğu eleştirisine neden olmuştur.<sup>31</sup> Gazetecilerin soruları üzerine oyun hakkında düşüncelerini paylaşan Eski Savunma Bakanı Adam Ingram, nesnellikten uzak bir yaklaşımla üzüntü verici incelemelere odaklanacağından oyunu izleme isteğinin bulunmadığını ifade etmiştir.<sup>32</sup> Oyun yazarı, ülkenin en güçlü kurumlarının her gün Britanya'nın en sesli ve yaygın iletişim ağına diğer bir ifade ile İngiltere'nin yazılı ve görsel basınına sahip olduğundan James ailesinin sesi olmayı tercih ettiği için özür dilemeyeceğini belir-terek<sup>33</sup> bu eleştirilere cevap verir. Philip Ralph, tarafların oyunda hiçbir iddiasına cevap vermeyerek İngiltere'de iktidarın toplum ile ilişkilerinin izleyiciler tarafından yeniden sorgulanmasını isterken, birinci elden kay-naklara yer vererek James ailesinin kendisinden yaşananları olduğu gibi anlatması istediğine bağlı kalır:

*DES: Bazı mücadele kurallarımız var. Abartma. Süsleme. Kendini kay-betme. Gerçeği söyle. Gerçeğe sadık kal. O zaman seni ele geçiremezler. Bunu başarırsan seni kendi çıkarları için kullanamazlar.<sup>34</sup>*

Binlerce sayfa belge, ifade ve raporların arasında sıkışmış gerçeklerin insanlara iletilebilmesinin en etkili yolunun tiyatro olduğunu düşünen<sup>35</sup> Philip Ralph; Cheryl James'in anlatısı kargaşa, yanlış yönlendirme ve bi-linmeyenlerle dolu olduğundan, gerçekleri çarpıtmadan yansıtabilmek için meslektaşı Robin Soans'ın detaylara gösterdiği özen ile, Richard Norton Taylor'ın mahkeme tiyatrosu anlayışını birleştirerek<sup>36</sup> "teatral gazeteci-

<sup>30</sup> A.e., s. 140.

<sup>31</sup> Ralph, a.g.e., s. 23.

<sup>32</sup> Des James, In Denial on Deepcut, **The Guardian**, 1 April 2009. (Çevrimiçi)

<sup>33</sup> Ralph, a.g.e., s. 23.

<sup>34</sup> A.e., s.79.

<sup>35</sup> Ralph, a.g.e., s. 23.

<sup>36</sup> Radosavljevic, a.g.e., s. 142.

lik<sup>37</sup> olarak da adlandırdığı Birebir tiyatro biçimini tercih etmiştir. Günümüz toplumunda tiyatro emekçilerinin yalanlardan daha az kazancı ve dürüstlüğe daha çok ilgisi olduğu<sup>38</sup> için önemli soruları sorma işi sanatçılara bırakıldığından<sup>39</sup> anlatılarının suiistimal edileceği endişesi taşıdığı için gazetecilerden çok oyun yazarlarına güvenen bireylere, dinleyen kulaklar sağlayan<sup>40</sup> Birebir tiyatroun, gazetecilerin beceremediğini gerçekleştiriyor;<sup>41</sup> diğer bir deyişle, TV belgeselciliğinin şuan ki yetersizliğinden arda kalan boşlukları dolduruyor<sup>42</sup> olması yazarın biçim tercihinde önemli bir etken olmuştur.

James ailesinin oturma odasında başlayan oyunda ilk olarak Nick Campbell'ın sabah programında Cheryl James'in babası Des James ile yaptığı röportaj radyodan duyulur. Perdenin, Savunma Bakanı Bob Ainsworth'ün Deep Cut kışlasının 2013 yılında konut yapımı için satılacağını anlatan kamuoyu duyurusunu da içeren 2008 yılında yapılan bir röportaj ile açılması Deep Cut kışlasında 1995 yılında yaşanan ilk trajediden beri ailelerin adalet ve yanıt arayışlarının halen sürdüğünü gözler önüne serer. Dekoratör Igor Vasiljev tasarımıyla seyirciyi James ailesinin oturma odasına bizzat davet eden yönetmen Mick Gordon, seyircilere sanki Des ve Doreen James ile birlikte kahve içiyormuş gibi hissettiren samimi bir atmosfer yaratarak<sup>43</sup> izleyicileri karakterlerin kendi dünyaları ile bütünleşmelerini sağlamıştır. Cheryl'in babası Des James, kendisi ile yapılan röportajı dinledikten sonra geçmişe dönerek 1995 yılında devriye nöbetindeyken şüpheli şekilde ölen kızının oyunun ana izlencesini de oluşturan yargı sürecinden bahseder. Eşi Doreen ile birlikte adalet mücadelesi veren Des James'in kamu soruştur-

---

<sup>37</sup> Claire Sawers, Plays Cut Deep into Deepcut Scandal, **The Sunday Times**, 27 July 2008. (Çevrimiçi)

<sup>38</sup> Will Hammond, Don Steward (Eds.), **Verbatim Verbatim, Contemporary Documentary Drama**, Oberon Books, London, 2008, p.10.

<sup>39</sup> Robin Soans'tan alıntılanan Richard Norton Taylor, Birebir Tiyatro Gerçeğe Tanıklık Ediyor, **The Guardian**, 31 Mayıs 2011, Aysel Yıldırım(Çev.) **Mimesis Çeviri**.

<sup>40</sup> Robin Soans'tan alıntılanan Joseph Rynhart, A Voice for the Voiceless: How Effective is Verbatim Theatre in Providing a Platform for Previously Unheard or Oppressed Voices, and in Prompting Positive Socio-political transformation?, p. 2.

<sup>41</sup> David Hare'den alıntılanan Taylor, Birebir Tiyatro Gerçeğe Tanıklık Ediyor, 31 Mayıs 2011.

<sup>42</sup> Kate Kellaway, Theatre of War, **The Observer**, 29 August 2004. (Çevrimiçi)

<sup>43</sup> Radosavljevic, a.g.e, s. 143.

ması isteğine karşın aldığı oyun süresince değişmeyen yanıt, yazar Philip Ralph'ın oyunda sıklıkla üzerinde durduğu duyarsızlık olgusunu özetler niteliktedir: “*Kamu soruşturması yürütmek için toplumsal ya da askeri bir ilgi yoktur.*”<sup>44</sup> James ailesi, “*kendileri ile irtibata geçen hala hiçbir şey bilmeyen gazeteciler*”<sup>45</sup> olduğunu ifade ederek basının ilgisizliğine ve tartışmalı gazete manşetlerine olan tepkilerini gösterirken toplumun kayıtsızlığına karşın öz eleştiri yaparlar:

*Des: Ona (Sean Benton'ın ölümüne) tepki göstermedik. Zerre kadar endişe duyduğumu hiç hatırlamıyorum. Genç bir delikanlı kendini vurdu. ... Kendi kızımız oradaydı ve biz hiç tepki göstermedik.*<sup>46</sup>

Yazara göre, toplumun kayıtsızlığının temelinde hem ulusal hem de uluslararası eylemlerle ilgili gerçekleri yansıtmayan ya da gerçekleri çarpıtarak tüm toplumu büyük bir aldatmaca içinde bırakan yazılı ve görsel basın vardır. Deep Cut kışlasında yaşanan trajedilerin ancak 2002 yılında<sup>47</sup> yani kışlada ölen ilk asker Sean Benton'ın ölümünden yedi yıl sonra gazete manşetlerinde yer alması bu durumun kanıtı niteliğindedir. Ordu ve polis yetkililerinin gerçekleştirdiği inceleme ve soruşturmalardaki ihmalkârlıkları gizleyen, ailelerin gözünde evlatlarının ölümüyle ilgili akıllarında kalan halen aydınlatılmamış konuları açıklığa kavuşturmamış olan İngiliz hükümeti tarafından manipüle edilen İngiliz basını, Deep Cut kışlası ile ilgili gerçekleri topluma ulaştırma ve işlevini yerine getirmekte başarısız olmuştur. Philip Ralph, tüm olayların aydınlatıldığı düşüncesini toplumda hâkim kılan iktidara yönelik eleştirel tutumunu oyun kurgusunda kronolojik açıdan ele aldığı soruşturma raporları üzerinden sürdürür.<sup>48</sup> Yazar, iktidar tarafından görevlendirilen ve İngiliz hükümetinin resmi sesi olarak da görülen insan hakları avukatı Nicholas Blake'in soruşturma raporu ile ailelerin söylemlerini, gazeteci Cathcart'ın makalelerini ve adli tıp uzmanı Frank Swann'ın incelemelerini karşı karşıya getirerek iktidar ve politik gücün adaletin önünde teşkil ettiği engeli izleyiciye sunar.<sup>49</sup>

<sup>44</sup> Ralph, a.g.e., s.33.

<sup>45</sup> A.e., s.35.

<sup>46</sup> A.e., s.45.

<sup>47</sup> A.e., s.64.

<sup>48</sup> Radosavljevic, a.g.e., s. 143.

<sup>49</sup> A.e., ss. 143, 144.



Aileler tarafından görevlendirilen bağımsız adli tıp uzmanı Frank Swann'ın altı hafta süren inceleme sonucu hazırladığı soruşturma raporuna göre Cheryl James'in ve öteki askerlerin intihar etmediklerine dair güçlü kanıtlar bulunmaktadır. James'in elindeki barut izleri, silahı ateşlemediğini tam tersine tüfeğin namlusunu tutup uzaklaştırmak istediğini kanıtlarken, olay yerinde bulunan bedeninin konumu ise kendisini öldürmediğini açıkça göstermektedir.<sup>50</sup> Yazara göre Swann'ın raporunda sadece Cheryl'in değil James Collison ve Sean Benton'ın da intihar etmediklerine dair kanıtların bulunması hiçbir adli soruşturma yürütmeyen ordu ve polis yetkililerinin olayların bir an önce üstünü örtmeye çalıştığını destekler niteliktedir:

*Swann: Ne olduğunu soruşturmak için Deep Cut kışlasında altı hafta harcadık. Neler olduğu hakkında kesin hislerim vardı. Nabız yoklamak için kıdemli polislerden birine 'intihar' demek yerine 'kaza' olduklarını söylemenin muhtemelen daha iyi bir fikir olacağını anlattım. ... Sahayı boydan boya geçti ve telefonuyla merkezi aradı. Bu yolun sonuydu, anladığım kadarıyla beş para etmeyen biri 'Unut bunu. İstedığımız şey gerçekler.' dedi. Ama istemiyorlar. ... En başından beri daima kamu soruşturması taraftarı oldum, şüpheye yer kalmayacak şekilde intihar etmediklerini kanıtlayabilirim. Ama polis ve orduya bunu kanıtlayamazdım, çünkü hiçbir şekilde bunu kabul etmeye niyetleri yok.<sup>51</sup>*

Swann'ın raporunu dikkate aldığını öne süren Surrey bölge polisi yetkililerinin yeniden başlattıkları soruşturma, bağımsız adli tıp uzmanının değerlendirmelerine rağmen askerlerin intihar etmediklerini kanıtlayacak ipucu bulunmadığını anlatan dört sayfalık özet rapor ile sonuçlanmıştır. Bölge polisinin hazırladığı 2500 sayfadan oluşan raporu ne aileler ne de basın ile paylaşmayan İngiliz hükümetine karşın çocuklarının intihar ettiği iddialarını reddeden James ailesiyle birlikte Deep Cut kışlasında çocuklarını kaybeden öteki aileler kamu soruşturması açma isteğini yinelediler ve savaş harici durumlarda ölen askerlerin aileleriyle birlikte 2003 yılında Deep Cut & Beyond adlı bir grup kurarak çocuklarının nasıl ve niçin öldüklerini aydınlatılması ve yeni ölümlerin önüne geçilmesi için mücadele etmeye başladılar.<sup>52</sup> Basının ve kamuoyunun desteğini aldığını düşünen

<sup>50</sup> Ralph, a.g.e., ss. 54, 55, 62.

<sup>51</sup> A.e., s. 64.

<sup>52</sup> A.e., s. 84.



aileler, basın tarafından ordu karşıtı eylemciler olarak eleştiri yağmuru-  
na tutuldular.<sup>53</sup> Yazara göre ordu ve polis yetkilileri tarafından raporun  
tamamının gizli tutulmasının ve Swann'ın değerlendirilmelerinin dikka-  
te alınmamasının, eleştiri oklarının ordudan ailelere yönlendirilmesi ve  
ölümlerin nedeninin aydınlatılmamasının arkasında İngiliz hükümetinin  
olduğu kuvvetli bir ihtimaldir.<sup>54</sup> Orduya yapılan yatırımların en az sevi-  
yede olduğu bu dönemde personel yetersizliği, asker toplamada yaşanan  
sıkıntıların sürekliliği, cinsellik, taciz ve şiddet gibi olumsuzluklarla kış-  
laların zaman zaman gündeme gelmesi nedeniyle bu iddiaların Afganis-  
tan ve Irak'taki savaşta yer alan ve koalisyon güçlerinin önemli müttefiki  
olan İngiliz ordusunu ve hükümetini zor durumda bırakması büyük bir  
olasılıktır.<sup>55</sup> Savaş karşıtı gösterilerin arttığı ve muhafazakâr partinin ikti-  
dar olduğu bu dönemde İşçi partisi bile devletin çıkarları doğrultusunda  
bu konuya değinmeyi tercih etmedi.<sup>56</sup> Bu nedenle özgürlükçülüğü ve ileri  
demokрасisi ile övünen İngiltere'de hem ordu yetkilileri hem de basın için  
tüm ölümler daha en baştan aydınlatılmıştır:

*Cathcart: Cheryl James ölü bulunduğunda henüz 18'inde ve altı aydan  
daha az süredir askerde. Bu durumun 19 hafta önce Sean Burton'un ölümü-  
nü bilen kişilerde tehlike çanlarının çalması beklenirdi, ama hayır. Hemen  
kendini öldürdüğü varsayıldı.*<sup>57</sup>

Polis ve ordunun hazırladığı soruşturmaların raporlarına rağmen aile-  
lerin yükselen adalet çağrısı sebebiyle 2004 yılında Savunma Bakanlığı  
tarafından soruşturmanın tekrar açılması için görevlendirilen insan hakları  
avukatı Nicholas Blake, yazarın oyunda söz hakkı tanımadığı ordu, po-  
lis ve hükümet yetkililerinin temsilcisi konumundadır. Nicholas Blake'in  
on beş ay süren bir süreçte tüm tanıklarla ve ailelerle yeniden görüşerek  
ve tüm kanıtları yeniden inceleyerek hazırladığı *Deep Cut Review* rapo-  
ru, aileler tarafından öne sürülen iddialara siyasal erkin bakış açısını yan-  
sıtmaktadır. 2006 yılında ailelerin içeri alınmadığı bir salonda hükümet  
yetkililerine ve basına sunulan araştırmanın sonucu, kamu soruşturmasına

<sup>53</sup> A.e., s. 21.

<sup>54</sup> A.e.

<sup>55</sup> A.e., ss. 21, 46.

<sup>56</sup> A.e., ss. 21, 22.

<sup>57</sup> A.e., s. 53.

gerek olmadığıdır. Tıbbi geçmişinde aşırı dozda ilaç aldığı yazması, iki erkek arkadaşının bulunması, sosyal hizmetlerle yaşadığı sıkıntılar gibi nedenlerle orduya katılmasını göz önünde bulunduran Blake'in değerlendirmesine göre, Cheryl James'in ölüm nedeni iç dünyasında yaşadığı tinsel sıkıntılardır.<sup>58</sup> Bu nedenle, komutanı ve çevresi tarafından mizah anlayışına sahip, uyumlu ve sevilen biri olarak bilinen Cheryl'in başkası tarafından öldürmesi olasılık dışıdır.<sup>59</sup> Soruşturmanın gizlilik içinde yürütülmesi, gizli belgelerin, tanıkların isimlerinin açıklanmadığı ve yaklaşık bir milyon pound harcanan soruşturma, hükümetin kendilerine yöneltilen sert eleştirileri sona erdirmeye ve kendilerini temize çıkarma çabasıdır. 2000 sayfa ekten oluşan 400 sayfalık raporu kamuoyu ile paylaşan iktidar, haber yetiştirmek için zamanla yarışan basın ve detaylı bir soruşturma ve raporların yayınlanmasını isteyen ve çocuklarını Deep Cut kışlasında kaybeden aileleri manipüle ederek toplumda her şeyin açıklığa kavuşturulduğu algısını yerleştirmeyi başarmıştır. James ailesi yayımlanan rapora karşı cevap olarak basın toplantısı düzenlese de Canary Wharf bölgesinde düzenlenen toplantıda satır aralarını okumaya fırsatı olmayan gazeteciler haber başlıklarını çoktan yazmıştı:

*Cathcart: Kampanyaya katılan kişilere bir ileti var: Herhangi bir şekilde mümkünse kapalı kapılar ardındaki soruşturmaları kabul etmeyin ya da onlarla iş birliği yapmayın. Gazeteci ve editörler için de önemli bir ileti var: Yakayı ele vermeden kaçan hükümetler aynı yöntemi tekrar kullanacaktır. Günün son teslim saatine yetiştirmek için zamanında değerlendirmeye umudumuzun olmadığını bilgisi dâhilinde yüksek miktarda bilgi sağlayacaklar ve ikinci ve üçüncü günün yayınının nadiren ilk sayfada yer aldığını biz de onlar da biliyoruz. Gazetecilik başarısız oldu. Savunma bakanlığını tarafından davayı düşürmek için kandırıldığımızı, köşeye sıkıştırıldığımızı inanıyorum.*<sup>60</sup>

Yazar, oyunda son sözü soruşturmayı büyük bir titizlikle sürdürdüğüne inandıkları Nicholas Blake tarafından kandırıldıklarını düşünen Doreen ve Des James'e bırakır. Oyunun ön gösteriminde bizzat kendileri tarafından oynanan son sahnede<sup>61</sup> toplum ve medya tarafından yalnız bırakıldığını

<sup>58</sup> A.e., s. 36.

<sup>59</sup> A.e.

<sup>60</sup> A.e., s. 77.

<sup>61</sup> Radosavljevic, a.g.e., s. 145.

düşünen James ailesi, kızlarının ölümünden beri hiçbir gerçeğin canlarını artık acıtamayacağını ifade ederek gerçeklerin ortaya çıkması için mücadelelerine devam edeceklerini izleyiciyle paylaşır.<sup>62</sup> Kızlarının ölümü üzerinden yirmi yıl geçmesine rağmen James ailesi halen hukuk mücadelesini sürdürmektedir.

Augusto Boal'ın da belirttiği üzere, insanın bütün eylemleri politik olduğundan tiyatro eylemi de politiktir.<sup>63</sup> Antik Yunan'dan içinde yaşadığımız kesite değin insanın kendisiyle, doğayla, toplumla ve siyasal erkle olan mücadelesinin aracılığını üstlenen tiyatro, bu tarihsel süreçte tüm yönlerden ilerleyen toplumumuzda bireyin adalet arayışının halen devam ediyor olması sebebiyle politik niteliğini sürdürmüştür. Yirmi birinci yüzyıl adalet arayışlarından sadece biri olan Des ve Doreen James'in anlatısını konu edinen oyun yazarı Philip Ralph'ın *Deep Cut/Derin Kesik* oyunu ordunun, hükümetin ve ülkenin ortak hikâyesi olduğunu hissettirerek İngiltere'de yaşayan insanların daha iyiye layık olduğunu bize hatırlatır.<sup>64</sup> Kendimize dair sorular sorduğumuz bir forum işlevi gören politik tiyatronun “tankları durduramayacağını, Whitechapel ya da Oldham'da bir Pakistanlı tarafından işletilen köşe başındaki dükkânın camlarını kıran tuğlalara engel olamayacağını”<sup>65</sup> ayırında olan yazar, Cheryl James'in ölümünün aydınlatılmasının önünde engel teşkil eden siyasal erke karşı izleyicilerin James ailesinin mücadelesine katılmak için, Brecht'in epik tiyatrosunda olduğu gibi, eyleme geçmeye karar vermesinde etkili olmayı başarmıştır:<sup>66</sup>

*Sheq: Muhteşem bir tiyatro oyunu. Oyundan sonra oyuncular ve Philip Ralph ile tanıştım ve Deep Cut/Derin Kesik oyunu üzerine uzunca konuştuk. Yaşadığım bölgenin milletvekiline bildirmeden önce davayı araştırmayı kendime görev edindim. Deep Cut/Derin Kesik beni bunu yapmaya ikna eden ilk sanat eseri oldu.*<sup>67</sup>

<sup>62</sup> Ralph, a.g.e., s.78.

<sup>63</sup> Augusto Boal, *Ezilenlerin Tiyatrosu*, (Çev. Necdet Hasgül) Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2003, s. vii.

<sup>64</sup> A.e., s. 24.

<sup>65</sup> Peter Billingham, *At the Sharp End*, Methuen Drama, 2007, p. 16.

<sup>66</sup> Radosavljevic, a.g.e., s.142.

<sup>67</sup> A.e.

## KAYNAKÇA

- Ada, Uğur., Sarah Kane'in *Blasted* Oyununda Şiddet Ögesi, **Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt.9, Sayı.1, 2014.
- Andersen, M., Wilkinson, L., 'A Resurgence of Verbatim Theatre: Authenticity, Emphaty and Transformation', **Australasian Drama Studies**, 50, 2007.
- Anonim, Theatre Obituaries, **The Telegraph**, 14 Mayıs 2010.
- Baş, Elif., Belgesel Tiyatronun Üç Yüzü, **İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi**, Sayı 18, 2011.
- Bernbaum, Joel., What They Said: Verbatim Theatre's Relationship to Journalism, **Master of Journalism**, Carleton University, Ottawa, Ontario, 2010.
- Billington, Michael., **State of Nation: British Theatre Since 1945**, London: Faber and Faber, 2007.
- Billingham, Peter., **At the Sharp End**, Methuen Drama, 2007.
- Boal, Augusto., **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Necdet Hasgül (Çev.) Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2003.
- Claycomb, Ryan M., (Ch)oral History: Documentary Theatre, The Communal Subject and Progressive Politics, **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, Spring 2003.
- Dawson, Gary Fisher., **Documentary Theatre in the United States: an Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft**, Greenwood Press, Westport, 1999.
- Gibson, Janet., Saying it Right: Creating Ethical Verbatim Theatre, 2011.
- Hammond, Will., Steward, Dan., (eds), **Verbatim: Contemporary Documentary Theatre**, Oberon Books, London, 2008.
- Holdsworth, Nadine., Luckhurst, Mary., **A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama**, Wiley-Blackwell, 2008.

- James, Des., In Denial on Deepcut, **The Guardian**, 1 April 2009.
- Kellaway, Kate., Theatre of War, **The Observer**, 29 Aug. 2004.
- Long, Paul., British Radio and the Politics of Culture in Post-War Britain: the Work of Charles Parker, **The Radio Journal**, Vol 2 Number 3.
- Martin, Carol., (Ed.), **Dramaturgy of the Real of the World Stage**, Palgrave Macmillan: New York, 2010.
- Paget, Derek., Acts of Commitment: Activist Arts, the Rehearsed Reading, and
- Documentary Theatre, **New Theatre Quarterly**, Vol. 26, Issue 02 May 2010.
- \_\_\_\_\_ New Documentarism on Stage: Documentary Theatre in New Times, **ZAA**, 56:2, 2008.
- \_\_\_\_\_ “Verbatim Theatre’: Oral History and Documentary Techniques”, **New Theatre Quarterly**, Vol. III, Number 12, 1987.
- Rebellato, Dan., **Modern British Playwriting 2000 – 2009**, Bloomsbury, 2013.
- Radosavljevic, Duška., **Theatre-Making Interplay Between Text and Performance in the 21st Century**, Palgrave Macmillan, 2013.
- Ralph, Philip., **Deep Cut**, Oberon Modern Plays, 2008.
- Rynhart, Joseph., A Voice for the Voiceless: How Effective is Verbatim Theatre in Providing a Platform for Previously Unheard or Oppressed Voices, and in Promoting Positive Socio Political Transformation?
- Sawers, Claire., Plays cut deep into Deepcut scandal, *The Sunday Times*, 27 July 2008
- Taylor, Richard Norton., Birerbir Tiyatro Gerçeğe Tanıklık Ediyor, **The Guardian**, Aysel Yıldırım(Çev.) **Mimemis Çeviri**, 31 Mayıs 2011.
- Youker, Timothy., “The Destiny of Words’’: Documentary Theatre, The Avant-Garde, and The Politics of Form, **Unpublished Doctor of Philosophy**, Columbia University, 2012.
- Elektronik Kaynaklar

- <http://mimesis-dergi.org/2011/06/%E2%80%9Cbirebir-tiyatro%E2%80%9D-gercege-taniklik-ediyor/>
- <http://www.theguardian.com/stage/2004/aug/29/theatre.politicaltheatre>
- <http://www.untoldtheatre.co.uk/wp-content/uploads/2014/05/political-effectiveness-of-verbatim-theatre.pdf>
- [http://arts.mq.edu.au/documents/hdr\\_journal\\_neo/neoJanet2011\\_2.pdf](http://arts.mq.edu.au/documents/hdr_journal_neo/neoJanet2011_2.pdf)
- <http://www.etymonline.com/index.php?term=verbatim>
- <http://clairesawers.com/features/arts-and-entertainment/plays-cut-deep-into-deepcut-scandal/>
- <http://www.theguardian.com/commentisfree/2009/apr/01/deep-cut-inquiry-play-philip-ralph>
- <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/theatre-obituaries/7725384/Peter-Cheeseman.html>

## ÖZET

*Kökeni antik Yunan dönemine kadar uzanan politik tiyatronun bir biçimi olan ve İngiltere’de 1960’lı yıllarda ortaya çıkan Verbatim/Birebir tiyatronun etkin oyun yazarı Philip Ralph’in 2008 yılında sahnelenen Deep Cut/Derin Kesik adlı oyunu Surrey’deki eğitim kışlalarında 1995-2002 yılları arasında şüpheli bir şekilde ölen dört askerden biri olan Cheryl James’i ve kızının ölümüyle ilgili sorularına yanıt arayan ailesini konu edinir. Yazar, üç yıl süren araştırmayla yaşanan trajedinin sosyal ve siyasal yönlerini özellikle de ana akım medyada yer bulamayan kısımlarını izleyiciyle buluşturur. Bu çalışmada, Verbatim/Birebir tiyatronun özellikleri ve Philip Ralph’in Deep Cut/Derin Kesik adlı oyununun siyasal açıdan incelemesi gerçekleştirilecektir.*

**Anahtar Kelimeler:** Politik tiyatro, Birebir Tiyatro, Teatral Gazetecilik, Philip Ralph, Deep Cut / Derin Kesik.

## ABSTRACT

*As an influential playwright of Verbatim theatre which emerged in England in 1960s as a form of politic theatre, the roots of which date back to Ancient Greek period, Philip Ralph concentrates on Cheryl James, one of the four soldiers died doubtfully at the barracks in Surrey between 1995-2002 and her parents seeking answers upon their daughter’s death in his play, Deep Cut. Playwright who analyzed all the documents within three years studied social and political aspects of the tragedy, especially the parts that did not take place in the media. In this study, the researcher explores the specialities of the Verbatim theatre and considers Philip Ralph’s play, Deep Cut in political aspects.*

**Keywords:** Political Theatre, Verbatim Theatre, Theatrical Journalism, Philip Ralph, Deep Cut.





## Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Yardımlaşma ve Tiyatro (1870-1907)

Nilgün Firidinoğlu\*

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı tarzı tiyatro<sup>1</sup>, ağırlıklı olarak, Osmanlı-Türk modernleşmesi ekseninde toplumsal dönüşüme katkısı bağlamında incelenmiştir. Bu alanda yapılan araştırmalarda bu yeni türün kendine yer edinme mücadelesi sırasında çıkan tartışmalar ya da metinlerin iletileri üzerinden Batılılaşma sorunsalına odaklanılmıştır. Kuşkusuz batılılaşma ekseninde yapılan çalışmalarda Osmanlı İmparatorluğu'nda batılılaşmanın hem bir ürünü hem de bir taşıyıcısı olan tiyatro sanatının bu bakış açısıyla bir araştırma nesnesi olarak ele alınması kaçınılmazdır. Ancak batı tarzı tiyatro Osmanlı ülkesinde sadece batılı değerlerin topluma doğrudan ya da dolaylı bir aktarımını sağlamakla sınırlı kalmamıştır. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu yeni türe karşı gerek yazarlar gerekse halk tarafından duyulan ilgi tiyatroyu Beyoğlu ve çevresinde yaşayan belli bir elitin ulaşabileceği bir sanatsal tür olmaktan çıkararak yavaş yavaş gündelik hayatın bir parçası haline getirmeye başlamıştır. Popüler bir tür olarak Batı tarzı tiyatro, “sosyal yardımlaşma” faaliyetlerinin bir parçası olarak sıklıkla kullanılmıştır.<sup>2</sup> Sivil girişimler ve hayır faaliyetleri açısın-

\* Araş. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü.

<sup>1</sup> Gönüllü yardım faaliyetleri bağlamında tiyatronun nasıl kullanıldığını araştırmayı amaçlayan bu çalışmada “Batı tarzı tiyatro” kavramı Karagöz, Ortaoyunu, Meddah gibi geleneksel performatif formların araştırma dışında tutulduğunu işaret etmek üzere kullanılmıştır. Gönüllü yardım faaliyetlerinde tiyatronun kullanımına ilişkin olarak arşiv belgelerinde yaptığımız araştırmalarda ağırlıklı olarak “batı tarzı tiyatro” formunun kampanyalar kapsamında kullanıldığı görülmektedir. Geleneksel tiyatro formlarının bu faaliyetler kapsamına nasıl ve kimler tarafından kullanıldığına ilişkin soruların bir başka çalışmanın konusu olması temenni edilmektedir.

<sup>2</sup> 19. yüzyılın ikinci yarısında dünyada da tiyatronun benzer bir biçimde hayırseverlik faaliyetleri kapsamında kullanıldığına ilişkin dikkat çekici bilgilere Eileen Curley'in “**Tainted Money? Nineteenth-Century Charity Theatricals**” başlıklı makalesinde rastlamaktayız. Curley, 19. yüzyılın ikinci yarısında New York'ta bu faaliyetlerin, sadece finansal ya da manevi açıdan yoksunlara değil, askeri birliklerden, spor kulüplerine, kiliselerden, Özgürlük Anıtı'na kadar yararına para toplamak adına yapıldığının altını çizirken bu amaçlı faaliyetlerin adeta bir moda dönüştüğünden bahseder. Amatör toplulukları merkeze alan çalışmasında Curley, sorunsalını daha da detaylandırarak yardım oyunlarını kadınların tiyatro sahnesindeki varlıklarına meşruyet kazandıran bir olgu ola-

dan son derece canlı olan 19. yüzyılın ikinci yarısı<sup>3</sup> aynı zamanda batı tarzı tiyatronun da popülerlik kazanmaya başladığı bir dönemdir. Gönüllü yardım faaliyetlerinin popüler bir tür olarak tiyatroya, tiyatronun ise hemen hemen her alanda baskının arttığı Abdülhamid döneminde meşruluğunu sağlamak, “faydalı” olma halini somutlamak adına sosyal yardım faaliyetlerinin bir parçası olmaya ihtiyacı olduğu görülmektedir.

1873’de yaşanan “Vatan Olayı”<sup>4</sup> tiyatronun kitleleri hareketlendirecek “tehlikeli” bir sanatsal tür olarak alımlanmasına zemin hazırlamıştı. Metin And, “bu olaydan sonra tiyatroya kısıtlamaların ve sıkı denetimin baskısının yoğunluğunu kerte kerte arttırdığını göreceğiz”<sup>5</sup> der. Nitekim Abdülhamid döneminde, 1885’de Gedikpaşa Tiyatrosu’nun *Çerkez Özdenleri* ve *Çengi* oyunları bahane gösterilerek yıkılması ise yine Metin And’ın ifade ettiği gibi 19. yüzyılın son yıllarına doğru Osmanlı İmparatorluğu’nda tiyatro hareketinin canlılığına vurulan bir darbe olmuştur.<sup>6</sup> Güllü Agop’un saraya alınmasının bu sürecin yani İstanbul’da tiyatro yaşantısının durak-

---

rak inceler. Bkz. Eileen Curley, “Tainted Money?: Nineteenth-Century Charity Theatricals.” *Theatre Symposium*. Vol. 15. No. 1. The University of Alabama Press, 2007, s.52-73.

<sup>3</sup> Nadir Özbek, **Osmanlı İmparatorluğu’nda Sosyal Devlet: Siyaset, İktidar ve Meşruiyet (1876-1914)**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 271.

<sup>4</sup> Vatan Olayı’nı, Namık Kemal’in “vatan sevgisi” ana teması etrafında kurgulanan *Vatan yahut Silistre* oyununun 1873’te Gedikpaşa Osmanlı Tiyatrosundaki temsil sonrasında yaşananlar olarak tanımlayabiliriz. 1873 yılında gerçekleşen temsilin ardından seyircilerin vatanperver duyguların tetiklediği coşkunculuk haliyle “Yaşasın Kemal-i Millet” sloganlarıyla sokaklara çıktıkları, İbret gazetesinin önünde toplandıkları tiyatro ve edebiyat tarihçileri tarafından aktarılmaktadır. Bu coşkun kalabalığın “Muradımız budur Allah muradımızı versin” şeklinde ki tezahüratları halkın dönemin padişahı Abdülaziz yerine veliaht Murad’ı istemeleri olarak yorumlandığı rivayet edilir. Tüm bunlar Refik Ahmet Sevengil’in altını çizdiği gibi yazılı bir vesikaya bağlamak imkânsız olsa da sonuç olarak gösterimin hemen ardından Namık Kemal, Nuri Bey, Hakkı Bey, Ahmet Mithat ve Ebuzziya Tevfik’in sürgüne gönderilmiştir. Öte yandan Metin And sadece temsil sonrasında ortaya çıkan seyirci tepkisinin değil aynı zamanda oyunun içeriğinin de bu sürgün kararının nedenlerinden biri olduğunu ifade eder. Bkz. Refik Ahmet Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi III Tanzimat Tiyatrosu**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1961., Metin And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)**, Ankara, İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.

<sup>5</sup> Metin And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1972, s. 104.

<sup>6</sup> And, **a.g.e.**, s. 100.

sama döneminin başlangıcı olduğunu söylemek yanıltıcı olmaz.

“Yararına oyunlar”ın tam da bu noktada kamusal alanda bir canlılık yarattığı ve yardım faaliyetlerine omuz vererek tiyatronun üzerindeki baskıyı kısmen azalttığı iddia edilebilir. Prof. Dr. Metin And’ın gönüllü yardımların toplanmasında bir araç olarak kullanılan bu oyunları bahsi geçen dönemde çıkan oyun broşürleri ya da gazetelere verilen ilanlardaki tanımlardan yola çıkarak “yararına temsiller” olarak kavramsallaştırmıştır. And, *Tanzimat ve İstibdat Dönemi Türk Tiyatrosu* adlı kitabında “yararına temsillerin” deprem, kıtlık, yangın gibi olaylarda veya bir okulun, bir hayır kurumunun yararına verildiğinden bahsetmektedir.<sup>7</sup> Metin And’ın aktardığı gibi, tiyatro 1870-1907 yılları arasında, depremedelere, yangınzedelere, fakir fukaradan, yetim çocuklara, kimsesizlere, hastalara, yoksul ve yalnız ya da hamile kadınlara, okullara, kamu hizmet kurumları için bağış kampanyalarına kadar geniş bir alanda yapılan yardım faaliyetlerinin önemli bir parçası haline gelmiştir. Sosyal yardımlaşma faaliyetleri kapsamında yapılan sahnelemelerle Osmanlı İmparatorluğu’nda tiyatro “eğlence” olmanın dışında kamusal fayda sağlayan bir faaliyet olarak da anılmaya başlar. Böylesi bir birliktelik, batı tarzı tiyatronun Tanzimat’tan itibaren toplumsal anlamda kabul görmesi adına ona atfedilen “faydalı eğlence”, “mektep-i edep” gibi özelliklerin dışında “somut” bir katkı koymasıyla da önem arz eder. Bu çalışmada 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren batı tarzı tiyatro faaliyetlerinin “sosyal yardımlaşmanın” bir aracı olarak etkinliği ele alınacaktır. Öte yandan dönemin siyasal dinamiklerinin bu faaliyetlerin biçimlenmesinde (tiyatro için gereken ruhsatın çıkartılması, mahalli denetimin yapılması, oyunların kimler tarafından kimin/neyin yararına gerçekleştirildiği vb. gibi.) ne derece rol oynadığı yine çalışma ekseninde tartışmaya açılacaktır.

\*\*\*

*Osmanlı İmparatorluğu’nda Sosyal Devlet: Siyasal İktidar ve Meşruiyet (1876-1914)* başlıklı önemli çalışmasında Nadir Özbek, 19. yüzyılın sonunda gönüllü yardım faaliyetlerini en iyi ifade eden kavramın “iane”<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1972, s. 99.

<sup>8</sup> İane: yardım

kelimesi olduğunu aktarırken bu dönem yangın, deprem sel kıtlık gibi afetlerin ardından “iane komisyonları” oluşturulduğunu ve bu komisyonların halkın katılımını sağlayacak iane kampanyaları düzenlediklerini ifade eder.<sup>9</sup> Ancak Özbek’e göre, söz konusu iane kampanyalarını örgütleyen “sadece veya çoğunlukla” hükümet değildir:

*(...) Bu dönemde Osmanlı toplumunu oluşturan kesimlerin neredeyse tamamının, örneğin mahalle sakinleri, taşrada bir vilayetin ileri gelenleri, gayrimüslim cemaat mensupları ve bir takım sosyal yardım ve hayır derneklerinin çeşitli vesilelerle iane kampanyası düzenlemiş olduklarını görüyoruz. Abdülhamid dönemine ilişkin arşiv kaynaklarının incelenmesi, kamusal alanda iane kampanyası kapsamında son derece dinamik bir yardım ve bağış faaliyeti alanının oluşmuş olduğuna işaret etmektedir. Bu dönemde piyangolar, konserler ve balolar, hayır amaçlı yardım ve bağış kampanyalarının en yaygın biçimini oluşturmuştu.<sup>10</sup>*

Özbek’in saydığı popüler yardım etkinliklerinin yanı sıra tiyatroların da yardım kampanyaları kapsamında önemli katkıları olduğunu belirtmek gerekir. Tiyatronun sosyal yardımlaşmanın önemli bir aracı olarak kullanılması düşüncesinin ilk resmi örneklerinden biri Güllü Agop’a verilen 10 yıllık imtiyaz tekelinde karşımıza çıkar. 1870 yılında Osmanlı tiyatrosunun kurucu isimlerinden Güllü Agop yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosuna verilen on yıllık Türkçe oyun oynatma tekelinin maddeleri arasında yoksullar yararına temsiller verilmesi şartı yer almaktadır. Bu durum tekel imtiyazının 9. maddesinde “bir oyun üç kez oynandıktan sonra bir kere de yoksullar yararına oynanacak, bu temsillerin geliri belediyeye verilecektir”<sup>11</sup> şeklinde yer alır. Osmanlı Tiyatrosu’nun Osmanlılar için henüz yeni olan batı tarzı tiyatronun en popüler örneklerini sahneleme imkânına sahip “kurumsallaşmış” temsilcisi olarak bir cazibe merkezi haline gelmeye başlaması ve dolayısıyla gördüğü rağbet düşünüldüğünde önemli bir destek toplayacağı ortadadır. İmtiyazın irade-yi seniye yani padişahın emriyle verilmesi ve Ali Paşa’nın teşvik edici rolü, yönetici kadroların tiyatronun 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kamusal alanda yarattığı hareketliliğin farkında olduklarının işaretidir. Öte yandan İstanbul halkını Gedikpaşa’daki Osmanlı Tiyatrosu’na çeken sadece tiyatro merakı değildi. Tiyatronun

<sup>9</sup> Özbek, a.g.e., s.257-258.

<sup>10</sup> a.y.

<sup>11</sup> And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde**, s. 100.

seyircileri arasında çoğu zaman devrin önemli yazarlarının, şairlerinin ve yüksek bürokratlarının da bulunuyor olması farklı açıdan ancak benzer bir biçimde tiyatroyu bir çekim alanı haline getirmekteydi. Tiyatro sahipleri tarafından yüksek bürokrat ya da yabancı elçi gibi önemli kişilerin “yararına” oyunlara gelmeleri sıklıkla teklif edilmekteydi. Yararına oyunların bu gibi nüfuzlu kişilerin himayesi altında yapılması bu oyunlara katılımın sadece tiyatro severlerle sınırlı kalmamasına neden olmuştur. Metin And’ın ifade ettiği gibi, “Halk önemli kişileri görmek, onlarla bir arada aynı çatı altında bulunmak için ya da hayır maksadıyla kamu yararına verilen gösterimlere katkıda bulunmayı bir ödev bildiği için de tiyatroya gidiyordu.”<sup>12</sup> Gösteriyi himaye eden zata duyulan saygı ya da yakınlaşma arzusu farklı niyetlerle de olsa katılımın oranını artırmıştır. Bu konuda tiyatro haberlerine ağırlık veren ilk mizah dergisi Diyojen’de çıkan aşağıdaki haber mizahi bir üslupla bu kampanyaların üst düzey bürokratlarla nasıl ilişkilendirildiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

*[Güllü Agop] Tiyatrosunu mensub olduğu (Osmani) nâm beyânı sayesinde Dersaâdet halkının mazhar-ı rağbeti eylediği misillü şimdi milel-i ecnebî-yeyi dahi rağbete mecbur etmek için acâip bir usûl ittihâz etmiş. Hani ya hâsılatı yangın veya zelzele ve yâhud kaht-u gala gibi felâketlerin biriyle musâb olanlara iane verilmek üzere bazı tiyatro direktörleri balolar verirler. Vê bu balolara med’üvv zevatı tergîb ile hâsılatı tezyid için balonun riyaset ve himâyetini vüzerâdan veya zadegandan ve yâhud elçilerden bir zâta teklif ederler. Onlar da bu misillü umur-ı hayriye için himmetlerini diriğ etmezler. İşte Agob Çorbacı (Ama darılır imiş) bu usûlden dahi istifâde etmeyi kurduğundan leyle-i mezkûrede (sinin-i vefireden beri sâha-i ilahir) tiyatrosunu İtalya elçisi Monsenyör Barbolanî cenahlarının taht-ı riyaset ve himâyetine koymuş ve elçi-i mumaileyh dahi tiyatronun nâmına hürmeten veya Agob Efendi’nin istidâ’sına merhametten riyaseti kabul ile o gece tiyatroya gelmiştir.<sup>13</sup>*

Benzer bir habere Ruzname-i Ceride-i Havadis’in 24 Şubat 1876 tarihli sayısında yer verilmiştir. Aşağıda yer alan bu haberde gösterinin yardım maksadına vurgu yapılırken yanı sıra seyirciler arasında paşaların ve nazırların yer aldığı bilgisinin de verildiği görmekteyiz.

<sup>12</sup> Metin And, **Osmanlı Tiyatrosu: Kuruluşu, Gelişimi, Katkısı**, Ankara, Dost Kitabevi, 1999, s. 109.

<sup>13</sup> Belkıs Yaman, **1869-1876 Yılları Arasında Yayınlanan Mizah Gazetelerinde Tiyatro**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1994, s.52-54.

*Hasılatı Mekteb-i Sanayiye ait olmak üzere Hariciye Nazırı devletlü Cevdet Paşa hazretlerinin taht-ı nezaret-i aliyelerinde olarak Gedikpaşa tiyatrosunda icra olunacak lub dün gece ekseriya vükela-yı fahime hazeratı bulunduğ halde icra olunmuştur.*<sup>14</sup>

Bir başka yardım amaçlı sahneleme haberine 28 Şubat 1872 tarihli Cevdet-i Havadis’de rastlıyoruz. Haberde “Kurban bayramının ikinci Cuma günü Cumartesi gecesi hasılatı Darüşşafaka’ya ait olmak üzere Osmanlı Tiyatrosu’nda icra edilecek oyunun o geceki hasılatından masraf namına bir akçe alınmayacağı”<sup>15</sup> bilgisi verilir.

Sosyal yardım amaçlı bu gösterimler ilk bakışta ihtiyaç sahibi kişi ya da kurumlara yardım olarak yapılsa da eş zamanlı olarak sahnelemeyi gerçekleştiren tiyatroya ve aslında genel itibariyle tiyatro sanatına da olumlu katkıları oluyordu. Bu sayede, halk nezdinde kimi zaman sakıncalı bir eğlence aracı olarak görülen tiyatronun, toplumsal dayanışmaya yaptığı katkılarla olumlu bir imaj çizdiğini söylemek mümkündür. Türkçe oyun oynatma imtiyazının Güllü Agop’a koyduğu “yararına oynama” şartına benzer bir koşula Bursa Tiyatrosu’nun kuruluş aşamasında da rastlarız. Bursa Valisi Ahmet Vefik Paşa’nın himayesinde kurulan Bursa Tiyatrosu’nun oyunculara tahsis edilmesi Paşa tarafından tek bir şarta bağlanmaktaydı: Gureba hastanesi yararına temsil vermek. Ahmet Fehim anılarında bu durumu

*Paşa size bir tiyatro yaptıracağım dedi, eserler vereceğim, onları oynatacağınız. Yaptıracağım tiyatroya kira vermeyeceksiniz; yalnız gureba hastanesi menfaatine senede iki oyun vereceksiniz, bu temsillerin bütün hasılatını hastahane alacak!*<sup>16</sup>

sözleriyle aktarmaktadır.

Yararına gösterimler nasıl ki katılım bağlamında kamuoyunun ilgisini çekiyor ve politik anlamda bir tehlike görülmediği sürece devlet tarafından destekleniyorsa aynı şekilde toplanan paranın akıbeti de kamuoyu tarafından merak ediliyordu. Bu dönem, “yararına” yapılan gösterimlerin kimi zaman bir vaat olarak kaldığına ilişkin ya da toplanan yardımların ihtiyaç

<sup>14</sup> And, **Osmanlı Tiyatrosu**, s. 99.

<sup>15</sup> a.g.e., s. 100.

<sup>16</sup> **Ahmet Fehim Bey’in Hâtıraları**, Haz. Hafı Kadri Alpman, İstanbul, Tercüman Yayınları, 1977, s.86.

sahibi gruplara iletilmesiyle ilgili kuşku yaratan haberlerin basında yer aldığı görülmektedir. Metin And'ın Ruzname-i Ceride-i Havadis'ten aktardığı aşağıdaki haber vaatlerin kimi zaman gerçekleştirilmediği ve takibin zor olduğunu göstermektedir:

*“Beyoğlu'nda kain Fransa Tiyatrosunda hasılatı fukaraya tevzi olunmak üzere bu gece opera icra edileceği ilan olunmuştur. Bir buçuk iki mahtan beri fukara için operalar icra ve müteaddit balo usullerinin ifa kılındığı mesmu olup buralara birkaç yüz ve daha ziyade adam gittiği görülmüş ise de hasılatının hangi fukaraya tevzi ve ita kılındığına dair hiçbir habere destres olamadığımız cihetle malumatı alıp da bu babda neşr-i makal edilmediğine teessüf olunur.”<sup>17</sup>*

Basında yer alan bu ve benzeri haberler yararına gösterimlere oldukça fazla rağbet olduğunu, kamuoyunun bu gösterimlerden elde edilen hasılatın akıbetinin takipçisi olduklarını göstermektedir. Yararına oyunlar konusunda yaşanan bu sıkıntıları bertaraf etmek ve elde edilen gelirlerin aktarımını sağlamak adına resmi kurumların bir takım tedbirler almaya başladığını görürüz. 1892 tarihli bir arşiv kaydında Darülaceze yararına Beyoğlu'nda Konkordiya Tiyatrosu'nda icra edileceği duyurulan oyun için hasılatı tahsil etmek üzere zabıtanın bir memur bulundurulmasının yeterli olmayacağı ve şehir emanetinden de bir memurun tayin edilmesi hususunda bir istekte bulunulmuştur.<sup>18</sup>

Yararına oynama vadinin özellikle birçok amatör topluluğun oyun oynama ruhsatını alabilmeleri ya da profesyonel toplulukların ruhsatlarını muhafaza edebilmeleri için önemli bir kolaylık sağladığını söylemek mümkündür. Bu konuda bir örneğe 1892 tarihli bir arşiv kaydında rastlamaktayız. Tatavla fukarasının ihtiyaçlarının karşılanması için kurulan Fukaraperver Cemiyeti tarafından fakir hastaları bedava tedavi ettirmek için tesis olunan muayenehaneye yapılan yardımlar yeterli olmadığından adı geçen cemiyet tiyatrosunda birkaç oyun icrasına ruhsat verilmesi hu-

<sup>17</sup> And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde**, s. 100.

<sup>18</sup> **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih: 07/B /1310 (Hicrî) Dosya No: 2045 Gömlek No: 115 Fon Kodu: DH. MKT.

Arşiv belgelerinin çeviri sürecinde yapmış olduğu yardımlardan dolayı İ.Ü. İktisat Fakültesi İktisat Tarihi Anabilim Dalı öğretim üyelerinden Yard. Doç. Dr. Şevket Kamil Akar'a teşekkürlerimi sunarım.



susu şehremanetine sunulur.<sup>19</sup> Görüldüğü üzere yardım amaçlı gösterimler sadece profesyonel topluluklar tarafından gerçekleştirilmemiştir. Kimi zaman bir cemiyet kimi zaman ferdi ya da mahalli oluşumlarca düzenlenen tiyatro gösterimleri bu gönüllü hareketliliğe katkıda bulunmuştur. Galata sarraflarından Agop'un Dâhiliye Nezaretine yaptığı başvuruya ilişkin aldığı yanıt ferdi yardımlara örnek olarak zikredilebilir:

*Galata sarraflarından Agop, 2 Mart 1899 yılında Dâhiliye Nezareti'ne başvurarak Odeon Tiyatrosu'nda Osmanlı Dram Kumpanyası tarafından nezaretin himayesinde dört oyun icra etmek için izin istemişti. Sarraf Agop, oyundan önce Darülacezeye 100 lira bağışlayacağını ayrıca tüm masraflarını karşılayacağı bu oyundan elde edilecek gelirin %10 unu da darülaceze vereceğini bildirmiştir.<sup>20</sup>*

Mesele tiyatro ve Darülaceze gibi halkın yoğun ilgisini çeken iki önemli unsur olduğunda kuşkusuz bu yardım faaliyetlerinin akıbeti de yine kamuoyu tarafından yakinen takip edilmekteydi. Özellikle Osmanlı aydın yazar sınıfının dikkatlerini ve eleştirilerini üzerine toplayan Osmanlı Tiyatrosu ve dolayısıyla Güllü Agop da yarara oynadığı ya da “oynamadığı” iddia edilen oyunlar nedeniyle dönemin mizah basını tarafından eleştirilmiştir.

*Osmanlı Tiyatrosunda aleyhimize olarak kaleme alınmış olan Madame Angot'un Kızı namındaki operanın hasılatı bilmem nerede bir Ermeni mektebine ianeten verilecekmiş ama nasılsa ilanda yazılmaya unutulmuş. Zatin biri de Güllü Agop'un şimdiki kadar bir Osmanlı mektebine iane ettiği görüldü mü ve Madam Angot'un Kızı tiyatrosunda icrası yakışır mı zemininde Basiret'le bir mektup neşretmiş<sup>21</sup>*

Ancak Metin And'ın yukarıdaki kısmını alıntılıdığı Tiyatro Dergisi'nde yer alan “nemize gerek” başlıklı yazının devamında Güllü Agop'un bu suçlamalara ilişkin olarak “o gece tiyatroyu altmış liraya bir Ermeni'ye terk ettim, şehremaneti ve Darüşşafaka'ya ianeten teslim ettiğim paraları herkes bilir” şeklindeki beyanatına da yer verilmektedir. Fakat Kahkaha Dergisi'nin 12 Nisan 1291 tarihli 7. sayısında bu tartışmalara devam edi-

<sup>19</sup> **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih: 08/Ca/1310 (Hicri) Dosya No: 2025 Gömlek No: 119 Fon Kodu: DH. MKT.

<sup>20</sup> Nuran Yıldırım, **İstanbul Darülaceze Müessesesi Tarihi**, İstanbul, Darülaceze Vakfı Yayını, 1996, s. 127.

<sup>21</sup> And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde**, s. 100.



lerek daha önce işaret ettiğimiz mektebi sanayi yararına verilecek temsilin bu tartışmaları yaratan Basiret Gazetesi'nin ihtarı sonucu yapıldığı alaycı bir biçimde yazılır.<sup>22</sup> Yanı sıra tüm bu eleştirilerde *Madam Angot'un Kızı* oyununun millet aleyhine oluşu ile hasılatın Ermeni mektebine ianeten devri arasında bir ilişki kurulması dikkat çekicidir. Ancak Tiyatro Dergisi bu konuya da açıklık getirerek *Madam Angot'un Kızı* oyununa ilişkin olarak metnin kontrolünün Matbuat İdaresinin sorumluluğunda olduğunu işaret eder.

Bu noktada yararına tiyatro gösterimlerinin kimin yararına yapıldığı, gelirin nereye aktarıldığı konusu gündeme gelmektedir. Bu durumun genel olarak imparatorluğun içinde bulunduğu siyasi atmosferle ilintili olduğu açıktır. Güllü Agop'un hoşla gitmeyen uygulamaları dönemin mizah basınında sıkça Ermeni kimliği ile ilişkilendirilir. Bu duruma çarpıcı bir örnek olarak 1874 tarihinde Hayal Dergisi'nde yer alan bir okur mektubu ve sonrasında gazetenin yaptığı tahkikat verilebilir:

(...) oyun mahaline imale-i çeşm-i rikkat ve henüz oyuna başlanmamış olduğundan perdenin üzerine menkuş resme dikkat eyledim ise de bir şey anlayamadım. Badehu hüzzardan birkaç kişiye lede's-sual ve Van resmi olduğunu söylediler. İşte burası agreb-i gariptir ki namı lisanı Osmanlı olan bir tiyatronun perdelerine memalik-i Osmaniye'den bu kadar güzel mahallerin resmini yapmayıp da bil intihap onun resmini yapmakta mana nedir? Acaba Agop Efendi'nin muhibb-i vatan olduğundan mıdır ki vatanını bir an gözünün önünden ayırmak istemiyor? (...) <sup>23</sup>

Gedikpaşa tiyatrosunun perdesindeki Van resmine dair olan varaka manzur bulunmuş olmalıdır. Biz bu resmin yalnız Ermenice oynandığı geceye mahsus bulunduğu zannıyla ekser geceler de çekilen mitolojik perde üzerine hatıra geleni söylemiştik. Meğerki bir müddetten beri o mitolojik yani putperest perdesi kalkmış da Ermenistan'ın zaman-ı saltanatı ve keyfiyet-i inhitatı fikr ve hayalini işrab (üstü kapalı bir biçimde gösterircesine) edercesine bir suret-i acibede bir kız tasviriyle resmedilmiş olan mahud perde her gecelik olduğu tahkik olundu.<sup>24</sup>

Yukarıdaki alıntılarda da görüldüğü üzere Osmanlı Tiyatrosu'nda yer alan fon perdesindeki Van resmi haberi yazanlar tarafından "üstü kapalı

<sup>22</sup> Yaman, a.g.e., s.353.

<sup>23</sup> Yaman, a.g.e., s.142.

<sup>24</sup> a.g.e., s.145.

bir biçimde” Güllü Agop’un Ermeni kimliği ve Ermeni vatanseverliği ile bağdaştırılır. Dolayısıyla yararına oyunların muhatap kitlesi seyircilerin kendi kimliklerine göre seçici davranmalarına neden olabilecek görüşlerin basında yer alması şaşırtıcı değildir. Meddah Dergisinde yer alan aşağıdaki diyalog bu bağlamda yerinde bir örnek olarak ele alınabilir:

-Dün gece onun oynanacağını nereden işittin?

-Tiyatro müdürü Agop Ağa'nın ilanında gördüm de ondan anladım

- O ilanı gördün de yine gittin ha

- Evet gördüm de yine gittim

-Çok şey, Çok şey

-Canım niçin?

-Niçini var mı ya? Ben senin yerinde gazeteci olsam yani himmet davasında bulunsam gitmezdim

-Sebebi?

-Dur söyleyeyim. Kahtlıktan (kıtlıktan) kırılan Anadolu ahalisinin ianesine kimse gidemesin diye bayram gecesi verilir de böyle yeni oynanacak bir oyunun hasılatı Kayseri'deki ermeni mektebine tahsis edilirse gidilir mi? Bayram gecesinde biz gitmedik diye Ermeniler gitti mi ki onların mektebine iane olan bir gecede biz gidelim?

- Adam sen de! Agop hiç böyle şey yapar mı? Bir gecenin hasılatını çıkarıp da bir mektebe verir mi? Paraları oraya göndereceğine emin olsam ötekilere karşı bütün bütün büyüklüğümüzü göstermek için onun koyduğu fiyata iki kat da ben zam eder idim.

- E göndermez mi sanıyorsun?

-Şüphe mi var? Hiç bunu gönderecek adam o ilana (idaremizin dışarı olduğu müzayaka ve bu halde ihtiyar edilen mesarif kişiye şaşkınlık verecek derecededir.) cümlesini sokuşturur mu idi? Bundan o gecenin hasılatını içedeğini anlayamadın mı?

- Sebep?

- Sebebi hem bizi hem kendi milletini aldatıp para kapmak.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> a.g.e., s. 386-387.

Kurgulanan diyalogda Güllü Agop'un Ermeni ihtiyaç sahiplerine iane edeceği gösterim için yüksek bir katılım olacağı kesin, yeni sahnelenecek bir oyunu seçiyor olmasına dikkat çekilmiştir. Dolayısıyla Güllü Agop'un kendi milletini kayırdığı ima edilerek, katılımcı seyirciye yardımın kime yapıldığının göz önünde bulundurularak oyunlara gitmeleri gerektiği yönünde telkinde bulunulmuştur. Her ne kadar oyunu izleyen konuşmacı Agop'un kendi milletini de kandırdığına inanıyor, kimseye yardım yapmak gibi bir amacı olmadığını iddia ediyorsa da yazının genelinde faaliyetlerin kim için ve nereye yapıldığının önemsenmesi gerektiği vurgulanır. Bu şekilde yapılan haberlerin toplumun yardım kampanyalarına katılırken milliyet ve dini hassasiyetlerle seçici davranmasının da ötesinde genel itibarıyla yararına oyunlara halkın şüpheyle yaklaşmasına sebep olacağı ortadadır.

Güllü Agop'a yöneltilen bu eleştirilerin altında Ermeniler bağlamında dönemin egemen politik tutumunun etkilerini görmek mümkündür:<sup>26</sup>

*19. Yüzyılın sonlarında Osmanlı Devleti'ni kaygılandırır görünen, özellikle Ermeni ulusal hareketinin gelişimidir. Yüzyılın ortalarından beri alabildiğine değişmiştir Ermeni toplumu. Bir modern okullar şebekesinin gelişmesi, Ermeni gençlerinin Avrupa'ya gönderilmesi, Ermenice basılan kitap ve gazetelerin çoğalmasıyla belirgin bir kültürel uyanışı yaşamıştır toplum. Bu kültürel uyanış 1860'ta temel bir düzenlemeye patrikliğin geleneksel yetkilerini burjuvazinin yararına azaltan Ermeni ana tüzüğüne kabulüne varır. Onu izleyen aşamaya damgasını vuran, Ermeni ulusal hareketinin doğuşu olur. Anadolu'nun doğusunda Ermeni halkı arasında toplu dilekçeler dolaşır. 1862'de Zeytun'da olduğu gibi henüz yerel olan ayaklanmalar patlak verir. Bu kaynaşma 1876 Osmanlı parlamentosunun toplanılışına değin sürecektir. Ermeni sorunu bütününe bakıldığında Yunan Sırp Bulgar sorunudur sultanın gözünde. (...) Bir başka deyişle imparatorluğun toprak bütünlüğüne yönelik yeni bir tehdittir.<sup>27</sup>*

Fırat Güllü'nün François Georgeon'dan aktardığı yukarıdaki alıntıdan hareketle Osmanlı İmparatorluğu'nda tiyatro faaliyetlerine baktığımızda,

<sup>26</sup> Osmanlı Tiyatrosu'nun siyasal konjonktürle ilişkisi bağlamında detaylı bilgi için bkz. Fırat Güllü, **Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar**, İstanbul, BGST Yayınları, 2008.

<sup>27</sup> Fırat Güllü, **Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar**, İstanbul, BGST Yayınları, 2008, s. 57-58.

özellikle Ermenilerin yaptığı tiyatronun, imparatorluğun bütünlüğü için bir tehdit olduğu ve denetim altında tutulması gerekliliği kanısı hükümet ve aydın çevrelerde kendini gösterir. Tiyatroya karşı genel bir tavrın mevcut olduğunu yine arşiv belgelerinde görmek mümkündür. 1906 tarihli bir arşiv kaydında Ermeni fesedesinin birinci derecede faaliyet alanı kilise, mektep, hayrathane, kıraat salonları, matbaa ve tiyatrolar olduğu haber alındığından ona göre dikkatli olunarak gerekli tedbirin alınması<sup>28</sup> istenmiştir. Tiyatronun kitleler üzerindeki politik etkisini daha önce “Vatan Olayı” ile deneyimlemiş olan devletin bu itibarla özellikle Ermeni cemaatinin bu türden gösterimlerine karşı tedbirli davranması şaşırtıcı değildir. Bu durumu sadece devletin tavrı olarak okumak eksik olacaktır. Mizah dergilerinde yer alan ve yukarıda örneklediğimiz yazılardan da anlaşılacağı üzere bu tebliğin çok öncesinde de, okuyan yazan tiyatroya giden Osmanlılar için de benzer bir temkinlilik ve şüphencilik hali söz konusudur.

Nadir Özbek, Abdülhamid döneminde gayrimüslimlerin sivil yardım girişimlerine izin verildiğini ancak bu yardım faaliyetlerinde devletin kontrol mekanizmasının kati bir biçimde uygulandığını ifade eder:

*Abdülhamid rejiminin siyasi meşruiyet sağlama çabası için önemli imkânlar sunduğu bir gerçektir. Abdülhamid'in cemaatlerin düzenlemiş olduğu yardım faaliyetlerine izin vermesi ve bir yandan da söz konusu faaliyetleri bir patronaj ilişkisiyle kendi kontrolü altına alma çabası bu çerçevede değerlendirilebilir.<sup>29</sup>*

Dolayısıyla yararına yapılan gösterimlerde de benzer bir hassasiyetin gözetildiği, bir takım kontrollerin yapıldığını gözlemlemek mümkündür. 1890 tarihli bir arşiv kaydında Selamsız'daki Surp Hacı Ermeni Mektebi yararına Bağlarbaşı'nda bulunan Amerika Tiyatrosu'nda oynatılacak oyuna, yasak ve muzır olmamak şartıyla gerekli iznin verilebileceği beyan edilir.<sup>30</sup> Kayıtlardan anlaşılacağı üzere kontrollerin sadece bir gelir ve onun aktarımının kontrolünden fazlasını işaret ettiği oyunların içeriğinin de denetlendiği ortadadır. Osmanlı devletinin bu konudaki hassasiyetinin

<sup>28</sup> **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih: 09/Ma/1322 Dosya No: 589 Gömlek No: 26, Fon Kodu: ZB.

<sup>29</sup> Özbek, a.g.e., s.261.

<sup>30</sup> **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih: 25/S/1308 (Hicri) Dosya No: 1769 Gömlek No: 57 Fon Kodu: DH. MKT.

politik nedenlerini göstermesi bakımından Varna’da Ermeni Cemiyeti’nin icra ettiği tiyatro temsiline ilişkin bir belgede yer alan bilgiler dikkat çekicidir. Bu belgeye göre Varna’da Ermeni milleti tarafından tertip edilen tiyatrodaki evvela Ermenilerin Timurlenk ile olan savaşı tasvir edilmiştir. İkinci perdede bir genç Ermeni kızı elleri zincirli olduğu halde sahneye çıkarılıp Ermenistan’ın yıldızının parladığından bahsedilir, kızın ellerindeki zincir kırılıp artık Ermenistan esaretten kurtulduğu beyan edildikten sonra orada bulunanlar tarafından yaşasın Ermenistan sesleriyle sahnede kiler alkışlanır. Belgeyi düzenleyenlerin temel çekincesini ise bu tiyatroyu tertip eden Ermenilerin yüzde sekseninin Anadolu ahalisinden ve aktörlerin komite üyelerinden olduğu hasılatında da bu komiteye iane edileceği düşüncesi oluşturur. Dolayısıyla bu tür oyunların icrasına meydan verilmemesi yönünde Bulgaristan’ın ilgili makamlarına tebligatta bulunulur.<sup>31</sup>

Özellikle Ermeni cemaati başta olmak üzere yararına tiyatro faaliyetlerinin düzenlenmesine karşı devlet kurumlarının bir temkinlilik hali içerisinde olduğunu görmek mümkündür. Bu belgelerde görüldüğü üzere tiyatro gösterimlerinin ruhsat alabilmesi için “yardımlaşmanın” her zaman yeterli bir saik olarak kabul edildiği söylenemez. Yardım gösterimini düzenleyen ve yardımı alacak olanların muhakkak bir güven telkin etmesi gerekmektedir.

19. yüzyılın ikinci yarısında tiyatronun sosyal yardımlaşma eksenindeki katkısı yılda üç beş gösterimin hasılatının muhtaçlara ya da muhtaçlar adına çalışan kurumlara bırakılmasıyla sınırlı kalmamıştır. Tiyatro biletlerine getirilen vergiler, mühürler, iane pulları vb. gibi uygulamalarla özellikle Dersaadet’teki tiyatro seyircilerinin devlet tarafından düzenlenen iane kampanyalarına dolaylı olarak katılmaları sağlanmıştır. Birçok alanda uygulanan bu vergilerle ilgili olarak Nadir Özbek’in aşağıdaki tespitleri fikir açıcı olacaktır:

*Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı devletinin yürürlüğe koyduğu bazı yeni vergileri “iane vergisi” olarak adlandırmış olduğu vurgulanmalıdır. Söz konusu vergiler genellikle olağanüstü vergiler biçiminde veya belli fonlar için katkı payı şeklinde gündeme gelmiştir. Bu*

<sup>31</sup> **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih: 01/Ra/1308 (Hicrî) Dosya No: 240 Gömlek No: 4 Fon Kodu: Y.A...HUS.

*duruma en iyi örneği, 1880li yıllarda gündeme gelen maarif ianesi oluşturmaktadır. Hükümet bu yeni vergi yoluyla eğitim harcamalarını finanse etmeyi planlamıştı. "Maarif ianesi" terkininde iane kelimesi doğrudan bir gönüllülük ifade ediyor olmasa da söz konusu ödeneğin en azından bir vergi olmadığı izlenimini yaratmak işlevi taşıdığı düşünülebilir.<sup>32</sup>*

Tiyatroların izleyicileriyle birlikte belki de en fazla katkıda bulunduğu kampanya, Abdülhamid'in en önemli hayratı olarak sunulan Darülaceze'nin inşasına destek amacıyla yürütölen yardım kampanyasıdır. Özbek, "Abdülhamid'in yakinen takip ettiği yardım kampanyasında geniş yığınların gönüllü katılımının yanında yarı zorlama bağışların da söz konusu olduğunu"<sup>33</sup> belirtir. Bu çerçevede devlet memurlarının maaşlarının bir kısmıyla iane kampanyasına katkıda bulunmaları beklenmiş ve bu amaçla biletler basılarak devlet dairelerine dağıtım yapılmıştır.<sup>34</sup> Tiyatro topluluklarının ve dolayısıyla seyircilerinin yardım kampanyalarına dâhil edilmesinde de benzer bir zorunluluk hali söz konusudur. *İstanbul Darülaceze Müessesesi Tarihi* başlıklı kitabında Nuran Yıldırım, tiyatro ve eğlence yerlerinden Darülaceze yardımı alınması fikrinin ilk olarak Şura-yı Devlet Tanzimat dairesinde dile getirilmiş, konser, balo ve tiyatroların giriş biletlerinden kırkar para alınmasının önerilmiş<sup>35</sup> olduğunu ortaya koyar. 31 Ocak 1896 tarihinde yürürlüğe giren dilencilüğün yasaklanmasına ilişkin nizamnamenin 7. Maddesinde kurumun gelir kaynakları arasında tiyatroların giriş biletleri de gösterilmektedir. Buna göre, "İstanbul'da faaliyet gösteren yerli tiyatro kumpanyalarının biletlerine Darülaceze yardımı olarak bilet tutarının %10'u kadar zam yapılmıştı."<sup>36</sup> Tiyatrolar Darülaceze tahsisatını her ay ödemekle yükümlüydü.

Bir nevi abonman uygulaması denilebilecek "müdevim" bileti<sup>37</sup> ya da yıl boyu ücretsiz oyun seyretmenin ödöl olarak sunulduğu piyango uygulamaları ile ayakta tutulmaya çalışılan Osmanlı imparatorluğundaki tiyatro yaşantısının iane kampanyalarına zorunlu katılımı aynı zamanda kendi mevcudiyetini tehlikeye soktuğu açıktır. Bu vergilere karşılık tiyatroların

<sup>32</sup> Özbek, a.g.e., s.256-257.

<sup>33</sup> a.g.e., 262.

<sup>34</sup> a.g.e., s.205-206.

<sup>35</sup> Yıldırım, a.g.e., s. 123.

<sup>36</sup> a.g.e., s.123.

<sup>37</sup> And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde*, s. 94-95.

bilet fiyatlarını arttırarak finansal açıdan gelir-gider dengelerini korumaları da çok kolay görünmemekteydi. Bilet fiyatlarına zam yapılması bir seçenek olarak akla gelse de zam uygulamalarına karşı tiyatroların karşılaştığı kamuoyu tepkisi daha önceki yıllarda deneyimlenmişti. Naum Tiyatrosu'nun bilet fiyatlarını yükseltilmesinin ardından karşılaştığı tepki ve sonrasında yayınlanan aşağıdaki haber bu zam uygulamalarının sonuçlarının çok da olumlu olmadığını ortaya koymaktadır:

*Beyoğlu tiyatro hanesi duhuliyeye ve locaların fiyat-ı sabıkasına birer mislini daha zam eylemiş ve bu zam maddesine müşteriler muğber olarak kimse gitmeyerek varidat-ı sabıkası dahi, kesb-i tedenni etmiş olduğu akdemce derç-i sahife-i beyan kılınmıştı. Bu halde mezkur tiyatro bütün bütün duçar-ı zarar ve hasar olacağıın anlaşılmasıyla duhuliyeye ve locaları yine fiyat-ı maziyesine tenzil etmiş olduğu işitilmiştir.<sup>38</sup>*

Güllü Agop yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosu'nun gelirini arttırmak üzere düzenlediği müdavim biletleri uygulaması için gazeteye verilen 1875 tarihli ilan ayakta kalma mücadelesinin bir başka göstergesi olarak rahatlıkla okunabilir.

*(...) Osmanlı tiyatrosunun devamını cidden arzu eyleyen zevat-ı hamiyet-mend birer yirmilik sim mecidiye iane ahz etmek ve bu ianeye himmet buyuran zevatın bu himmetine mukabil bir hizmeti naçizane olmak üzere (müdavim bileti ser levhalı ve yirmi numaralı küçük defter ita olunup (...)<sup>39</sup>*

Tiyatronun kendisinin finansal anlamda yardıma ihtiyaç duyduğu bu dönemde ironik olarak yardım kampanyalarının önemli bir parçası haline geldiği görülmektedir. Yardımların devlet tarafından yasal zorunluluklara bağlanmasındaki birincil amaç kuşkusuz kampanyaya katılımın arttırılması ve bağış miktarının otomatik olarak çoğaltılmasıdır. Nadir Özbek bu dönem iane kampanyalarının “bir tür olağanüstü vergi niteliğine bürünbildiğini halkın saadet ve refahı için yapılması gereken harcamaların mali yükünün yine ahali üzerine yıkılmakta”<sup>40</sup> olduğunu vurgular. Gündelik hayat pratikleri içerisinde bu gibi “kampanyaların” dışında kalabilmenin özellikle İstanbul’da yaşayan, vapura tramvaya binen, tiyatroya konsere giden Osmanlılar için neredeyse mümkün olmadığını, mali yükün uygula-

<sup>38</sup> And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde**, s. 96.

<sup>39</sup> a.g.e., s.95.

<sup>40</sup> Özbek, a.g.e., s. 270



nan vergilerle devlet tarafından paylaşıldığını görürüz.

Yine Abdülhamid döneminin bir başka önemli girişimi olan Hamidiye Hicaz Demiryolu inşasında da tıpkı Darülaceze'nin inşasındaki uygulamalara benzer bir biçimde halkın zorunlu/gönüllü olarak kampanyalara katılma sevk edildiğini görülmektedir. Örneğin 1907 tarihli bir arşiv kaydında Ermeni fakirleri yararına Osmanlı Dram Kumpanyası'nın sahnelediği oyundan elde edilen hasılatın Darülaceze ve Hicaz Demiryolu hisselerinin alınması<sup>41</sup> ilgili makama tebliğ edilir. Bu kayıt “olağanüstü vergiler” in gösterim farklı bir ihtiyaç grubuna yardım amaçlı yapılıyor olsa dahi alındığını örneklerken öte yandan iki farklı iane kampanyasına katılımı sağlayan yasal kesintilerin aynı anda uygulandığını göstermesi açısından da dikkat çekicidir.

Tiyatro topluluklarının yöneticilerinin kimi zaman bahsi geçen iane vergilerini ödememek üzere bir takım “usulsüzlüklere” başvurduklarını bu döneme ilişkin arşiv kayıtlarından öğreniyoruz. Yukarıda bahsedildiği üzere bu vergilerin hasılatın tiyatroya aktarılacak gelirleri azaltıyor olması bu teşebbüsleri zaruri kılmıştır. İstanbul'un en gözde kumpanyaları ve tiyatrolarının bu teşebbüsleri kuşkusuz içinde buldukları ekonomik açıdan sıkıntılı duruma alakalıdır. Örneğin hasılatı Hicaz Demir Yolları ianesine terk edilmek üzere Tiyatrocu Hasan Efendi tarafından icra edilen oyundan elde edilen 2486 kuruş hasılatın 1200 kuruş gösterildiği ve Darülaceze adına toplanacak 248,5 kuruş hasılatın gizlendiği ve adı geçen kişinin daima bu gibi ahvalde bulunduğu, bu gibi yolsuzluklarda bulunmaması konusunda uyarılması ve Darülaceze'ye ait meblağın tahsil edilmesi buyrulur.<sup>42</sup> Tiyatrocu Hasan'ın hasılatı saklaması yararına oynama ilanıyla tiyatroya rağbeti arttırmanın yanında hasılatın tiyatronun ancak ve ancak kendi giderlerini karşılamasıyla da ilişkilendirilebilir.

Özellikle Beyoğlu'nda bulunan tiyatroların işletme hakkını elinde tutanların yabancı olmaları da kimi zaman Darülaceze aidatının tahsilinde sıkıntılara neden olmaktadır. Yabancı tiyatro kumpanyaları ya da tiyatro

<sup>41</sup> **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih: 26/Ey/1323 Dosya No: 82 Gömlek No: 30 Fon Kodu: ZB

<sup>42</sup> **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih: 25/R /1319 (Hicri) Dosya No: 2520 Gömlek No: 120 Fon Kodu: DH. MKT.



mekânı sahipleri tabiiyetleri sebebiyle kendilerine tanınan imtiyazlarla bu vergiyi ödemiyorlar fakat Darülaceze yararına senede bir ya da iki kez oyun sahneliyorlardı.<sup>43</sup> Ancak bu konuda farklı baskılarla karşılaştıkları ya da dolaylı olarak vergilerin tahsil edildiğini söylemek mümkündür. 1898 tarihli bir arşiv belgesine göre Beyoğlu'ndaki Konkordiya ve Odeon tiyatroları kiracıları, %10 Darülaceze aidatını ödememeleri üzerine sefaretler tarafından uyarılmışlardır. Arşiv belgesinde uyarıya karşılık bir netice elde edilemediği belirtilmektedir. Belgede, bu tiyatro binalarının işletmecileri her ne kadar yabancı uyruklu olsa da burayı kiralayanların Osmanlı uyruklu oyuncular olduğu ve Darülaceze aidatı verilmedikçe devlet-i aliyyeden olan bu oyuncuların buralarda oyun icra etmelerine müsaade edilmeyeceği hususunun altı çizilir.<sup>44</sup>

Yabancılara ait tiyatrolarda oyun oynamanın Osmanlı tebaası oyuncu ve kumpanya sahipleri tarafından bu aidattan bir şekilde muaf tutulmaya yönelik bir hamle olabileceğini bir başka arşiv kaydında yer alan uyarı ve ifadelerden anlaşılmaktadır. Beyoğlu'ndaki Odeon ve Varyete Tiyatrolarında oyun sahneleyen Osmanlı tiyatro kumpanyalarının yüzde on oranındaki Darülaceze aidatını vermemek için gelirlerini düşük gösterdikleri Osmanlı tiyatro oyuncularının her nerede icrayı beyan ederse etsin Darülaceze aidatını tamamen ödemeleri gerektiğinin daha önce defalarca bildirildiği gerekenin yapılması hususunda şehremaneti ve İstanbul polis müdürlüğünün yetkilendirildiği ifade edilmektedir.<sup>45</sup> Nuran Yıldırım'ın aktardığı bir başka örnekte ise bu kez tiyatro sahipleri değil gösterimin yararına yapıldığı okulun müdürü benzer bir girişimde bulunur: Yıldırım, "22 Mayıs 1901'de Kadıköy'de Papazın Bağçesi dâhilindeki tiyatrodaki Darülrifan Mektebi adına oynanan oyundan elde edilen gelirin %10'u olan 676,5 kuruş Darülaceze hissesini vermek istemeyen okul müdürüne ilgili nizamname hükümleri hatırlatıldıktan sonra böyle müdahalelere meydan verilmeden ödenmesinin emredildiğini"<sup>46</sup> aktarır.

<sup>43</sup> Yıldırım, a.g.e., s. 124. Meşrutiyetin ilanından sonra yabancı topluluklardan da bu aidatın alınması yönünde yasal düzenlemeler yapılmıştır. Bkz. Yıldırım, a.g.e., s.125-127.

<sup>44</sup> **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih :01/C /1316 (Hicrî) Dosya No :2118 Gömlek No :109 Fon Kodu :DH.MKT.

<sup>45</sup> **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih: 16/Ke/1323/1905/1906 Dosya No: 391 Gömlek No: 127 Fon Kodu: ZB.

<sup>46</sup> Yıldırım, a.g.e., s.124.

19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren tiyatronun yardım kampanyalarının bir parçası olarak vakıflar, cemiyetler, bireyler ve hepsinden de etkin olarak devlet tarafından sıklıkla kullanılması tiyatroya uygulanan sıkı denetim ve sansür uygulamalarına karşın halkın bu sanata gösterdiği rağbetin azalmadığını ortaya koymaktadır. 1893 yılında Darülaceze'nin yapımı başladıktan sonra Ahmet Vasfi adlı hukuk mektebi öğrencisinin Darülaceze'ye gelir sağlamak üzere tiyatro biletlerine pul yapıştırılması yönündeki önerisinin dayanağını tiyatroya yüklenen misyon dolayısıyla azalmayacak olan rağbet oluşturur. Ahmet Vasfi'ye göre halk “tiyatrodan bazen hüznlenmekte bazen sevinmekte seyrettiği oyunlardan hisse çıkararak ahlakını düzenlemekteydi”.<sup>47</sup> Aslına bakılırsa Ahmet Vasfi'nin tasvir ettiği, hüznlenebilen, sevinebilen duygulu ve seyrettiklerinden ders çıkararak doğruyu bulma yeteneğine sahip insanlar olarak tiyatro seyircisi potansiyel yardımsever bir kitleyi oluşturuyordu. Ahmet Vasfi'nin dilekçesi Darülaceze'yle ilgili düzenlemeleri yapan komisyona ilham kaynağı olmuş mudur bilinmez. Ancak sonuç olarak komisyonun bilet fiyatlarına getirdiği vergiler göz önüne alındığında, devletin tiyatronun kendisinin hem düşünsel hem de finansal açıdan gelişmesi ve bu bağlamda desteklenmesi gerektiği fikrinden 19. yüzyılın ilk yarısıyla karşılaştırıldığında oldukça uzak düştüğü ortadadır. Batı tarzı tiyatro 19. yüzyılın başında Osmanlı padişahı ve bürokrasisi için batılı olmanın ya da modernleşmenin bir göstergesi olarak algılanıyordu. Öyle ki Mihal Naum'un Sultan Abdülmecid'e sunduğu tiyatrosunun inşası için yardım talep eden arz-ı haline karşı verilen kararın gerekçesinde yer alan aşağıdaki ifade bu anlamda yorumu yer bırakmayacak kadar açıktır:

*Söylemeye lüzum yoktur ki bu gibi opera ve tiyatro Avrupa memleketlerinin çoğunda bulunduğu padişah sayesinde İstanbul'da da kurulması güzel bir şey ve Avrupaca da hoş karşılanacak olduğundan Mihal Naum'un tiyatro inşası ve temsiller vermesi uygun görülerek izin verilmişti.*<sup>48</sup>

Abdülmecid, bürokratlarının da telkiniyle “elli bin kuruşu binanın yapımı için Naum Duhani'ye, on bin kuruşu da tiyatrodan istihdam edilecek sa-

<sup>47</sup> Yıldırım, a.g.e., s. 123.

<sup>48</sup> Emre Aracı, **Naum Tiyatrosu: 19. Yüzyıl İstanbul'unun İtalyan Operası**, İstanbul, YKY Yayınları, 2010, s. 102-103.

natkârlara verilmek üzere toplam altmış bin kuruş ihstanda bulunmuştur.”<sup>49</sup> Bağışlanan bu yüklü meblağ ve sağladığı resmi kolaylıklar düşünüldüğünde başta Padişah olmak üzere Osmanlı yönetici elitinin tiyatro sanatına karşı, onu toplumsal yaşamın parçası haline getirecek, bir ilgi duydukları açıktır.

Ancak 19. yüzyılın özellikle son çeyreğinden itibaren tüm sansür uygulamalarına hatta tiyatro binası yıkımına kadar varan politikalara rağmen canlılığını sürdürmek üzere direnen bir tiyatro ile karşı karşıya kalırız.<sup>50</sup> Bu dönem tiyatro sultan ya da bürokratların doğrudan batılılaşmayı üzerinden deneyimlediği bir alan olmaktan çıkmış, aksine potansiyel bir politik gösteri alanı olarak denetim altına alınmıştır. Tiyatrocuların direnişini besleyen ise talebkâr halk kitlesi olmuştur. Kuşkusuz talebkâr kitle yöneticiler tarafından dikkate alınmış ve bu durum tiyatroya karşı talebin bir şekilde kamu yararına dönüştürülmesi düşüncesini akıllara getirmiştir. Batı tarzı tiyatro sadece batılı olmanın batılılaşmanın bir göstergesi olmanın ötesine taşınarak Darülaceze gibi “iç ve dış kamuoyunu etkilemek üzere planlanan”<sup>51</sup> sosyal devlet politikalarının sürdürülebilirliği ve tesisi için bir kaynak haline gelmiştir.

<sup>49</sup> Yavuz Pekman, **Geleceğe Perde Açan Gelenek: Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları, C: II**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 37

<sup>50</sup> Gedikpaşa Tiyatrosu’nun yıkılışından sonra çeşitli yerlerde açılan tiyatrolar ve burarlarda gösterimler veren topluluklara ilişkin detaylı bilgi için bkz. Metin And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde**, s. 188-199.

<sup>51</sup> Nadir Özbek yardım faaliyetlerinin dış kamuoyuna yönelik amaçlarına ilişkin şu tespitte bulunmaktadır: “Tıp ve sağlık kurumları on dokuzuncu yüzyıl sonunun pozitivist zihniyeti içinde modernleşmeni, ilerlemenin bilim ve teknolojinin en önemli sembolleri durumuna gelmiş oldukları için Abdülhamid’in sosyal refah kurumları ve hastahaneleri padişahın terakki ve tealinin en büyük hizmetkârı olduğu iddiasının kanıtları olarak sunulmuştur. Padişahın kendi hayratı olarak tesis etmiş olduğu modern refah kurumları Avrupa kamuoyu tarafından az gelişmiş geri ve geleneksel olarak görülen Osmanlı devletinin bu imajını yıkmayı ve imparatorluğun modern bir devlet modern bir monarşi görüntüsünü pekiştirerek ileri Avrupa devletleri arasında ki yerini güvence altına almayı amaçlamıştır.” Özbek, **a.g.e.**, s.207.

## KAYNAKÇA:

- **Ahmet Fehim Bey'in Hâtıraları**, Haz. Hafı Kadri Alpman, İstanbul, Tercüman Yayınları, 1977.
- And, Metin: **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)**, Ankara, İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.
- And, Metin: **Osmanlı Tiyatrosu: Kuruluşu, Gelişimi, Katkısı**, Ankara, Dost Kitabevi, 1999
- Aracı, Emre: **Naum Tiyatrosu: 19. yüzyıl İstanbul'unun İtalyan Operası**, İstanbul, YKY Yayınları, 2010.
- Curley, Eileen: "Tainted Money?: Nineteenth-Century Charity Theatricals." **Theatre Symposium**. Vol. 15. No. 1. The University of Alabama Press, 2007.
- Güllü, Fırat: **Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar**, İstanbul, BGST Yayınları, 2008.
- Özbek, Nadir: **Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Devlet: Siyaset, İktidar ve Meşruyet (1876-1914)**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.
- Sevensil, Refik Ahmet: **Türk Tiyatrosu Tarihi III Tanzimat Tiyatrosu**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1961.
- Yaman, Belkıs: **"1869-1876 Yılları Arasında Yayınlanan Mizah Gazetelerinde Tiyatro"**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1994.
- Yıldırım, Nuran: **İstanbul Darülaceze Müessesesi Tarihi**, İstanbul, Darülaceze Vakfı Yayını, 1996.
- **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih: 07/B /1310 (Hicrî) Dosya No: 2045 Gömlek No: 115 Fon Kodu: DH. MKT.
- **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih: 07/B /1310 (Hicrî) Dosya No: 2045 Gömlek No: 115 Fon Kodu: DH. MKT.
- **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih: 08/Ca/1310 (Hicrî) Dosya No: 2025 Gömlek No: 119 Fon Kodu: DH. MKT.

- **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih :25/R /1319 (Hicrî) Dosya No :2520 Gömlek No :120 Fon Kodu :DH.MKT. BOA, Tarih: 09/Ma/1322 Dosya No: 589 Gömlek No: 26, Fon Kodu: ZB.
- **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih :01/Ra/1308 (Hicrî) Dosya No :240 Gömlek No :4 Fon Kodu :Y..A...HUS.
- **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih: 08/Ş /1311 (Hicrî) Dosya No: 79 Gömlek No: 23 Fon Kodu: MV.
- **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih: 25/S /1308 (Hicrî) Dosya No: 1769 Gömlek No: 57 Fon Kodu: DH. MKT.
- **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**,Tarih :28/M /1321 (Hicrî) Dosya No :143 Gömlek No :5 Fon Kodu :DH.TMIK.M.
- **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih: 21/Ey/1322 Dosya No: 393 Gömlek No: 123 Fon Kodu: ZB.
- **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih: 26/Ey/1323 Dosya No: 82 Gömlek No: 30 Fon Kodu: ZB
- **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih: 01/C /1316/1898 (Hicrî) Dosya No: 2118 Gömlek No: 109 Fon Kodu: DH. MKT.
- **Başbakanlık Osmanlı Arşivi** Tarih: 16/Ke/1323. Dosya No: 391 Gömlek No: 127 Fon Kodu: ZB.
- **Başbakanlık Osmanlı Arşivi**, Tarih: 25/R /1319/1901-1902 (Hicrî) Dosya No: 2520 Gömlek No: 120 Fon Kodu: DH. MKT.

## ÖZET

*Bu çalışmada 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı tarzı tiyatronun "sosyal yardımlaşma" aracı olarak nasıl kullanıldığı ele alınacaktır. Tiyatro bu dönemde, depremedelerden yangınzedelere, fakir fukaradan, yetim çocuklara, kimsesizlere, hastalara, okullara, kadar geniş bir alanda yapılan yardım faaliyetlerinin önemli bir parçası haline gelmiştir. Bu gönüllü yardım kampanyalarının dışında biletlerle uygulanan vergilerle tiyatro, kamu hizmet kurumlarının ( Darüla-ceze, Hamidiye Hicaz Demiryolu gibi.) inşa sürecinde de devlet tarafından bir gelir kaynağı olarak görülmüştür. Çalışma kapsamında dönemin siyasal dinamiklerinin bu yardım faaliyetlerinin biçimlenmesinde ne derece rol oynadığı tartışmaya açılacaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** 19. yüzyıl Osmanlı Tiyatrosu, sosyal yardımlaşma ve tiyatro.

## ABSTRACT

*This paper aims to analyze the effectiveness of Ottoman theatre as a tool for social aid in the last quarter of 19th century. In this period theatre becomes an important part of the charity campaigns which are organized for orphans, poors, schools and medical care. In addition to being a part of these charity campaigns, theatre support the charities such as Darüla-ceze (Almshouse), Hamidiye-Hicaz Railway directly through the taxes that it pays to the government. In this paper I will discuss to what extent the political dynamics of the period play a role in the utilisation of theatre for charitable actions.*

**Key Words:** 19th century Ottoman Theatre, theatre for social aid.

## Hybris Kavramına Yeniden Bakmak ve Modern Tragedyaları Bu Çerçevden İncelemek

Süreyya Bursa\*

### Hybris'in Tanımı ve Muğlaklık

Antik Yunan'da *hybris*, yalnızca tragedyaların yorumunda kullanılan teknik bir kavram değildi. Günlük hayatın bir parçasıydı aynı zamanda. Hatta o dönemde, *hybris*'i bir suç olarak gören bir kanun bile mevcuttu<sup>1</sup>. Antik Yunan insanı, pek çok farklı eylemi *hybris* olarak görürdü: Fazla yemek, şehvet düşkünlüğü, öldürmek, intihar etmek, hayvan sesleri çıkarmak...<sup>2</sup> Ancak ilginç olan şudur ki, *hybris* kapsamında değerlendirilen bu eylemlerin her biri, kanunun farklı maddelerinde özel olarak tanımlanmış olan suçlardı.<sup>3</sup> Oysa *hybris*, "*hybris* kanunu"nda bile tanımlanamamış, yalnızca suç olduğu belirtilmişti.

Douglas MacDowell, "Hybris in Athens" isimli makalesinin girişinde bir örnek verir:

Ariston isimli genç bir adam, *Konon'a Karşı* isimli söylevinde, arkadaşlarıyla Agora'da yürüyüşe çıktığı bir akşamda bir tür "gasp" vakasının mağduru olduğundan şikâyet eder. Ariston ve arkadaşları, Konon ve adamlarının saldırısına uğramıştır. Konon, Ariston'un kıyafetini üstünden söküp almış, ona çelme takmış, onu çamura atmış ve üzerinde tepinmiştir. Ariston yerde yatarken Konon, pek çok şeyler söylemiş ama itibarlı bir insan olan Ariston, bu sözleri jürinin karşısında tekrar etmek istememiştir. "Ama", demiştir Ariston, "Konon'un *hybris*'ini ve onun çetenin başı olduğunu gösteren şeyi size anlatacağım: Konon, dövüş kazanan horozları taklit etti ve bu esnada diğerleri, dirseklerini kanatmış gibi çırpmasını istedi." Sonuçta Ariston, *hybris* davası açmadı, saldırı davası (*dike aikeia*) açtı.

\* İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi.

<sup>1</sup> MacDowell, Douglas M. "Hybris' in Athens" *Greece & Rome, Second Series, Vol. 23, No. 1, (Apr., 1976), pp. 14-31*

<sup>2</sup> A.g.e.

<sup>3</sup> A.g.e.

Görüldüğü gibi *hybris*, Antik Yunan düşüncesinde güçlü bir şekilde yer tutmaktadır, ancak *hybris*'in tanımlanmasında ve dolayısıyla tespit edilmesinde sıkıntı çekilmektedir. MacDowell, bu konuda şöyle der:

*Hybris* olan bir saldırı eylemi ile *hybris* olmayan bir saldırı eylemini ayıran şey, saldırganın içinde bulunduğu ruh ve düşünce durumu ile motiftir.

Macdowell'in *hybris*'e ilişkin bu tespiti çok önemlidir. MacDowell, *hybris*'in bir eylem olmadığını, bir eylemin motifi olduğunu söylemektedir. Yani *hybris*, kişinin (tragedya özelinde karakterin) içinde bulunduğu, ruhunu saran ve düşüncelerini etkileyen bir hâldir. Kişinin düşüncelerine ve hislerine tesir eden bu hâl, elbette ki kişinin eylemlerine de şekil verir. Kişinin içinde bulunduğu bu hâlin eylemlerine şekil vermesi, eylemlere yön vermekle sınırlı kalmaz. Kişinin eylemlerinin başlatıcısı ve itkisi de bu hâldir. Başka bir deyişle bu hâl, kişinin eylemlerinin motifini de oluşturur. Ne zaman ki bir eylem özelinde, *hybris* kendisini gösterirse, o zaman bir *hybris* eyleminden bahsedebiliriz. Her *gasp* eylemi, *hybris* değildir. Ariston örneğine dönecek olursak, Konon'un saldırısını *hybris* kılan şey saldırının kendisi değil, horoz taklidinde kendini gösteren *hybris* hâlidir. Konon'un yaptığı horoz taklidi, saldırı ve *gasp* eylemini hangi ruh ve düşünce durumu içinde yaptığını ele vermektedir. Şayet Konon saldırıdan sonra koşarak uzaklaşmış olsaydı, belki de Ariston tarafından *hybris* ile suçlanmayacaktı.

Bir eylemi *hybris* kılan ruh ve düşünce durumu nasıl oluşur? Trajik karakterleri *hybris* eylemine iten motif nedir? Bu soruları Heidegger'in *pan-toporos aporos*, *hupsipolis apolis* ve *deinon* kavramlarından faydalanarak cevaplamaya çalışacağım. Öncelikle, Heidegger'in, *Antigone* 1. Koro Şarkısı'nı incelerken kullandığı kavramları açıklayacağım. Ardından da *hybris*'i tanıma ve tanımlama konusunda, söz konusu kavramların ne ölçüde yardımcı olabileceklerini ortaya koymaya çalışacağım ve bunu yaparken çalışmamı trajik karakterlerin *hybris*'i ile sınırlandıracağım.

## 1. Oidipus ve Hamlet'in *hybris*'i

Tragedyalar, bizi ikilemlerle karşı karşıya bırakırlar. Bazen iki karakter arasından haklı olanı tespit etmekte (*Antigone* – Kreon), bazen de bir ka-



rakterin tercih ettiği seçeneğin haklılığını tespit etmekte (Agamemnon'un, ordularını korumak adına kızı Iphigenia'yı kurban etmesi) zorlanırsınız. Trajik alan, bu içinden çıkılması zor ikilemlerin çevresinde şekillenir.

Heidegger, Antigone koro şarkısını inceler ve şarkıda bu ikilemlerin izlerini sürer. Şarkı, denizleri aşan, toprağı süren ve bu anlamıyla mucizevi olan insanın, ölüm karşısında çaresiz olduğundan bahseder. Heidegger, şarkının satırlarında daha detaylı bir incelemeye girişir ve şarkının sözlerini, etimolojik bir değerlendirmeye de tabi tutar.

Şarkı, şu sözlerle başlar: “Bunca tansıkları arasında yeryüzünün en eşsiz varlık insan!”<sup>4</sup>

Güngör Dilmen'in tansık olarak çevirdiğı kelimenin Grekçe karşılığı *deinon*'dur. Sabahattin Ali, aynı kelimeyi karşılamak için “kudretli”<sup>5</sup>, Ayşe Selen ise “güçlü”<sup>6</sup> kelimesini kullanmıştır. Gibbons ve Segal'in İngilizce çevirisinde ise anlam, “terror” ve “feel awe”<sup>7</sup> kelimeleriyle desteklenmiştir. Bu kelimeleri sırasıyla, “terör” ve “huşu hissetmek” olarak çevirebiliriz. Heidegger'in yaklaşımına en uygun olan çeviri, Gibbons ve Segal'dan gelmiştir. Heidegger *deinon* 'u ikili anlamı içinde ele alır ve *deinon* 'un, hem korkutucu, hem de büyüleyici anlamlarını aynı anda ve bir arada içerdiğini söyler. İnsan doğaya şiddet yoluyla hükmetmektedir ve bu şiddet, ortaya koyduğu olumlu sonuçlar sebebiyle etkileyici, olağanüstü ve aşırıdır, ama bu onun dehşet verici ve ürkütücü olmasına engel teşkil etmez.<sup>8</sup> Bu tarif, şarkının içeriğı ile de uyum içindedir. Koro, insanın doğaya sözünü geçiren gücünü olağanüstü ve büyüleyici bulurken, aynı gücün şiddetinden de korkmaktadır. *Deinon* kelimesini Türkçe'ye tam olarak çevirmek istersek, bugün olumlu bir anlam ihtiva eden “müthiş” kelimesini tercih edebiliriz. Arap harfleriyle “müdhiş” olarak yazılan, ancak sonradan gelen imla ku-

<sup>4</sup> Sofokles, *Antigone*, Çev: Güngör Dilmen, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2011, syf. 80

<sup>5</sup> Sofokles, *Antigone*, Çev: Sabahattin Ali, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, syf. 10

<sup>6</sup> Sofokles, *Antigone*, Çev: Ayşe Selen, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2011, syf. 22

<sup>7</sup> Sophocles, *Antigone*, Çev: Reginald Gibbons & Charles Segal, Oxford University Press, New York, 2003, syf. 68

<sup>8</sup> Heidegger, Martin, *Metafizğe Giriş*, Çev: Mesut Keskin, Avesta Yayınları, İstanbul, 2011, syf. 170-172

ralları ile yazımı değiştirilen kelime, “tedhiş” ve “dehşet” kelimeleri ile aynı kökten türemiştir ve Devellioğlu tarafından iki şekilde karşılanmıştır:

*Müdhiş (dehşet'den): 1. dehşet veren, ürküten, korkutan; korkunç 2. şaşılacak; aşırı<sup>9</sup>*

Koro, insanın “müdhişlerin en müdhişi” (*deinon to deinotanon*) olduğunu söylemektedir. İnsanın ikilemelerinden birisi de budur: Hem olumlu, hem de olumsuz olan tedhiş gücü.

Bu noktada, *hybris* kavramına dönmek yerinde olacaktır. *Hybris*'in bir eylem motifi, bir ruh ve düşünce durumu olduğu tespitini yapmıştık. Yukarıda bahsettiğimiz ikili anlamıyla insanın “müdhişlerin en müdhişi” olma hâli, pek çok trajik edime sebep olan *hybris* motifidir. Trajik karakteri sınıraşımına götüren ruh ve düşünce durumu, insanın müdhişliğinin hem olumlu, hem de olumsuz olarak tanımlanabilecek olan bu ikiliğinden neşet etmektedir.

Yalnızca tiyatro bilimcilerinin değil, sosyolog ve psikologların da ilgisine mazhar olan Oidipus, “müdhişlerin en müdhişi” olan insan için mükemmel bir örnek teşkil etmektedir. Oidipus'un tedhiş gücü sayesinde Sfenks öldürülmüş ve Thebai kurtulmuştur. Ve yine aynı tedhiş gücü sayesinde (belki de “yüzünden”) Oidipus babasını öldürmüş ve gözlerini oyup, kendi kendisini sürgüne yollamıştır.<sup>10</sup> Oidipus'un eylemleri, bir yanıla büyüleyici, şaşırtıcı ve aşırı, bir yanıla dehşet verici ve ürkütücüdür.

Trajik edime, “müdhişlerin en müdhişi” bir insan olması sebebiyle sürüklenen bir başka tragedya kahramanı da Shakespeare'in Hamlet'idir. Hamlet, amcasının babasını öldürdüğünü anlar. Ancak amcası, annesi ile evlenerek kral olmuştur. Hamlet amcasının ölüp cehenneme gitmesini ve cezasını orada çekmesini arzu etmektedir. Ancak bir kralı öldürmek, hem de onu cehenneme yollayacak şekilde öldürmek kolay değildir. Belki kralı sinsice sırtından bıçaklayabilirsiniz ama sırtından bıçaklanan kişi cehenneme gitmez. Dolayısıyla Hamlet'in, krala sezdirmeden bir plan yapması

<sup>9</sup> Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, 2012

<sup>10</sup> Bu noktada sürgünün, Antik Yunan anlayışında ölümle eşdeğer olduğunu hatırlatmakta fayda var.

gerekmektedir. Kral, Hamlet'in peşine casuslarını da takmıştır. Bu yüzden Hamlet, deli numarası yaparak casusların ilgisinden kurtulmaya çabalar. Hamlet'in eylemleri, koro şarkısında bahsedilen, doğayı alt eden insanın eylemleriyle benzerlikler taşımaktadır. Hamlet, bir avcı gibi hareket eder. Kamufle olup, tuzaklar kurar: Deli numarası yapar ve finalde kralın suçunu ima edecek bir tiyatro oyunu oynatır. En sonunda Hamlet zehirli bir kılıç vasıtasıyla intikamını alır, ancak kendi aynı zehirle kendi canını da verir. Hamlet'in eylemleri hem dehşet verici ve ürkütücü, hem de büyüleyici ve şaşırtıcıdır. Deli taklidi yaparak babasının intikamını almaya çalışması müdhiş bir zekânın göstergesidir ve etkileyicidir, ancak bu eylemleri izlemek insanı dehşete düşürür. Nitekim Hamlet'in sevgilisi Ophelia bu dehşeti kaldıramaz ve gerçekten delirir. Shakespeare'in Ophelia'yı delirtmesi, müdhişlik (*deinon*) olgusu açısından bakılınca dahi işidir.

## 2. Oidipus ve Willy Loman'ın *hybris*'i

Antigone koro şarkısında, insanın her derde çare bulduğu ama ölüme çare bulamadığı belirtilir: "(...) her derdin bulur çaresini ölümden gayri."<sup>11</sup>

Metnin Grekçe orijinalinde *pantoporos aporos* kelimesi yer alır. The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon'da *pantoporos*, "capable of anything" ve "omnipotent" kelimeleri ile karşılanmış.<sup>12</sup> Bu kelimeleri Türkçe'de, "her şeyi yapabilen", "her şeye gücü yeten" şeklinde karşılamak mümkündür.<sup>13</sup> *Aporos*, Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon'a göre *pantoporos* kelimesinin zıt anlamlısıdır ve sözlükte "impassable" ve "helpless" kelimeleri ile karşılanmıştır. Redhouse bu kelimeleri Türkçe'de "geçit vermez"<sup>14</sup> ve "aciz" kelimeleri ile karşılamamızı öneriyor. Dolayısıyla *pantoporos aporos*, "her şeye gücü yeten aciz" olarak iki anlamlı, oksimoron bir çeviriye kavuşuyor. Heidegger, bu yanıyla insanı "çareli-çaresiz" olarak görüyor: Her şeyin çaresini bulan, ama

<sup>11</sup> Sofokles, *Antigone*, Çev: Güngör Dilmen, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2011, syf. 80

<sup>12</sup> <http://stephanus.tlg.uci.edu/ljsj/#eid=80075&context=ljsj&action=from-search>

<sup>13</sup> [www.redhouse.com.tr](http://www.redhouse.com.tr)

<sup>14</sup> Aslında "geçit vermez" yerine "yolsuz" kelimesini kullanmak daha yerinde olur. Zira poros kelimesinin Grekçe karşılığı "yol" kelimesidir. Başına gelen "a" olumsuzlama önekiyle kelimenin aldığı yeni anlam "yolsuz" kelimesiyle karşılanabilir. "Yol" ve "çare" kelimelerinin yakın anlamlılığı da böyle bir çeviriyi mümkün kılmaktadır.

ölümünkini bulamayan ve bulamadığı için de ölümün varlığını unutmaya, daha doğrusu öleceğine dair bilgiyi hatırlamamaya çalışan<sup>15</sup>.

Koro şarkısında tanımlanan çareli-çaresizlik, insanın yalnızca ölüm karşısındaki değil, hayat karşısındaki tavrını da anlatır. Pek çok durumda insan, çaresizliğini kabul etmez. Belki biraz da “müdhış” (*deinon*) olduğunu bildiğinden, çaresizce çareler üretmeye çalışır. Oidipus’un Thebai’yi saran veba karşısındaki tavrını da bu çerçevede okumamız mümkündür. Oidipus, Kreon ve Teiresias’ın uyarılarına kulak asmaz, çünkü vebaya çare bulabileceğine inanmaktadır. Oidipus, Yudiştira’nın bilgeliğinden<sup>16</sup> mahrumdur. Oidipus vebaya çare bulamaz, çare olur. Gözlerini oyar, kendisini sürgüne yollar (bir anlamda öldürür) ve veba sorununu çözer. “Her şeye gücü yeten” “müdhış” Oidipus, veba karşısında “aciz” kalmıştır.

Oidipus’un hatası ve *hybris*’i vebaya çare bulabileceğine inanmasından kaynaklanır. Oidipus, çareli-çaresiz olduğunun bilincinde değildir. Kendisinin “çareli” olduğunu düşünür. Oidipus’u trajik hataya iten de bu düşüncedir. Oidipus, vebaya çare bulabileceğini düşünür, belki de daha önce başardıklarının etkisiyle (Sfenks’i öldürüp Thebai’yi kurtarmak gibi) bir kez daha başarabileceğini hisseder ve bu duygu ve düşünceler, eylemlerinin motifini teşkil eder. Çare bulabileceğini sanan çaresiz (tam anlamıyla *pantoporos aporos*) Oidipus’u trajik hataya iten *hybris*’i, içinde bulunduğu ve eylemlerinin motifini teşkil eden ve *pantoporos aporos* oluşundan kaynaklanan bu duygu ve düşünce durumudur.

Arthur Miller’ın *Satıcı’nın Ölümü* oyununun ana karakteri Willy Loman da, çareli-çaresiz olması bakımından Oidipus’a benzer bir sonu yaşamıştır. Maddi açıdan gittikçe daha da düşkün hale gelen Willy, durumunu kabullenmekte zorluk çekmektedir. Gittikçe yaşlanmaktadır ve uzak şehirlerde satış yapmak, artık onun harcı değildir. Oğulları da bir baltaya sap olamamışlardır. Bir oğlu ayakkabı satıcılığı yaparken, diğer oğlu işsizdir.

<sup>15</sup> Mahabharata’da kendisine sorulan “dünyadaki en mucizevi şey nedir?” sorusuna Yudiştira’nın verdiği yanıt, çevresindeki insanların birer birer öldüğünü görmesine rağmen hiç kimsenin kendisinin öleceğine inanmaması olur. İşte bu yanıtta, insanın çareli-çaresiz olan doğası gizlidir. Bilge Yudiştira, çaresizliğinin farkındadır. İnsanların, ölüm karşısındaki çaresizliklerini göz ardı edebilmelerini mucizevi bulur.

<sup>16</sup> Bkz. Bir önceki dipnot.

Willy çaresizdir. Zaman zaman komşusundan aldığı borçlar olmasa yaşamını idame ettirmekte dahi güçlük çekecektir. Ancak Willy, oyun boyunca çözümler, yani çareler üretir. Oğlunu sporculuk zamanlarından tanıyan bir işveren, oğluna çok iyi bir iş teklif edecektir. Oğlunun tek yapması gereken, işverenle görüşmesidir. Ancak işveren çocuğu hatırlamaz bile. Willy, patronu ile konuşup, uzak şehirlerde satış yapmak istemediğini söyleyecek ve patronu da bu talebine tabii ki de olumlu yanıt verecektir. Ancak tam tersi gerçekleşir ve işten atılır. Buna benzer birkaç çözüm önerisi daha suya düşen Willy, bunun üzerine kendisini öldürür ve sigortadan gelen para ile hiç değilse ailesini kurtarmış olur. Willy de Oidipus gibi çare bulamamış, çare olmuştur. Çaresizce ölüme sürüklenmiştir (belki de ölüm, tek ve son çaredir). Willy de aynı Oidipus gibi bir çare bulabileceğine inanmış ve düşünce ile hareket etmiştir. Nitekim onu trajik hataya iten *hybris* 'i, aynı Oidipus gibi, bu şekilde düşünüyor olmasıdır.

### 3. Oidipus ve Blanche'ın *hybris* 'i

Koro şarkısının bir yerinde, insanın *hupsipolis apolis* olduğu belirtilir. Türkçe çevirilerde bu kısım için “yersiz yurtsuz” anlamına gelecek karşılıklar kullanılmıştır. Oysa bu iki kelime, aynı çareli-çaresiz anlamına gelen *pantoporos aporos* gibi zıt anlamlıdır. *Hupsipolis*, “citizen of a proud city” anlamına gelir.<sup>17</sup> Türkçe karşılamak gerekirse “mağrur bir şehrin vatandaşı” denebilir. *Apolis* ise, (Türkçe karşılıkları ile beraber yazarsak) “no true citizen”(gerçek vatandaş olmayan), “outlaw, banished man” (kanun kaçağı, yasaklı insan), “one that has no true city” (gerçek bir şehri olmayan) anlamları ile karşılanır.<sup>18</sup>

Öyleyse *hupsipolis apolis*, şehirsiz kalmış, yasaklı ve aynı anda mağrur bir şehrin vatandaşı gibi (yine) iki anlamlı ve oksimoron bir çeviriye sahip olur. Heidegger, *polis* kelimesinin etimolojik kökenine iner ve daha derin bir çeviri işlemine girişir.

*Polis, devlet ve şehir devleti olarak çevrilir; bu tam anlama isabet etmez. Daha ziyade polis, yer, mevki ve Oaradır ki...*<sup>19</sup>

<sup>17</sup> <http://stephanus.tlg.uci.edu/ljsj/#eid=112957&context=ljsj&action=from-search>

<sup>18</sup> <http://stephanus.tlg.uci.edu/ljsj/#eid=13427&context=ljsj&action=from-search>

<sup>19</sup> Heidegger, Martin, *Metafizığe Giriş*, Çev: Mesut Keskin, Avesta Yayınları, İstanbul,

Öyleyse *hupsipolis apolis* kelimesini, en kısa, anlaşılır ve yalın haliyle “yerli-yersiz” olarak kullanma imkânımız vardır. İnsanın yerli-yersizlik durumunu, dünya içindeki konumu ile açıklamamız mümkündür. İnsan dünyada vardır ve dünyanın bir parçasıdır. Ancak hiçbir ölümlü, dünyayı kendine bir yer, mevki, kent olarak belirleyemez. Çünkü ölüm, ölümlüyü dünyadan ayıracaktır. O halde insan, dünyada hem dünyalıdır, hem dünya dışındandır. Nasıl ki insan ölüm sebebiyle çareli-çaresiz ise, yine ölüm sebebiyle yerli-yersizdir.

Oidipus, gerçek anne ve babasının yanında büyümemiştir. Daha baştan, yaşadığı yere ait değildir (*hupsipolis apolis* 'tir) aslında. Babasını öldüreceğini ve annesi ile birlikte olacağını imleyen kehaneti duyduğunda ise kendisine bir “yer” aramak üzere yola koyulur. Yerli-yersizliği yüzünden yola koyulan Oidipus, yoluna devam etmek uğruna babasını öldürür, kendisine Thebai'yi bir yurt, yer belleyerek annesi ile birlikte olur. Kehanetten kaçarken, yerli-yersizliği onu kehanetin kucağına atar. Hatasını kabul eden Oidipus, bir kez daha “yersiz” olduğunu görür: Kenti zannettiği yerde *apolis* 'tir (yersizdir), *apolis* olmak üzere geldiği yerde ise aslında *hupsipolis* 'tir (yerlidir). Yerli-yersiz olduğu gerçeğini gören Oidipus (belki de bu gerçeğe, *hakikate* dayanamadığından) gözlerini oyar ve kızı Antigone'nin rehberliğinde yine kendisine bir “yer” bulmak üzere yola koyulur.<sup>20</sup>

Oidipus, hikâyesi boyunca bir yerli, bir yersizdir. *Apolis* (yersiz) olduğunu düşündüğü yerde *hupsipolis* 'tir (yerlidir); *hupsipolis* olduğunu düşündüğü yerde *apolis* 'tir. Başlangıçta yerlidir, gerçek ailesinin yanında yaşadığına inanmaktadır; kehaneti duyduktan sonra yola koyulur, yersizdir; Thebai'de kendine yer edindiğini düşünür; yaptığı trajik hataları görünce yersiz olduğuna kanaat getirip yola çıkar ve ölür. Oidipus'un ölümünün detayları, bu açıdan değerlendirildiğinde ayrıca önem kazanır.

**Haberci:** ..Bir tanrı Oidipus'u çağırıyordu. “Hey Oidipus! Yola çıkmak için daha ne bekliyorsun? Bize zaman kaybettiriyorsun.”<sup>21</sup>

---

2011 syf. 173

<sup>20</sup> *Oidipus Kolonos*'ta oyunu, temel olarak Oidipus'un ölüsünün nereye ait olacağı üzerine kuruludur. Oidipus'un yerli-yersizliği yalnız Oidipus'u değil, ölüsüne sahip çıkmak isteyenleri de vurur, savaşlar verilir.

<sup>21</sup> Sofokles, *Oidipus Kolonos*'ta, Çev: Furkan Akderin, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2010, syf. 54 (Altı çizili vurgu bana aittir)

Tanrı “yola çıkmak”tan bahseder. Demek ki Oidipus, hâlâ varamamıştır, hâlâ yerini bulamamıştır. Hatta gittiği yer, bilinmemektedir.

*Haberci: ...Ya tanrılar onu alıp götürdüler, ya da toprak yarıldı, içine girdi. Böylece acılardan uzak bir yere sığınmış oldu.*<sup>22</sup>

Tennessee Williams’ın *Arzu Tramvayı* oyunun başkarakteri Blanche’in da, yerini arayan bir yerli-yersiz olduğu söylenebilir. Blanche, Belle Reve isimli evlerinde büyümüştür. Belle Reve’i kaybedene kadar da orada kalır. Kaybettikten sonra bir kasaba lisesinde öğretmenlik yapar ama orada da tutunamaz. Son olarak, “Arzu Tramvayı”na atlayıp, kardeşi Stella’nın evine yerleşmeye çalışır. Ancak burasının da aradığı “yer” olmadığı ortaya çıkar ve Blanche, tımarhaneye kapatılır. Beyhude bir şekilde kendisine “yer” arayan Blanche, yerli-yersizliğini ispat edencesine bir tür “hiçbir yer” olarak tanımlayabileceğimiz tımarhaneye yerleştirilir.<sup>23</sup>

Oidipus da, Blanche da kendilerine bu dünya üzerinde bir yer aramaktadır. Oysa bu çaba beyhudedir, zira insan bu dünyaya ait değildir. İnsan bu dünyanın yerlisi değildir, çünkü ölümüyle beraber bu dünyadan ayrılacaktır. Oidipus’u ve Blanche’ı *hybris*’e iten şey, *apolis* (yersiz) oldukları gerçeğini kabullenmeyerek *hypsipolis* (yerli) olduklarını düşünmeleridir. İki oyun da bu gerçeğin altını çizer: İki karakter de *hypsipolis* olduklarını zannettikleri yerlerde, *apolis*’tir. Oidipus geç de olsa bu gerçeğin farkına varır ve *apolis* oluşunu kabul ederek kendisini sürgüne mahkûm eder. Belki de *apolis* olduğu gerçeğini daha önce kabul etmiş olsaydı, *hybris*’e sürüklenemeyebilirdi. Blanche ise delirerek bir tür hiçbir yere gider. Bu noktada aşırı yorum yaparak, aslında Blanche’in da *apolis* olduğu gerçeğini gördüğü ve bu gerçek karşısında (Ophelia’yı andırır bir şekilde) delirdiği söylenebilir.

## Sonuç

Trajik karakterin *hybris* ile ilişkisini, onu trajik hataya iten *hybris*’ini yaratan sebepleri açıklamış bulunuyoruz. Ancak ilginç olan durum şu ki,

<sup>22</sup> A.g.e. syf. 55

<sup>23</sup> Blanche’in tımarhaneye götürülme sahnesinin, Stanley ve Stella için kendi “yer”lerini sağlama alma anlamına geldiğini söyleyebiliriz.



karakterin *hybris* 'ini yaratan duygu ve düşünce durumu bir insanlık hâline tekabül etmektedir. Heidegger, *deinon*, *pantoporos* *aporos* ve *hupsipolis* *apolis* olmayı bir insanlık durumu olarak görür. Bu da bizi şu soruyu sormaya itiyor: Trajik karakter *hybris* 'ten kaçamaz mı? Trajik hatasını yapmak zorunda mı?

Aristoteles'in bu soruya "evet" cevabını verdiğini biliyoruz.<sup>24</sup> Oğuz Arıcı'dan alıntıylaarak açıklayalım:

*O yalnızca herhangi bir suçla suçlanmış kişi, basit bir hata (hamartia) yapmış birisidir. Bu hata ahlaki bir yanlıştan ziyade kahramanın -ister bilinçli ister bilinçsiz- yapmaktan kaçınmadığı bir eylemin sonucudur. Dolayısıyla hamartia öyle bir suçtur ki kahraman o hatayı yapmak zorundadır; bu yüzden suçlu sayılamaz; ama bu suçu işlemiştir ve suçludur. Orestes'in mahkemesinde (Oresteia) oyların eşit çıkması bunun mükemmel bir göstergesidir. Kahraman hem suçlu hem suçsuz bulunmuştur -İonna Kuçuradi'nin deyişyle- "suçlu-suçsuz" dur. İşte bu hem suçlu hem suçsuzluk durumu kahramanın içinde bulunduğu "trajik konum"u ifade eder. Bu trajik konumu, başka bir ifadeyle kahramanın "hem hem ..." ve "ne..., ne..." durumunu biz çalışma boyunca "muğlaklık" olarak tanımlayacağız.<sup>25</sup>*

İnsana ilişkin bir ikilem daha elde etmiş bulunuyoruz: Suçlu-suçsuz. İnsanı düşünürken bu tür ikilemlerle karşılaşmamız son derece doğaldır. Zira insanın varlığı büyük bir ikilemdir: Ölmek için, ölmek üzere, ölüme doğru yaşamak. Alıntıda da görüldüğü üzere Arıcı, ikilem yerine "muğlaklık" ifadesini kullanmayı tercih etmiştir ve *hybris* 'i tanımlamak için de bu ifadeden faydalanmamız mümkündür.

*Hybris* 'i tanımlamaya çalışan kanun maddesinde, net bir tanım olmadığından bahsetmişim. *Hybris* 'i bir eylem olarak tanımlamak yerine, daha soyut bir şekilde ele aldım ve onu bir ruh hâliyle, bir duygu ve düşünce durumuyla açıklamaya çalıştım. Bu amaç ile Heidegger'den aldığım bütün kavramlar da, kendi içinde çelişkili gibi görünen bir insanlık durumuna işaret ettiler. *Hybris* 'i tanımlamaya çalıştıkça, belirsizin, muğlağın alanına daha fazla dâhil olduk ve gittikçe daha fazla bilgi edindik. Bir ansiklopedi

<sup>24</sup> Aristoteles, *Poetika (Şiir Sanatı Üzerine)*, Çev: Nezire Kalaycı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2005, syf. 51

<sup>25</sup> Arıcı, Oğuz, *Muğlaklık ve Tragedya*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009, syf. 9



maddesine veya bir sözlük tanımına sığdıramayacağımız kadar fazla detayın üzerinden geçtik. Ancak bu durum, *hybris* kavramının bilinmezliğine dair bir delil teşkil etmemeli. Kavram, her ne kadar muğlaklık içeriyor olsa da, bu onu kavrayamayacağımız ya da bilemeyeceğimiz anlamına gelmez.

Muğlaklık bilinemez bir durum değildir; aksine -çoğu zaman- bir çeşit bilgi fazlalığını ima eder; herhangi bir duruma veya nesneye ait bilginin ve onun dilde ifadesinin düzensizliğini ve tamamlanmamışlığını gösterir.<sup>26</sup>

Trajik karakterde *hybris* 'i yaratan koşullar, yani onun içinde bulunduğu duygu ve düşünce durumu, Heidegger'in *pantoporos aporos*, *hupsipolis apolis* ve *deinon* kavramlarını açıklarken belirttiği üzere bir insanlık durumuna tekabül eder. Güçlü tragedya, insanlık durumunu ele alabildiği ölçüde bizi etkilerler. Zamana dayanabilmeleri de bundandır.

*Kral Oidipus* metni, insanın hem *pantoporos aporos*, hem *hupsipolis apolis* ve hem *deinon* olma durumunu aynı anda içerdiği için, en etkileyici metinlerden biri ve hatta sıklıkla en etkileyicisi olarak anılır. İşte bu yüzden de, tiyatro dışı alanlarda çalışmalar yapan, başta Freud olmak üzere pek çok bilim insanı Oidipus mitine ve bu mittin yola çıkarak yazılmış olan tragedya metnine ilgi göstermiştir.

Günümüzde bir tragedya metninin yazılıp yazılamayacağı meselesi edebiyat ve tiyatro kuramcılarında tartışma konusudur. Antik Yunan ile bugünün hayat koşullarının değişmiş olduğunu dikkate alan bir görüş, artık bir tragedya yazılamayacağını öne sürerken, trajik olayların her an, her yerde yaşanabileceğini ve yaşanmakta olduğunu öne süren bir başka görüş ise, bugün de tragedya yazılabileceğini savunur.

Bu tartışmalar kapsamında üzerinde en çok durulan ve farklı görüşü savunan iki taraf tarafından da en çok örneklenen metinler arasında *Saticının Ölümü* ve *Arzu Tramvayı* da yer alır. Bu tartışmalara bir katkı sunmak adına, iki metnin de insana dair trajik durumu yansıttığını söylemek mümkündür. *Kral Oidipus* gibi insanın trajik durumunun üç farklı veçhesini içermeseler de, *Saticının Ölümü* metni *pantoporos aporos* (çareli-çaresiz) insanın ve *Arzu Tramvayı* metni *hupsipolis apolis* (yerli-yersiz) insanın

<sup>26</sup> A.g.e. syf. 10

temsilini sundukları için tragedya metinleri arasında sayılmaya değer nitelik gösterirler. Ayrıca yukarıda da belirttiğimiz üzere trajik karakterin *hybris*'ini yaratan koşullar bir insanlık durumuna tekabül etmektedir. Bu insanlık durumu ise temelde, insanın dünyaya ölmek üzere gelmesi ile bağlantılıdır. O hâlde şunu söylememiz mümkündür: İnsan ölümü yenmediği sürece, tragedya metinlerinin yazılması mümkündür.

## KAYNAKÇA

- MacDowell, Douglas M. “‘Hybris’ in Athens” **Greece & Rome**, Second Series, Vol. 23, No. 1, (Apr., 1976), pp. 14-31
- Sofokles, **Antigone**, Çev: Güngör Dilmen, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2011
- Sofokles, **Oidipus Kolonos’ta**, Çev: Furkan Akderin, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2010
- Heidegger, Martin, **Metafizığe Giriş**, Çev: Mesut Keskin, Avesta Yayınları, İstanbul, 2011
- The Online Liddell-Scott-Jones **Greek-English Lexicon**: <http://stephanus.tlg.uci.edu/ljsj/#eid=1&context=ljsj>
- [www.redhouse.com.tr](http://www.redhouse.com.tr)
- Devellioğlu, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, 2012
- Sophocles, **Antigone**, Çev: Reginald Gibbons & Charles Segal, Oxford University Press, New York, 2003
- Sofokles, **Antigone**, Çev: Ayşe Selen, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2011
- Sofokles, **Antigone**, Çev: Sabahattin Ali, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993
- Miller, Arthur, **Satıcının Ölümü**, Çev: Aytuğ İz’at – Emre İz’at, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2002
- Carriere, Jean-Claude, **Mahabharata**, Çev: Nazım Aslan, Can Yayınları, İstanbul, 1991
- Williams, Tennessee, **Arzu Tramvayı**, Çev: Esin Damcı – Nilüfer Karakullukçu, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009
- Shakespeare, William, **Hamlet**, Çev: Sabahattin Eyüpoğlu, İş Bankası Kültür yayınları, İstanbul, 2014
- Arıcı, Oğuz, **Muğlaklık ve Tragedya**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009
- Aristoteles, **Poetika**, Çev: Nezire Kalaycı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2005

## ÖZET

*Bu makalede, hybris kavramını üç başlık altında, derinlemesine bir analize tabi tutmaya çalışacağım. Çalışmamda, büyük ölçüde Heidegger'in Antigone koro şarkısı incelemesinden faydalanacağım. Heidegger'in, şarkıda insanın üç özelliği olarak sıralanan pantoporos aporos, hupsipolis apolis ve deinon kavramlarına yaptığı vurgunun öneminden bahsedeceğim ve bu kavramların hybris ile ilişkilerini göstermeye çalışacağım. Tezlerimi, önce Oidipus üçlemesinden örneklerle destekleyecek ve ardından, bu üç kavram temelinde ele alacağım yeni hybris tanımının izini Hamlet, Arzu Tramvayı ve Satıcının Ölümü gibi çağdaş metinlerde süreceğim. Bu sayede hem Satıcının Ölümü ve Arzu Tramvayı metinlerinin trajik niteliğine ilişkin sorgulamalara bir katkı sunmayı, hem de pek çok tiyatro bilimcisi tarafından yazılmış en iyi tiyatro metni olarak anılan Kral Oidipus'un böylesi bir övgüyü nasıl ve ne sayede hak etmiş olabileceğini açıklamaya çalışacağım.*

**Anahtar Kelimeler:** Tragedya, Yunan Tragedyası, Sınır Aşımı, Heidegger, Oidipus, İnsanlık Durumu, Metafizik

## ABSTRACT

*In this article, Ancient Greek concept hybris is reconsidered and redefined, in the light of Heidegger's analysis of Antigone's first choir song. Pantoporos aporos, hupsipolis apolis and deinon, the three qualifications of humankind mentioned in the choir song, lays in the very center of redefinition of hybris. To support the thesis of the article, examples from Oidipus, Hamlet, A Streetcar Named Desire and The Death of a Salesman are given. Thus, a contribution to discussions about tragic quality of modern texts A Streetcar Named Desire and The Death of a Salesman is aimed. Using the redefinition of hybris, it's also aimed to explain, why Oidipus The King have been seen as the best tragedy ever written by theatre researchers.*

**Keywords:** Tragedy, Greek Tragedy, hybris, Heidegger, Oedipus, Human Condition, Metaphysics

## Rene Girard'ın Tragedya Kuramını ve Şiddet Kavramını Arthur Miller'ın “Cadı Kazanı” Metninden Okumak

Güneş Kozal\*

Bu çalışma, Rene Girard'ın “**Şiddet ve Kutsal**” kitabında geniş biçimde yer verdiği Trajik ve Kurban Bunalımı kavramlarını, Arthur Miller'in yazdığı “**Cadı Kazanı**” oyununu Girard'ın sözü geçen kavramları tanımlayış biçimiyle incelemeyi hedeflemektedir. Oyun, özetle 1690'lı yıllarda Massachusetts'in Salem köyünde Ortaçağın sonlarına denk gelen bir dönemde geçer. Hem Dindarlar ve dinsizler arasında hem de civarda yaşayan Kızılderililer ile sürekli bir çatışma içinde yaşayan Salem köyüne kargaşa, şiddet ve korku hâkimdir. Şiddetin dorukta olduğu bu dönemde oyun, birkaç köylü kız çocuğunun ormanda ayine benzer bir biçimde dans etmeleri ve yarım kalmış ayinlerinin ardından hastalanmalarıyla başlar. Köyün ‘ileri gelenlerinin’ hiçbir mantıklı soruşturma içine girmeden yoksul, köyün en alt sınıfı denilebilecek insanları şeytanla işbirliği yapmakla suçlaması ve bunun üzerine çıkılan cadı avını anlatır. Aslında Arthur Miller 1996 yılında “The New Yorker” dergisindeki yazısında oyunu, Mc. Carthy döneminde yaşanan siyasal ve toplumsal durumları Ortaçağın cadı avıyla özdeşleştirerek döneminin aydınlarına yapılan haksızlığa bir eleştiri niteliğinde yazdığını açıklamıştır.

Rene Girard, gerek tragedya kuramını gerekse şiddet ve şiddetin izleğini, “**Şiddet ve Kutsal**” kitabında, klasik ilk çağlardan başlayarak Antik Yunan Tragedyalarına kadar detaylı şekilde örneklendirerek anlatır. Düşününürün, ilk çağ toplulukları üzerine yapılmış antropolojik araştırmalardan, mitlerden, Antik Yunan oyunlarından yararlanarak açıkladığı Trajik Durum, Trajik Kahraman, Kurban Bunalımı, Şiddet, Kopya İkizlik gibi kavramları, bu çalışmanın kuramsal temelini oluşturacaktır. Buna göre çalışmanın hedefi, Miller'in, kargaşa, bunalım, korku ve şiddet olgularını yoğun şekilde işlediği “**Cadı Kazanı**” oyununu, Rene Girard'ın “**Şiddet ve Kutsal**” kitabında tanımladığı kavramlarla örneklendirerek incelemektir.

---

\* İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi

## Rene Girard ve Trajik Kavramı

Tragedya kuramında kabul gören “Trajik Kavramı” ile Rene Girard’ın “Trajik Kavramı” tanımları, birbirlerinden farklıdır. Tragedya kuramında açıklanan “Trajik Kavramı” için, Felsefe ve Antropoloji alanında çok değerli eserler vermiş olan İoanna Kuçuradi’nin “Trajik Olan” kitabına başvurulmuştur. Kitabında Max Scheler, Friedrich Nietzsche gibi önemli düşünürlerin Trajik kavramı üzerine söyledikleri fikirlerini değerlendiren Kuçuradi, Scheler’in gözünden bakarak, Trajik Kavramının ‘İki Pozitif’ ya da ‘İki Yüksek’ değer çatışması ile ilgili olduğunu söyler. Burada bahsi geçen değerler, iki çocuğundan birini seçmek durumunda kalan bir anne, kardeşi ile eşi arasında tercih yapmak durumunda kalan bir kişi, Halkı ile evladı arasında seçim yapmak durumunda kalan bir kral gibi örneklendirilebilir. Özetle, aralarında seçim yapmak istenmeyecek, kişi için mutlak önem arz eden iki farklı değerden bahsedilmekte. Sonrasında Trajik bir olay içinde iki yüksek değer arasında çatışma olması gerektiğinden söz eder Kuçuradi ve Trajik bir durumun olabilmesi için bir “Yüksek Değerin” diğerini yok etmesi gerektiğini açıklar. ‘İki Yüksek Değerin’ çatışması üzerine seçim yapmak durumunda bırakılan trajik kahraman, kendi hür iradesiyle birinden birini tercih etmek zorunda kalacaktır. Karar verdiği eylemin sonucunda felaketler olduğunu bilerek, karar kıldığı eylemi sürdürür Trajik Kahraman; çünkü o şartlarda başka türlü bir eylemde bulunması mümkün değildir. Kahramanla birlikte okur/izleyici de oyunun bu çıkışsız olay örgüsü karşısında, hangi değer en doğru seçim olduğuna kara veremeyecek; tıpkı Trajik Kahraman gibi bir ikilik bir paradoks içinde kalacaktır. Trajik durumun bir çözümü yoktur; her iki seçenekte de Trajik Kahraman için acı ve keder vardır. Neyi seçerse seçsin talihsizdir ve mutlaka bulunduğu durum içinde değerlerden birini seçmeli ve eylemiyle onu yok etmelidir.

Yukarıda anlatılan trajik durum kavramını, Antik Yunan yazarlarından Aiskhylos’un, Orestes üçlemesinde yer alan Agamemnon’un durumu ile örneklendirmeye çalışalım. Agamemnon, bir kral ve kumandan olarak ordusunun telef olması ile bir baba olarak kızını kurban vermesi arasındaki paradoksta sıkışıp kalan ve akabinde kızı Iphigeneia’yı ordusunun yaşamı uğruna kurban eden bir trajik kahramandır. Hikâyenin bu tek cümlelik, yüzeysel ve hiçbir sebep sonuç ilişkisine girmeden yapılmış bu özetinde

dahi ‘İki Yüksek Değerin’ çatışması çok açık bir biçimde kendini göstermektedir. Agamemnon’un içinde bulunduğu durum hangi kararı uygulasa talihsizdir ve tam da bu sebepten trajiktir.

Aynı trajik durum kavramı, oyunun konusu bağlamında, bir diğer Antik Yunan yazarı Sofokles’in ‘Antigone’ oyunundaki iki nomos (yasa) çatışması ile açıklanabilir. Antigone oyununda, bir yanda dine, kutsal güçlere arkasını yaslayan ilahi bir adalet söyleminin, diğer yanda ise günümüz hukuk sistemini işaret eden ‘yeni’/dünyevi adalet sisteminin, birbiriyle oyun boyunca çatışmakta olduğunu görmek mümkün. Bu durumda yukarıda sözü edilen ‘İki Yüksek Değer’ bu oyunda kendini iki yasanın çatışması olarak gösterir diyebiliriz. Bahsi geçen yasaların savunucularından biri Antigone diğeri ise Antigone’nin dayısı Kral Kreon, inandıkları yasanın devamı için her şeyi göze almış iki taraf olarak karşımıza çıkar. Oyun kaba hatlarıyla, iki kardeş olan Eteokles ve Polyneikes’in, taht yüzünden birbirlerine savaş açması ve ikisinin de ölmesinden sonra başlar. Dönemin geleneklerine göre ölümler gömülmelidir; fakat Kral iki kardeş savaşında birini kahraman, diğeri vatan haini ilan ederek birinin gömülmesine karşı gelir. Bir trajik kahraman olarak Antigone, ‘İki Yüksek Değer’ arasında seçimini yapar ve kardeşinin gömülebilmesi için Kralın yasasını çiğneyerek, kardeşini gömmek üzere eylemde bulunur. Antigone karar verdiği eylemin sonucunda felaket olacağını bilse de bir Trajik Kahraman olarak eylemini ölümüne sürdürür; zaten içinde bulunduğu şartlarda başka şansı yoktur. Aynı şekilde Kreon da oyun boyunca seçtiği eylemini oyunun sonuna kadar sürdürür; ta ki kuzeni Antigone’yi, ardından oğlu Haimon’u, eşi Eurydike’yi ve sonunda erkini kaybedene dek. Girard’ın dediği gibi “Trajik tartışmanın çözümü yoktur. İki tarafta da aynı arzular, aynı savlar, aynı ağırlık.”<sup>1</sup> Biri diğeri göre daha haklı değildir; öfke ve kızgınlık kimse- nin tekelinde değildir; oyunun diğer kişileri aynı şekilde öfkeye kapılmış olmasa trajik çatışma da doğmayacaktır. Temelde ikisinin de farksızlaşma noktası, yasayı temsil etmeleriyle ilgilidir. Bu haliyle herkes aynı derecede suçlu ya da suçsuzdur.

Rene Girard, kitabında geniş yer verdiği trajik kavramını açıklarken, yukarıda adı geçen diğer kuramcılar ve düşünürlerden farklı olarak, Tra-

<sup>1</sup> Rene Girard, **Şiddet ve Kutsal**, Çev. Necmiye Alpay, İstanbul, Kanat Kitap, 2003 s.62

gedyanın "Simetrik Öğelerin Karşıtlığında"<sup>2</sup> kurulu olduğunu ortaya atar. Gerek mitlerden, gerekse Antik Yunan Tragedyalarından faydalanarak, söz konusu simetrisinin nasıl kurulduğunu, olay örgüsünde nasıl bir etki sağladığını anlatır. Simetrik Öğeler, Girard'ın deyişiyle, misilleme ya da mime-tik etki olarak da tanımlanır. Özetle, oyun kişilerinin içinde buldukları olaylar karşısında verdikleri tepkilerin özünde aynılaştığını vurgular. Bir nevi iki hasımın, birbirlerinin neredeyse aynası veya yansımasına dönüşmesi, eylemlerinin istikrarlı bir süreklilik içinde birbirini takip ve taklit etmesini kastetmektedir. Böylece, hasımlar arasında yapısal olarak bir fark yitimi olduğunu, giderek benzeştiklerini yazısı boyunca yineler. Dahası Girard, trajik durum içindeki çatışmayı, Tenis maçı ya da düello karşılaşmasına benzeterek, kahramanlar arasındaki diyalogun mükemmel bir atışma olduğuna ve bu atışmanın sonucunun önceden kestirilemediğine dikkat çeker. Burada düşünür, trajik durum içindeki tarafların aynı güçlere ve yetilere sahip olduğu kabulüyle hareket ederek, sonucun tahmin edilemezliğini vurgulamaktadır. Zira trajik durum içinde karşı kaşıya kalmış kişilerden birinin, diğerine göre daha zayıf ya da güçlü olmadığını savunacaktır. Öyle ki, trajik çatışma anında, haklı ya da hakız diye bir şey yoktur ve simetrisinin olabilmesi için kişiler hakkında iyi veya kötü anlamda bir değerlendirme yapılamaz. "Simetrik Öğelerin Karşıtlığı" ancak böylesi bir durum içinde meydana gelebildiğini açıklar. Aynı zamanda Girard, özellikle Antik Yunan Tragedyalarından örnekler vererek, tragedya kahramanlarının yapısal olarak birbirlerinden farksız davrandıklarını ortaya koyar; simetri kavramının salt farksızlaşmadan doğduğunu ifade eder. Özetle, Girard'ın tanımladığı Trajik kavramı, hem 'İki Yüksek Değerin' çatışmasını hem de 'Simetrik Öğelerin Karşıtlığını' içinde barındırır.

### **Rene Girard ve Şiddet Kavramı**

Girard, "Şiddet ve Kutsal" kitabında, şiddet kavramının çıkış noktasını ve etki alanlarını, Kurban Bunalımı ve Kopya ikizlik gibi sapmalarını, ayinlerle, Antik Yunan Tragedyalarıyla, hatta çağımızın olaylarıyla ilişki kurarak açıklar. Salt şiddet kavramını ise üç temel özelliğini sıralayarak tanımlar. Bunların ilki şiddetin açığa çıkması için hiçbir sebebe veya gerekçeye ihtiyaç duymamasıdır; ikincisi, şiddeti yatıştırmanın ya

---

<sup>2</sup> A.e. s.60



da sağaltımının onu uyandırmaktan çok daha zor olduğudur; sonuncusu ise, insanları birbirlerine benzetme konusundaki müthiş başarısıdır. İlk sırada düşünürün, ‘şiddet bir sebebe ihtiyaç duymaz’ açıklamasından, onun sebepsiz olduğu anlamı çıkarılmamalıdır. Burada değinmek istediği daha çok, şiddetin çıkması için her zaman kolayca bir sebep bulabildiğidir. Üstelik zamanla şiddet, başlangıçta hedef aldığı nedenleri de unutacak ve genişleme gösteren bir ivmeyle etrafına yayılmaya devam edecektir. Kontrol dışı yayılımıyla, içinde bulunduğu topluluğu saflaşmaya itecektir. Sadeleştirilirse, şiddetin başladığı ortamda herkesin bir biçimde (öfkelenerek, kızarak ya da bedensel eyleme geçip tokat atarak vs.) şiddete bulaşması an meselesidir. Girard’ın deyişiyle, yayılması ışık hızı kadar hızlı olan şiddetin kontrol altına alınıp sağaltılması ise çok zaman isteyen, oldukça zor bir durumdur. Şiddetin yarattığı kirliliğin temizlenmesi, yani sonlanması için gereken tek şey, bir kurban ya da bir **Günah Keçisi (Pharmakos<sup>3</sup>)** olarak belirtilir. Peki, Antik Yunan Tragedyalarında ya da daha da öncesindeki klasik ilk çağ topluluklarında, kontrolden çıkmış şiddeti önlemesiyle meşhur bu Günah Keçisi / Pharmakos kimdir? Şiddete bulaşmış topluluğun oybirliği ile seçtiği, tüm bireylerinin kirliliğini üzerinde toplayacak, ölümüyle ya da yaşadığı kentten sürgün oluşuyla herkesin masumiyetinin garantisini sağlayacak olan, en kolay feda edilebilir varlık (insan veya hayvan) olarak tanımlanabilir. -Basit bir deyişle Günah Keçisi / Pharmakos, bir toplum atığıdır. Örneğin, savaş tutsağı, köle, dilenci ya da çingene gibi toplumun dışladığı, hemen gözden çıkarabileceği biridir. Bu varlık, şiddetin kirliliğini tek başına yüklenir ve yok oluşuyla topluluğa barış getirir. Bu haliyle, şiddetin son bulması için ihtiyaç duyulan tek eylem, bir tür kurban yoluyla arınma şeklinde de açıklanabilir. Topluluk tarafından seçilmiş tek kişiyi kurban ederek aslında şiddetin gelişigüzel yayılımını engelleyen ilk çağ toplumları, topluluk içinde hiçbir intikam duygusu yaratmadan toplum içindeki gerginliği sağaltmayı başarmışlardır. Bu yüzden seçilecek olan o tek kişi, o Günah Keçisi, mutlaka oybirliği ile seçilmeli, ardında ona değer veren, haklarını korumak isteyen ya da öcünü almaya meyledecek hiç kimse bırakmamalıdır. Diğer türlü intikam duygusu ile yeni bir şiddet olgusunun kapısı aralanır.

Girard bu noktada önemli bir değerlendirme daha yaparak, şiddeti temizlemenin tek yolunun, aslında bir nevi onu aldatmakta\* n geçtiğini söyler. Seçimde öngörülmesi gereken en temel husus, intikam alınma tehlikesi bulunmayan tek varlığı (insan veya hayvan) bulup şiddeti o varlığa toplu bir onayla yönlendirerek şiddeti aldatmak, böylece topluluk içindeki gerginliği sağaltmaktır.

Bir başka önemli nokta ise, ayinin -kurban ediminin- kirlenmemesinden geçer. Bunun için Günah Keçisi dışında kalan kişilerin şiddete dokunmamış veya bulaşmamış olması ve Günah Keçisi yerine geçebilecek başka herhangi bir nesnenin olmaması gibi kurallar mutlak şekilde dikkate alınarak edim gerçekleştirilmelidir. Ayinsel arınmayı mümkün kılan diğer öge, Kurban kanının temizliğidir. Kirli kan tıpkı kirli şiddet gibi tesadüfi ve bulaşıcı olandır. Yanlışlıkla (bir trafik kazası gibi) ya da herhangi bir kötülük sonucunda dökülen kan kirli olarak nitelendirilir. Bu kirli kan Girard'ın deyimiyse, aktığı yerde kurur, bulunduğu yerde eskir ve tüm parlaklığını, akıcılığını kaybeder. Yani, 'şiddetin, hastalığın, ölümün' kanıdır. Bunun karşılığında temiz kan ise parlak kırmızı, canlıdır; ayin geleneğine göre, oybirliğiyle akıtılmış ve bulunduğu yerden hemen temizlenmiş taze kandır. Seçilmiş tek kişinin –Günah Keçisi'nin– ölümü veya kentten sürülmesi tüm topluluğun bir süre daha huzur içinde yaşamasını garantiler. Bu durumda kurban edimi, toplum içinde yatıştırıcı bir özelliğe sahiptir. Tersinden tanımlarsak, ayinle sunulmuş kurbandan akan kan dışındaki her türlü kan kirlidir ve her tür intikam duygusuna açık olduğundan herhangi bir yerden gelebilecek bir şiddetin tehdidi söz konusudur.

Kurban Bunalımı ise Girard'ın deyişiyse, ayinsel olan kurban geleneğinin yitirilmesi ya da bozulması, kirli şiddetin açığa çıkması anlamına gelmektedir. Örneğin, bir topluluk içinde oybirliğiyle bir Günah Keçisi seçilememiş, kolektif bütünlük bozulmuş, ya da kurban edimi yarım kalmış, özetle şiddeti aldatma işlemi gerçekleşmemiş olabilir; bu durumda şiddet, içinde bulunduğu topluluğa yönelir ve topluluktaki herkese sirayet ederek

---

\* Klasik Yunancadaki *Pharmakon* sözcüğünün anlamı aynı anda hem zehir, hem de panzehir olarak tanımlanıyor. Bir yandan hastalık diğer yandan da ilaç anlamında kullanılıyor olması, bir yanıyla topluluğun onu hasta görmesi ve dokunmak istememesi, diğer yanıyla da aynı kişinin yok edilmesiyle toplumun huzuruna ilaç olmasıyla bağlantılandırılıyor. Girard, Şiddet ve Kutsal, s.16

insanları tek tipleştirmeyi başarır. Artık kişi, karşılıklı çatışma içinde olduğu diğer kişi ile benzeşmeye başlar. Girard, şiddetin yayılmasının bir koşulu olarak nitelediği fark yitimiyle ilgili yaptığı tanımlamada, “*Düzen, barış ve bereket, kültürel farklılıklara dayanıyor. Düşmanlığı çıkarından çıkararak farklılıklar değil farklılıkların yitimidir.*”<sup>4</sup> diyerek, topluluk içindeki her türlü fark yitiminin korkutucu ve tehlikeli olduğuna dikkat çeker. Şiddet, hep bir ağızdan ve tek bir nesnede toplanamıyor, topluluk içindeki kişilerin aynılaşmalarını sağlıyor ise o, artık toplum içinde çözümsüz bir Kurban Bunalıma dönüşmüştür. Kirli ve bulaşıcı olan şiddetin, an itibarıyla nereden geleceği belirsizdir, topluluktaki herkesi tehdit etmekte ve arınma olanağını imkânsızlaştırmaktadır.

Kurban bunalımı ile birlikte topluluktaki herkes, nefretin, öfkenin, bir nevi negatif büyülenmenin etkisine girmiş ve bu etkinin bir nesnesi haline dönüşmüş, üstelik davranış biçimleri arasında da hiçbir fark kalmamış ise Girard’ın tanımıyla, artık topluluktaki kişiler birbirlerinin ‘Kopya-İkizine’ dönüşmüşlerdir. Aslında düşünür, daha önce trajik durumu açıklarken de, kopya-ikizlik kavramının temelini “*Trajik tartışmada herkes hasmıyla aynı taktiklere başvurmakta, aynı araçları kullanmakta, aynı yıkımı hedeflemektedir.*”<sup>5</sup> diyerek atmıştı. Özetle denilebilir ki, hasımların karşılıklı girdiği mimetik etkinin sonucu olarak kopya-ikizlik kavramı ortaya çıkar.

### **Ayinle Birlikte Şiddetin Çıkış Noktası ve Dönüşümü**

Daha oyunun başında Rahip Parris’in kızı olduğunu anladığımız, yatağında kıvıltısız yatan, hasta bir çocuk (Betty) görülür. Hekimlerin çaresiz kaldığını anladığımız bu hastalığın, sıradan bir hastalık olmadığı her halinden bellidir. Bir önceki gece, kızların gece yarısı ormana gidip ateş başında dans ettiklerine şahit olan Rahip Parris’in en büyük korkusu ise çocuğun ormanda cinlenmesi yüzünden mesleğinden men edilmesi olarak betimlenir. Rahibin kuzeni Abigail Williams, şeytan, cin, cadı hikâyelerinin köylünün dedikoduları olduğunu, o gece dans ederken kimseyi cin çarpmadığını söylese de Rahip Parris, kızların ormanda kendilerinden geçerek dans ettiklerine şahit olmuş; dolayısıyla kuşkularını temize çıkarana dek kimseye bir açıklamada bulunmama kararı almıştır.

<sup>4</sup> A.e. s.68

<sup>5</sup> A.e. s.66

*Parris: Sizi Ormanda gördüğüm zaman, Tituba ateşin üstünde elini kolunu sallıyordu. Neydi bu yaptıkları? Neydi o çılgınlık, o ulumalar? Ateşin üstünde eğile büküle vahşi hayvan sesleri çıkarıyordu.*<sup>6</sup>

*Parris: Otların arasında bir entari yatıyordu. ... Çınlıçplak ağaçların arasında koşan birisini görür gibi oldum.*<sup>7</sup>

Kızların ormanda, Tituba'nın türküleri eşliğinde, ateş etrafında kendilerinden geçerek dans etmeleri, gerek rahibin gerekse okur/izleyicinin gözünde büyü yapılmış imajı uyandırır. Ki eğer bir büyü yapılmış ise, zaten kızlar, dönemin ahlaki koşulları içinde günaha girmişlerdir. Kilisenin kurallarını ezerek, ahlaksızca deneyimledikleri dans edimi yüzünden cezalandırılmaları gerekecektir. Burada hikâyenin akışını değiştirecek olan etmen aslında kızların dans etmesi değil, sonrasında bazılarının hasta olmasıdır. Hastalık olgusu ilk çağlardan bu yana her zaman toplumlar üzerinde korkutucu bir etki yaratmıştır. Günümüzün modern dünyasından değil de klasik ilk çağ insanları gözünden bakılırsa dehşet uyandıran şey, hastalığın bir salgına dönüşme olasılığıdır. Oyundaki hastalığın garipliği, teşhis edilemiyor oluşu ve bir kızın (Ruth Putnam) daha aynı durumda olduğu bilgisi, hastalığın bulaşıcılığının, vebanın habercisidir. Öyleyse, kentte tehdit unsuru oluşturan, lanet, veba gözüyle bakılan bu durumun derhal temizlenmesi gerekmektedir. Fakat duruma Rahip Parris'in gözünden bakılırsa, hastalığının adı bilinemeyen, "lanetlenmiş" kızını feda etmesi bir yana, işinden olması da an meselesidir. Eş zamanlı olarak köyde yayılan cinlenme söylentilerine karşı, kızının hastalığının cin çarpması ya da büyü ile bağlantılı bir şey olmadığını vakit kaybetmeden ispat etmelidir. Rahip Parris'in bu ispat girişimiyle, hikâyenin örgüsü bambaşka bir noktaya evrilecektir.

Tragedya kuramından yola çıkarak ifade edilecek olursa, 'Peripeteia', yalın şekilde baht dönüşü olarak dilimize çevrilen terim, Aristoteles'in Poetika adlı kitabında "eylemlerin, düşünülenin tam aksi yönüne ilerlemesi" olarak nitelendirilmekte. Rahip Parris, hastalığın teşhisi için "*cadı işleminde*" uzmanlaşmış, genç ve bilgili Rahip Hale'i, Beverly'den Salem'e

<sup>6</sup> Arthur Miller, *Seçilmiş Oyunları I, Cadı Kazanı*, Çev: Sabahattin Eyüboğlu-Vedat Günyol, İstanbul, Adam Yayınları, 1995 s.248

<sup>7</sup> A.e. s.249

davet eder ve verdiği bu kararlar oyunda bir baht dönümüne sebep olur. Zira Rahip Hale'in gelişi zamanla, olayların durdurulamazlığına, şiddetin çıkırından çıkmasına ön ayak olacaktır.

Fakat eğer şiddetin çıkış noktası için bir yer belirlenecek ise bu ancak, kızların dans ettikleri ayin olabilir. Kızların kendilerinden geçerek dans etmesi, hizmetçi Tituba'nın farklı bir dilde şarkı söylemesi, hatta vahşi-hayvansı sesler çıkarması, ortalarında ateş yanıyor olması, kazanda 'çorba' kaynaması, tüm bunların eşliğinde bir hayvanın/tavuğun kurban edilmesi, okur/izleyicinin alımlamasında ilk çağ toplumlardan bu yana sözü edilen bir tür Diyonizyak esrikleşmeyi anımsatır. Girard'ın tanımıyla ritüellerdeki "Kurban Edimi" esrikleşmenin en üst safhasında gerçekleşmekte; yani eylemin doruk noktasını oluşturmaktadır. Bu durumda oyunda şiddet ilk nasıl ortaya çıkmıştır? Tituba'yı ikna ederek ormanda büyü yapmak isteyen köyün genç kızları, ayin esnasında, kendilerine özgü dileklerinin gerçekleşmesi için tanrıya bir hayvan kurban sunmaktadırlar. Ancak, Rahip Parris'in beklenmedik gelişi ve kurban sunumunun yarım kalmışlığı, ayinsel bir kirliliğe dönüşecektir. Ormanda usule uygunluğu tamamlanmamış bir kurban kanı dökülmüştür. Girard'ın kendi kuramında sözünü ettiği kirli kan, oyunda tam da burada ortaya çıkar. Hayvan kurbanın kanı, eylemin sekteye uğramasından ötürü, hem kurbanın hem de Abigail'in üzerinde kurumuş, böylece kurban edimi kendiliğinden lanetlenmiştir. Kurbanın arındırıcı temiz kanı yerini, istemeden yarım bırakılmış kirli ve lanetli kana bırakır. O andan itibaren kurban sunumu arındırma ve ikame işlevini yerine getiremeyecek; kurbandan taşarak etrafa yayılan kirli kan, temizlenebileceği bir ortam bulamayacaktır.

### Oyundaki Kurban Sunumu ve İşlevleri

Kurban Sunumunun ikame işlevini Girard, "*topluluk içindeki gerilim, kin, rekabet, karşılıklı saldırı konusundaki her tür kararsız duyguyu tüm toplulukça kurban aktarma işlemidir.*"<sup>8</sup> sözleriyle anlatır. Oyunda, ayindeki kızların dilekleri gerçekleşsin diye bir hayvan kurban kestikleri düşünülürse, kızların bir ikame işlemi gerçekleştirmeye niyetlendikleri söylenebilir. Oyundan spesifik örneklendirme yapılırsa, Ruth'un, annesi Ann

<sup>8</sup> Girard, **Şiddet ve Kutsal**, s.10

Putnam tarafından, -Ruth dışında doğurduğu çocuklarının doğum sonrası ölme nedenini öğrenmek üzere- bilinçli olarak ormana gönderildiği; bunun yanında Abigail'in, yasak bir aşkın tam ortasında, sevdiği adamı elde edebilmek için karısını bir şekilde bertaraf etmek istediği görülür. Bu durumda Ruth, annesinin tüm öfkesini, Abigail ise kendi kinini ve nefretini başka bir nesneye ikame etmek için oradadır. İki kız da, topluluk içindeki kararsız ya da kötü duygularını bir hayvan kurbanına aktararak, bir nevi "şiddeti aldatma" niyetine girişir ve intikam duygularını etkisiz hale getirmeye çabalarlar. Fakat Rahip Parris'in aniden ortaya çıkışıyla yarım kalan kurban sunumu, kızların arınmalarını engellediği gibi, kurban kanının onların üzerinde leke olarak kalmasına sebep olmuştur. Girard'ın deyişiyle durum özetlenecek olursa, "*İkame mekanizmaları yıkılmış, kurbanın korunması gereken varlıkların kendisi kurbanına dönüşmüştür.*"<sup>9</sup> Düşününürün bu saptaması, oyun serpilip geliştikçe net şekilde karşımıza çıkar.

Cinlenmiş olduğu düşünülen Rahip Parris'in kızı Betty, yatağında kıymıltısız yatarken, aniden kollarını iki yana açarak, aslında ölmüş olan anesine ulaşmaya çalışır.

*Betty: Annemin yanına uçmak istiyorum. Bırakın beni uçayım! (Uçacakmış gibi kollarını açar, pencereye atılır, bir ayağını dışarı çıkarır.)<sup>10</sup>*

Çocuklardan bir diğzerinin gözü açık duvara bakmaktadır. Etrafındakiler için kızın uyumuyor oluşu ve anlamsızca tek bir noktaya diktiği gözleri, herkes için korkutucu ve ürperticidir.

Başka bir sahnede ilahiyi duyduğu anlaşılan Betty, duyduğu sestten rahatsız olmuş gibi aniden kulaklarını kapatır ve ağlamaya başlar.

*(Aşağıdan ilahi sesi gelir: "İsa'ya gidelim..." Betty kulaklarını tıkar, ağlar.)*

*Bayan Putnam: İlahiyi duydu, ilahiyi! Allah'ın adını duymaya gelemiyor!*

*... Annem söylemişti bana. Allah'ın adını duyar da dayanamazlarsa...<sup>11</sup>*

<sup>9</sup> A.e. s.55

<sup>10</sup> Miller, *Seçilmiş Oyunları I, Cadı Kazanı*, s.257

<sup>11</sup> A.e. s.262

Buradan bakınca çocukların bir varlığın esareti altında olduğu düşünülebilir. Zaten köyün ileri gelenleri de duruma cin çarpması veya “*mutlaka şeytanın işi*” saptamalarıyla teşhis koymuş; bunun sonucunda, kızların büyülenmiş olduğuna kanaat getirmişlerdir. Üstelik Betty’nin ağlama krizine girmesi ile birlikte, “şeytanın varlığı” neredeyse herkes için kanıtlanmıştır. Köylüler, kolektif bilinçlerindeki inanışla ve etraftan duydukları hurafelerle hareket ederek, çocukların davranış biçimlerinde cin emarelerinin tanısını koyup kararlarını oy çokluğuyla verirler.

Durum Girard’ın gözünden açıklanırsa, çocukların davranışları aslında bir tür kriz noktası olarak değerlendirilebilir. Çocuklar başlarına gelecek olan cezadan o denli ürkmektedirler ki, bu noktadan itibaren, başlarına gelecek cezayı iyi kötü yorumlamak ve okları kendilerinden başka tarafa çevirmek zorunda kalırlar. Yani negatif olan durumu temelli bir biçimde farklı noktaya kaydırmaktan başka çareleri yoktur. Bir yolunu bulup ‘şiddeti aldatmak’ durumundadırlar.

İşte tam da bu noktada, Tituba, kendine yönelecek olan şiddeti bertaraf etmek için yalan söyler; çünkü gerçeği söylediğinde şiddete maruz kalmakta, dahası ölümle tehdit edilmektedir. Ormanda yaşananlardan ötürü başlarına büyük bir bela aldıklarını Tituba’nın cezalandırılmasıyla anlayan kızlar, ağır suçlarla itham edilmemek ve ceza almamak için, Tituba’nın söylediği yalanı açıkça taklit ederek, şeytanla işbirliği yapanları gördüklerini iddia edeceklerdir. Çözüm sayılan bu yalan mekanizmasıyla, hepsi teker teker kendi kurban pozisyonunu köydeki alt sınıf insanlara aktarmayı deneyeceklerdir. Can havliyle yapılmış, içinde hiç de kötü niyet barındırmayan küçücük bir yalanla, mimetik kışkırtma, -gazın olduğu bir yere minicik bir ateş tutmak gibi- bütün kızları baştan çıkarmış; hepsi köyde yaşamı önemsenmeyen kim varsa teker teker sıralamaya başlamışlardır. Böylelikle oyunda ilk kez söylenmeye mecbur kalınan yalanla, mimetik etki başlayacak ve şiddet mekanizması süreç içinde tamamen kontrolden çıkacaktır. Art zamanlı olarak çocuklarının masum olduğuna inanan ebeveynler de ‘şeytan ile işbirliği içine girmiş ve çocuklarını büyülemiş’ olduğunu düşündükleri kişileri, keyfi olarak seçecek ve suçu, köyde yaşayan başka birilerine kaydırmaya çalışacaklardır. Tüm bunların devamında aynı edim mahkeme süreci boyunca sürekli kendini yineler. Çünkü işlerin tahmin ettiği gibi ilerlemez. İsimleri sayılan toplumun alt kesimine



mensup köylüler, birbirlerini koruyarak haklarını savunduklarında, kurban edilecek kişiyi tespit etmek kilise ve mahkeme için de güçleşir.

Abigail, “*Kurumlaştırılmış kurban ediminin*”<sup>12</sup> –kurban ediminin ayin çerçevesi dışında kaldığı, kilise gibi din ile bağlantılı veya hukuki zeminde ‘adalet sarayı’ gibi bir yapının çatısı altında gerçekleştirildiğinin- farkındadır ve nihayetinde şiddetin kendine yönelmemesini garantiye almak için, dini bir kurum olan kilisenin ağzından konuşmayı tercih eder. Bu esnada kendi yerine ikame edeceği kurbanları da beraberinde seçmiş olur. Oyundaki kurban listesinde telaffuz edilen toplam 14 kişi, herhangi birileri değil, yazının başında değinildiği üzere, topluluğun Günah Keçisi olma özelliğini taşıyan kişiler olarak karşımıza çıkarlar. Abigail ve diğer kızların yerine ikame edecek ve “kurumlaştırılmış kurban ediminin” öfkesine yönlendirilen bu kurbanların yoksul ve kimsesiz oluşlarıyla tehlike içermemlidirler esasında. Fakat vurgulanması gereken çok önemli bir nokta, bu isimlerin kolektif bir bilinçle seçilmemiş olmalarıdır. Liste, yalnızca kızların bireysel öfkelerinin, nefretlerinin önerdiği kişilerden oluşur. Hal böyle olunca, Salem köylüleri, kendi şiddeti karşısında bir bütünlüğe ulaşmamakta, idam kararı verilmiş kurbanlar herkes tarafından onay görmemektedir. Oyunun sonuna değin süregiden olaylar silsilesi içinde söz konusu birleşmezlik devamlılık arz edecek, bunun karşısında temizlenmesi gereken ‘şiddet’ arındırılamayacağı gibi, genişleyerek, toplumdaki herkese sirayet edecektir.

### **Parris – Proctor Ve Yönetim Çatışması**

John Proctor oyunun ana karakterlerinden biridir. Köydeki dedikodulara karışmayan, çalışkan, küçük de olsa kendi toprağını işleyerek yaşamını sürdüren, dini bütün, akil bir adam olarak, bir nevi düzenin örnek gösterdiği kişi biçiminde tanımlanabilir. İdeal normlar içinde şekillenmiş görülen Proctor’ın, evine yardımcı olarak aldığı 17 yaşındaki Abigail ile ilişkiye girerek karısını aldattığını, oyunun başlarındaki hastalık bunalımı esnasında öğreniriz. Böylece Proctor, “Kutsal Kitabın” 10 emirden birini çiğnemiş, ancak günahı altında ezilmekte ve büyük bir pişmanlık yaşamaktadır. Üstelik bu yasak ilişkiyi, Proctor’ın karısı Elizabeth’den başka

<sup>12</sup> Girard, *Şiddet ve Kutsal*, s.12



bilen kimse yoktur. Toplum normlarına saygılı bir adam olan Proctor, karısından defalarca özür dilemiş ve affedilmeyi beklemiştir. Tüm bunlar bir tarafa, Proctor ve Elizabeth köyün ileri gelenleri tarafından pek de sevilmemektedir. Zira toprak sahibi olmalarına karşın, köyün sıradan insanları gibi yaşamakta ve mal sahibi oluşlarını başkalarının üzerinde kullanılacak bir güç olarak görmemektedirler. Dolayısıyla köyün zengin kişilerinin işlerine, zaman zaman tavırlarıyla çomak sokmaktadırlar.

Öte yandan Rahip Parris, Mahkeme Heyeti, Kilise Mensupları ve toprak sahibi soylu kimseler; ahlaksızca işler çeviren, bağınaz, tutucu, sabit fikirli, adalet duygusundan yoksun, tek taraflı düşünen, bencil yapılarıyla öne çıkarlar ve kilise ile iktidarın el ele vermiş otoriter sistemini oyun boyunca bilinçsizce yüceltirler. Konu ister inançla ilgili ister adalet ile ilgili olsun; bu kişiler, düzeni işlerine geldiği gibi yürütürler.

Örneğin yoksul bir köylü olan Giles Corey'in mallarına haksız yere konmaya çalışan köyün zengini Putnam'ın, mahkeme heyetince önceden dinlemiş olduğunu, bunun karşısında ise Giles'in konuşmasını keserek ya da çok az söz hakkı vererek ifade özgürlüğünü kısıtladığını öğreniriz. Oyunda, konu arasında bir cümleyle geçirilen konuşmalardan, yazar, zaman zaman mahkemenin yanlılığını ortaya koymaya çalışmıştır. Köyün ileri gelen zenginleri, içinde buldukları hukuk, adalet, din, yargı sistemini keyfi şekilde yönetirler. Bu yüzden, bu sistemin aykırı sesler tarafından çökertilmeye çalışıldığı kaygısını her an duyarlar ve salt kendi yandaşlarını savunarak önlem almaya çalışırlar. Tüm bunların yanında, kendilerinden olmayan köylüler üzerinde, 'Tanrının dünyadaki sözcüsü' olarak baskı kurarlar. Bunu bir mantık çerçevesinde hayata geçirmek için de, ya İncil'deki sözleri yineleyerek ya da 'Tanrı böyle olsun isterdi' diyerek bir anlamda Tanrı adına yargıda bulunurlar. Bu yolla kimseye hesap vermek zorunda kalmadan, kişisel kanaatlerine göre insanlara cezai yaptırım uygularlar. Sistemleri bozulmaya yüz tuttuğunda ise ellerindeki güce ve otoriteye daha sıkı sarılıp, bu kez yalan söylemeye ya da işlerine gelen yalanları görmezden gelemeye başlarlar.

Oyunda, köyün ileri gelen zenginlerine karşısında ideal kişi olarak beliren Proctor, bilindik ahlak kurallarını benimsemiş, dinin ve toplumsal normların öğretilerine saygı duyan, kendi inandığı adalet çerçevesinde

oluşacak olan bir iktidarın hayali içindedir. Bu durumda Proctor, içinde bulunduğu düzenin sorunlu olduğunu düşünmemekte, düzeni ele geçirmiş olanların hatalı olduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla düşünce biçimi, otoriteyi yıkmak üzerine değil bilakis yeniden yapılandırmak üzerine çalışmaktadır. Proctor ve onun gibi düşünen diğer köylü insanlar, yazarın okur/izleyici algısında çizdiği haliyle, dürüst, doğrudan şaşmayan, ahlaklı, adaletli, inançlı ama dindar olamayan kimseler olarak betimlenirler. Yani bir nevi içinde yaşadıkları sistemin (hükümeti, iktidarı ve onun hukuk, yargı, adalet gibi) en iyi şekilde nasıl çalışması gerektiğini gözler önüne sererek, özünde otoriter mekanizmayı bilinçsiz bir biçimde yüceltirler. Kısaca, karşıt kutuplar gibi betimlenen iyi – kötü, yoksul – zengin zıtlıkları, yalnızca sistemin yönetim biçimiyle ilgili bir karşıtlık olarak kalmaktadır. Oyundaki hiç kimse herhangi bir şeyi yıkıp yeniden inşa etmek noktasında değildir. Yalnızca bu kesitten oyuna bakınca bile, birbirlerine düşmanı olarak tanımlanan iki zıt tarafın, dışarıdan bakıldığında nasıl da aynı söylemi taşıdıklarını, biçim açısından farklı görünmekle beraber özünde var olan otoriter sistemin savunucusu ve üreticisi olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Girard, kendi kuramını anlatırken buna benzer durumları *"Sistemin içinden bakıldığında aynılık görünmüyor, dışarıdan bakıldığında ise farklılık."*<sup>13</sup> sözleriyle özetlemektedir. Hasımlar, aynı yoğunlukta, şiddette inanmakta, tasvip ettikleri otoriter sistemi yüceltmekte fakat içerden bakıldığında şeklen şiddeti kullanma biçimleri farklılaşmaktadır. Oyunda, karşıt tarafların birer sembolü haline dönüşmüş John Proctor ve Rahip Parris karakterlerinin nasıl giderek aynılaştığını görmek mümkün.

### **Mahkeme Heyetinin Şiddeti Sağaltma Girişimleri**

Hasımların bir tarafını oluşturan Rahip Parris, Kilise Mensupları ve Mahkeme Heyeti, şiddeti kendilerince durdurmak adına, kızların bir korkunun sonucunda telaffuz ettikleri insanları darağacında sallandırır. Kamuya açık bir alanda -köy meydanında- gerçekleştirilen infaz işlemi asılacak kimselerin ölmesi kadar, bu infaza şahitlik edecek köylülerin de önemi oldukça büyüktür. Girard kitabında Afrika monarşilerinin kurban sunumlarını ve ayın törenlerini anlatırken, kurban edilen kişilerin törensel biçimde ve topluluğun önünde öldürüldüğünü yazarak, şiddetin sağaltımının ancak bu şekilde olabileceğini vurgulamaktadır. Bu kurban edilen

<sup>13</sup> A.e. s.225

varlığın ölümünün, oybirliğine dayalı olarak gerçekleştiğinin, böylelikle şiddetin sona erdiğinin bir kanıtıdır. Topluca izleme edimi, beraberinde ortak bir birliktelik, bir çeşit gizli anlaşma ya da asılma işleminin bir bütünlük içinde olumlanmasını sağlamakta, böylelikle asılan kişinin/kişilerin intikamını alma isteği baştan engellenmiş olmaktadır. Ters durumlarda ise intikam almak isteyen kişi kurban edimini olumlayan topluluğu, tümünden karşısına almak durumunda kalır. Girard'ın deyişiyle “*İntikam arzusu duyan kişi, öcünü tüm topluluktan almak zorundadır.*”<sup>14</sup> İntikam isteğini önlemenin ilk yolu, idamların toplum tarafından izlenmesiyle ve topluca kabul görmesiyle mümkündür. İdamları, tüm topluluk, oybirliği yasası sebebiyle izlemelidir; çünkü herkesin bir kişi için birliği çok önemlidir. Bu durumda denilebilir ki oyunda, mahkeme kararıyla köy meydanında kurulan ve herkes tarafından izlenilmesi ve onaylanması beklenen infaz edimi, Mahkeme Heyeti ve diğer tüm Yöneticiler tarafından bilinçli olarak tercih edilmiştir. Böylece otoritenin verdiği karar, toplum tarafından sorgulanmayacak hatta oybirliğiyle desteklenmiş olacaktır. Böylelikle, ne Rahip Parris ne Kilise Mensupları ne de Mahkeme Heyeti, insanları öldürdükleri için sorgulanıp suçlanmayacaklardır. Çünkü mevcut eylem, toplumun huzura kavuşması, düzenin barış içinde devam etmesi için yapılmış, dahası kilise ve mahkeme çatısı altında kararı verilmiştir. Bu durumda söz konusu idamlar ancak Mahkeme Heyetinin veya Yönetimdekilerin kararı gibi değil de sanki herkesin ortak kararıymışçasına kabul gördüğü noktada şiddeti sağaltmak mümkündür. Bunun için de topluluğun, coşkuyla darağacında sallanan insanları seyretmesi ve mahkûmların yüzlerine, ölümden başka çıkışları olmadığını oybirliği ile çarpmaları gerekmektedir.

Yönetimde olan kişilerin oyunda sergiledikleri şiddet mekanizması yukarıdaki gibi yürürken, diğer yanda John Proctor ve onunla birlikte orta sınıf ve altı diye addedebileceğimiz diğer köylüler sözselsel ve fiziksel şiddetle etraflarındakileri hizaya getirmeye çalışırlar. Örneğin mahkemeye çıkararak tüm bildiği gerçeği anlatıp, içinde bulunduğu adaletsiz yapının sonlanması için herkesi ikna etmek isteyen Proctor, mahkemede düzenli olarak tanıklık eden Marry Warren'ı (Abigail'den sonra evine aldığı yardımcı kız.) evde yalnız bulduğu bir anda, hem sözlü hem fiziksel olarak onu tehdit eder.

<sup>14</sup> A.e. s.243

*Proctor: ...Bağırsaklarını sökerim senin ... (onu boğmak ister gibi boğazına atılır) ... (Mary'yi yere fırlatır.)<sup>15</sup>*

Veya oyundaki bir mahkeme sahnesinde, köyün ileri gelenlerinden biri olan Putnam'ın, insanların topraklarına el koyabilmek için onları idama götürdüğünü iddia eden köyün yoksul ama 'iyi' insanı Giles Corey, ifadesini mahkemeye sunarken, daha önce yaşadıklarından ötürü sinirine hâkim olamayıp, Putnam'a öfkeyle karşılık vererek ona tehditler savurur.

*(Giles Corey, Putnam'a saldırmak ister.)*

*Giles: Girtlağını sıkacağım senin, Putnam, geberteceğim seni, görürsün!<sup>16</sup>*

Burada Giles'in şiddetinin aksiyona dönüşmemesini sağlayan tek etken Proctor'ın üzerine atılıp onu tutmasıdır. Aslında buradaki en önemli nokta okur/izleyici açısından her koşulda 'iyi' olarak konumlanan bu insanların, hep bir haklılık söylemi içerisinde şiddete başvurmalarıdır.

Oyundaki kurban bunalımı, alınan infaz kararları ve asılan insanlara rağmen durmamakta ve şiddetini artırmaktadır. Çünkü taraflar karşılıklı şiddeti aynı etkiyle birbirlerine yöneltmektedirler. Her nefret, öfke, şiddet eylemi bir diğerini doğurmakta, mimetik etki hasımların giderek aynı araçlara başvurmasına sebep olmaktadır. Öyle ki, oyundaki 'iyi' diye tanımlanan kişilerin de düşman belledikleri ve mücadeleye girdikleri kişilerden yapısal olarak pek farklı davranmadıkları, değişik biçimlerde de olsa, eleştirdikleri kişiler kadar sık şiddet ile işbirliği yaptıklarını görmek mümkün. Girard'ın kopya-ikizlik kuramına bağlarsak, hasımlar tam anlamıyla şiddetti, yakından bakıldığında farklı biçimde, uzaktan bakıldığında ise neredeyse birbirine ayna etkisi yapan bir özdeşlikte gerçekleştirerek birer kopya-ikize dönüşürler.

Toplum içindeki bölünme, iyi ya da kötü olarak belirlenen tarafların birbirleriyle girdikleri rekabet ilişkisi, yapısal bağlamda giderek ayna etkisi yaratmaya başladıkça, şiddet ediminde temiz ya da kirli ayrımı bulanıklaşmaya başlar. Zaten ayının yarım kalmışlığından taşarak kızların üzerine bulaşmış şiddet, artık herkesin üzerindedir. Bulaşıcı etki bu yolla oyunda-

<sup>15</sup> Miller, *Seçilmiş Oyunları I, Cadı Kazanı*, s.314

<sup>16</sup> A.e. s.329

ki herkese yayılmış, tüm köylüler birbirinin kopyasına dönüşerek şiddete başvurmaya başlamıştır. Hemen hepsi bir cinnet içindedir, aralarında artık herhangi bir ayırım veya farklılık kalmamıştır. ‘*Cadı Kazanı*’ oyunundaki tüm köy, bir kurban bunalımının tam ortasında, çözümsüz şekilde kıvranıp durmaktadır.

Daha önce de belirtildiği gibi, Mahkeme Heyetinin aldığı kararlar herkesin onayını almamakta ve karşıtlık söylemi giderek daha da derin bir uçuruma dönüşmektedir. Köylüler tarafından kararlarının sorgulanmaya başladığı ve aykırı sesler sayesinde yönetimdeki kişilerin mevcut güçlerini yitirmeye başladıkları durumda ise Mahkeme Heyeti ve yandaşları toplum üzerinde farklı bir yanılsama yaratmayı denemek durumunda kalacaklardır.

*PARRİS: Bunların köyde büyük bir saygınlığı var. Keşke olmasaydı, ama var. Rebecca, darağacına gelip bir dua etti mi, korkarım, halk çileden çıkıp üstünüze yürüyecek.<sup>17</sup>*

Rahip Parris’in “bunlar”dan kastı, asılmak üzere olan ve köydeki saygınlığı oybirliğiyle kabullenilmiş 7 karakterdir. Bu seçilmiş kişilerin, topluluktaki herkes tarafından seviliyor ve saygı duyuluyor olması, gerek Mahkeme Heyeti gerekse Yönetimdeki kişilerin, güç dengeleriyle oynayabilecek, iktidardaki yerlerini sarsabilecek güçtedir. Onların infaz edilmesi demek, köyün yönetime karşı ayaklanması anlamına gelir. Olabilecek herhangi bir ayaklanmayı önlemek için, yönetimdekilerin, kalan 7 kişinin şeytanla iş birliğine girdiğine, topluluğu ikna edecek bir yol bulmaları gerekir. Bu sebepten, oyunun sonlarına doğru asılacak olan bu kişilerden, bağışlanmaları karşılığında, şeytanla işbirliği yaptıklarına dair bir itiraf mektubunu imzalamaları istenir. Böylelikle Heyet, verilen kararların sorgulanacak bir pozisyon içermediğini, bu köylülerin gerçekten şeytanla işbirliği yaptığını fakat doğruyu söyledikleri için mahkeme tarafından bağışlandıklarını bildirerek kendi üzerlerine yönelecek şiddeti bertaraf etmeye çalışırlar. Yaşadıkları korku, tedirginlik ve yargı makamı olarak nasıl bir çıkmazda oldukları Vali Danforth’un ağzından okur/izleyiciye şu sözlerle aktarılır.

*DANFORTH: Bunlardan birine itiraf ettirebilirse, halk öteki idamları hoş görebilir. O zaman hepsinin şeytana uyduklarına kuşku kalmaz. Bunlar*

<sup>17</sup> A.e. s.357

*itiraf etmeden suçsuzuz diye bağırarak asılırsa, kuşkular artacak. Birçok dürüst insan onlara ağlayacak. Bu gözyaşları altüst eder gördüğümüz büyük işi.*<sup>18</sup>

O ana kadar Proctor dışındaki herkes ölümü göze alarak şeytanla işbirliğini yapmadıklarını dahası hayatlarında hiç şeytanla karşılaşmadıklarını açık ve net bir şekilde ortaya koyarlar. Dolayısıyla imzayı atıp topluluk üzerine serilmiş kuşkuyu kaldıracak tek kişi Proctor'dır. O da ailesine bir zarar gelmesinden korktuğu için hiçbir yorumda bulunmamıştır. Yargı sisteminin ise topluluğu ikna edebilmesi için acilen onun imzasına ihtiyaç vardır. Mahkeme anlaşma gereği imzalı kâğıdın kilisenin duvarında asılacağını bildirmektedir ki bu da, yalan iddiaların meşruiyet kazanması anlamına gelir. Bu sayede hem Proctor'a hem de idam edilmiş veya edilecek kişilere duyulan inanç sarsılacak, verilen kararlara dair kolektif bütünlük oluşacak; 'herkes bir kişiye karşı' yasası, şiddetin meşrulaşmasını olanaklı kılacaktır. Bir anlamda Proctor'ın itirafı ve imzanın atılması, idam edilenlerin oybirliğiyle günah keçisi olarak addedilmesine yani aslında kirli olan şiddetin oybirliği ile arındırılmasına sebep olacak ve mahkemeye yönelmiş şiddetin ortadan kalkmasını sağlayacaktır.

### **Oyunda Bir Trajik Kahraman / Proctor**

Proctor, son çare olarak ona yöneltilen bu teklifin içinde, asılacak diğer 6 kişiden farklı olarak trajik bir kahramanın çıkmazı ve çelişkileriyle durmaktadır. İmzayı atarak, asılmış veya asılacak olan arkadaşlarına/yandaşlarına ihanet etmiş, uğrunda mücadele ettikleri "adalet" kavramını bozmuş ya da lekelemiş olup, söylediği yalanla onları da zan altında bırakacaktır. Salt bu sebeplerden, kendini günaha girmiş hissetmekte ve bu duyguyu hayatı boyunca taşıyamayacağını düşünmektedir. Diğer yandan, daha önce karısını aldatarak işlediği günah sebebiyle, kendini, darağacına gidecek kadar temiz görmemekte; günahlarının onu takip edeceğini ve Tanrı'nın huzuruna bir evliya gibi çıkmanın da ayrı bir yalan olduğuna inanmaktadır. Kısaca Proctor, tüm bu düşüncelerin ışığında hayatı, ismi, gururu ve onuru arasında sıkışıp kalmış tam bir trajik kahramanın yaşayabileceği şekilde bir paradoks, içinden çıkılması güç bir çelişki yaşamaktadır.

---

<sup>18</sup> A.e. s.357

*PROCTOR: Darağacına bir evliya gibi gidemem, bu, dünyayı kandırmak olur. Evliya değilim ben. (Elizabeth susar.) Ben dürüst olamadım, Elizabeth. İyi bir insan değilim ben. Gerçi, itiraf edersem, yalan söylemiş olacağım ama hiç günaha girmemiş de değilim.<sup>19</sup>*

Proctor, Elizabeth'den de güç alarak vermeye çalıştığı bu kararda ona bu konuda kimsenin yardımcı olamayacağını anlamıştır. Mahkemenin sunduğu kâğıdı imzalarsa olay örgüsü içinde karşı çıktığı cadı avını onaylamış ve toplum huzurunda onurunu kaybetmiş olacak; dolayısıyla çocuklarına saygı duyulacak bir isim bırakamayacaktır. Başka bir açıdan, kâğıdı imzalamak, Proctor'ın oyun süresince inandığı değerlerle çatışmasına ve oyun boyunca eleştirdiği tüm söylemi alaşağı etmesine yol açacaktır. Burada okur/izleyiciye sunulan birinci Yüksek Değer 'onur' olarak belirlenebilir. Okur/izleyiciye sunulan ikinci Yüksek Değer ise Proctor'ın 'yaşamı' olduğuna göre; Yargı ve Kilise yönetiminin önerdiği imzayı atmadığı takdirde gün doğumunda mahkeme kararıyla asılacaktır. Son sahnedeki nihai kararında, vicdanının sesini dinleyerek önce imzaladığı itiraf mektubunu sonra bir hışımla yırtan Proctor, yaşamı ve onuru arasında kalarak verdiği bu kararda, yazının başında da sözü edilen trajik duruma örnek teşkil eder. Trajik durum içindeki kahraman (Proctor) iki "yüksek değer" arasında gidip gelen bir paradoks içinde, özgür iradesiyle nihai kararını vermiştir. İmzaladığı mektubu yırtarak ölüm kararı alan Proctor, oyunda toplamda asılmış 19 kişinin kanının, infaz kararını vermiş olan yöneticilerin, mahkeme yönetiminin ve kilise mensubu kişilerin kanının, ellerinde bir cinayet lekesi olmasını sağlamıştır.

### **Çözümsüz Kurban Bunalımı**

Oyun boyunca aşkı için her şeyi yapmayı göze almış olan Abigail, Proctor'ın asılacağı haberiyle sarsılır. Birlikte kaçmak için Proctor'a teklifte bulunur. Fakat Proctor Abigail'i şiddetin ateşleyicisi olarak gördüğü ve neredeyse artık ondan tiksindiği için, onu kovmaktan beter ederek uzaklaştırır. Okur/İzleyici izlediği bu olay karşısında Abigail'den bir kez daha nefret edecek, bunun karşılığında Proctor'a davranışından ötürü saygı duyup onaylayacaktır. Fakat oyunun sonunda Abigail de bir türlü önüne geçemediği olayların birer hata olduğunu anlamışçasına ortadan kaybo-

<sup>19</sup> A.e. s.365



lacaktır. Miller, oyunun sonunda yazdığı açıklama bölümünde Abigail'in oyunun sonunda kendini Salem köyünden dışarıya attığını ve hayatının sonuna kadar orospuluk yaparak geçinmek zorunda kalacağını bildirir. Böylece Abigail bu güne dek yaptığı yanlışların cezasını hayatın geri kalanıyla ödemiş olacaktır. Fakat oyun boyunca kötülükte dur durak tanımayan bu 17 yaşındaki kızın kendini köyden dışarıya atması ya da köyün kurban bunalımından kurtulması için yeterli olmaz. Oyunun sonunda yazar tarafından açıklanan bu edim aslında çok geç kalmış bir eylem gibidir. Çünkü şiddetin sınırları oyunun ortalarına bile gelmeden kızları aşmış, bütün kentte dağılmıştır. Bu durumda Abigail'in yaşadığı yeri terk etmesi işlevsiz bir eylemdir. Olsa olsa, okur/izleyici üzerinde bir vicdan rahatlamasına sebep olur. Oybirliğinin oyun boyunca kurulamaması yüzünden oyun bir türlü bunalımdan kurtulamamaktadır.

### **Şiddetin Kalıcı Şekilde Aldatılamaması**

Bununla bağlantılı olarak oyunda değinilmesi gereken bir diğer nokta, dinle iç içe geçmiş olan yargı sistemi ile siyasi iktidara bağlı olan diğer bir yargı sisteminin çatışmasıdır. Bu iki sistemde de asıl ortak nokta şiddetin 'yasal' olarak tanımlanmasıdır. Yasal yoldan herhangi bir kişiye yöneltilen şiddet kendiliğinden meşru olduğundan alınan karara karşı duran kesime, intikam alma olanağı tanımamaktadır. Şiddet, "*Cadı Kazanı*" oyununda bir noktadan sonra görüldüğü gibi kurum çatısı altında yasallaştığı noktada, topluğun intikam ruhunu bir açıdan önlemiş olsa da, öte yandan intikam isteğini yalnızca bastırmış olur. Bu yüzden kurumlaştırılmış bir kurban ediminden bile söz edilse, Şiddetin gerçek anlamda ortadan kalkmasını sağlayabilmek için, kurumun aldığı kararı onaylayacak birlik ve bütünlüğe ihtiyaç vardır. Bu haliyle kurumun işi şiddeti yok etmek ve topluluğa huzur getirmek, topluluğun işlevi ise kurban edimine onay vermektir.

Peki, şiddetin kalıcı biçimde yok olması nasıl mümkündür? Oy birliği yasasının dışında bakılırsa, "*Cadı Kazanı*" metninde neden bir türlü kalıcı bir çözüm bulunamamaktadır? Girard'ın kuramına dönecek olursak, karşılıklı güç ilişkilerini de hesaba katmamız gerektiğini fark ederiz. "*Şiddetin kalıcı biçimde aldatılması ancak ve ancak yargı sistemiyle intikam arasında ya da kurban sunumuyla intikam arasında bir fark olduğuna inandıran*



*bir aşkınlıkla olanaklıdır.*"<sup>20</sup> Daha basit bir dille söylenecekse çözüm, intikam duygusu içinde olan topluluğu ikna edebilecek güce sahip olan bir yargı sisteminden geçer.

Cadı Kazanı oyununda yargı sistemi ile intikam arasında bir fark olmadığı açıktır. Mahkeme Heyeti ve Kilise Mensupları kararlarını tamamen kişisel görüşlere dayanarak vermekte, içlerindeki öfke ve intikam duygusuyla karar almaktadırlar. Öte yandan oyundaki bir kısım insan için mahkemede yargılanan insanların masumluğu aşıkârdır, fakat üzerlerindeki baskıdan ötürü hep bir ağızdan bunun bir kıyım olduğunu bir türlü açıklayamazlar. Bazılarının korkuları o kadar baskındır ki onların da mahkemeye karşı insiyaki olarak gelişen intikam duygularını bastırarak silik ve sessiz bir biçimde oyunda yerlerini alırlar. Mahkemenin karşısında safını belirleyen kişiler, siyasi iktidara bağlı bir hukuk sisteminin özlemi içindedirler; dinsellik çerçevesindeki bir kurban edimi ile değil, "gerçek suçlunun" imhasıyla gerçekleşecek bir cezai yargı sistemi arayışındadırlar. Proctor ve onun gibi dini bütün, inançlı tüm Hristiyan köylüler, dinin yargı sisteminin içine bu denli işlemiş olmasından hoşnutsuzdurlar. Özellikle Proctor, gerek mahkeme karşısında sarf ettiği sözlerle gerekse istikrarlı biçimde açık ettiği tavrıyla bu yaklaşımını oyun boyunca gözler önüne sermektedir. Proctor'ın işaret ettiği hukuk ve adalet sistemi bir nevi modern dünyanın içinde bulunduğu hukuk sistemini anımsatır. Hâlbuki Girard, yargı sistemi ve intikam olgusunu değerlendirdiği bölümde modern dünyanın yargı sistemi için şu açıklamayı yapıyor: "*intikamı rasyonelleştiriyor, kendine göre kesip biçerek sınırlandırmayı başarıyor, tehlikesizce çekip çevirerek son derece etkili bir şiddet tedavi tekniği ve ikincil olarak da önleme tekniği olarak kullanılıyor.*"<sup>21</sup> Böyle bir işleyişte şiddet tedavi edilmiş, önlenmiş hatta intikam döngüsünün kırılmış olduğunu anlatıyor. Bu açıdan bakılınca denilebilir ki Miller'in metninde, şiddetin sağaltımı için önerdiği kurtuluş miti, ancak mantığın baskın olduğu, günümüzdeki gibi bir yargı sistemiyle mümkündür.

Oyunda çatışma, iki düzlem üzerinden sürdürülmektedir. Yazar, ilkinin kişisel zeminde devam eden Proctor ve Rahip Parris'in sembolize ettiği

<sup>20</sup> Girard, **Şiddet ve Kutsal**, s.33

<sup>21</sup> A.e. s.30

tarafarlık çizgisinde betimlenirken, diğeri taraftan iki farklı yönetim biçiminin (dini ve siyasi) çatışması ve zıtlaşması olarak ortaya koymaktadır. Dinin/Kilisenin bir karar mekanizması olarak etkisi, yönetimde ve yargıda bulunan kişilerin hem bireysel hem de fevri kararları, yani Miller'in deyişiyle "eski yönetim sistemi" artık işlevini tamamlamıştır. Dolayısıyla oyunda, tam da bu yapının karşısında duran, 'dürüst' 'adil' 'akılcı' bir hukuk, yargı ve yönetim sisteminin gerekliliği vurgulanır.

Ne var ki, ister "kahramanca" adalet uğruna kendini kurban eden Proctor ve diğeri köylüler, ister Tanrının istekleri üzerinden karar aldığını iddia eden din adamları ve Mahkeme Heyeti olsun, karakterlerin sürekli düzen koruyucu rolü üstlendikleri aşikârdır. Tarafların başarılı olmak için kullandıkları araç aynıdır. Fakat elbette ki oyunda yaratılan bu zıtlaşmayı ya da karşıtlığı Girard'ın tanımladığı biçimiyle trajik bir çatışma olarak nitelendirmek doğru olmayacaktır. Zira çatışmanın trajik olarak yorumlanabilmesi için ortada iyi ya da kötü diye yorumlanacak hiçbir şey olmaması gerekmektedir. Hâlbuki Miller, kurduğu söylem içerisinde kimin iyi/haklı, kimin kötü/haksız taraf olduğunu belirlemiştir; buna göre de, okur/izleyicisinin bir saf belirlemesi beklentisi içindedir. Ortada tartışmaya açık bir paradoks olmadığı gibi, ya biri ya da diğeri gibi tek boyutlu bir saflaşmadan bahsedilebilir ancak.

Buradan bakınca Miller'in oyun içindeki 'şeytanla işbirliği' yapan kişileri, aslında cadı avına çıkmış kişiler olarak tanımlaması okur/izleyicide bir ironi duygusu yaratmaktadır. Dahası yazar, oyun boyunca şiddet mekanizmasını eleştirmekten ziyade, kendi döneminin iktidarını eleştirmek noktasında durmaktadır.

## Sonuç

Arthur Miller'ın Cadı Kazanı oyununu Rene Girard'ın Şiddet ve Kutusal kitabında ele aldığı Şiddet kavramının izleri incelerken, çözümlemedeki temel niyet, oyunun tragedya özelliği taşıyıp taşımadığından ziyade, Girard'ın sözünü ettiği şiddet mekanizmasının Miller'in metninde nasıl işlediğini ortaya koymaktır. Fakat yine de Girard'ın tragedya kuramından yola çıkılarak oyunda çözümlenmiş önemli bir nokta vardır. Bu da trajik bir kahramanın paradoksu içinde kalan Proctor'ın son sahnesidir. Proctor

oyunda iki Yüksek Değer arasında kalan tek karakterdir. Oyunun sonlarına doğru, yazının başında bahsi geçen çözümsüzlüğün, paradoksun, talihsiz kararın eşliğinde kalacaktır. Hayatı ve Onuru arasında bir seçim yapmak zorunda kalan Proctor, oyunun sonunda onurunu kaybetmek yerine asılmayı tercih ederek ölüme gider. Dahası okur/izleyici de yazarın önerdiği mantık silsilesi içinde en doğru olanın bu olduğunu düşünmekte ve Proctor'ın bu seçimini desteklemektedir. Bu noktadan bakıldığında eğer Onurlu olmayı bir yüksek değer kabul edecek olursak Proctor'ı trajik bir kahraman olarak telaffuz edebiliriz.

Girard'ın şiddet kavramından ve detaylı biçimde kitabında ele aldığı şiddetin mekanizmasından yola çıkarak, oyunda karşımıza çıkan en temel saptamanın, istikrarlılığını oyunun sonuna dek sürdüren Kurban Bunalımı olduğunu söyleyebiliriz. Son cümlesine kadar kendine arındırıcı bir kurban, bir günah keçisi arayan oyunda asla oybirliği kurulamamakta, hep bir ağızdan “hepimize karşı bir kişi” tutumu bir türlü sergilenememekte, dolayısıyla düzeni geri getirecek, kenti temizleyecek ve şiddetten arındıracak Günah Keçisi bulunamamaktadır. Oy birliği yasası işlemediği sürece oyunda kurgulanan her türlü olgu bizi mutlak biçimde bir kurban bunalımına yönlendirecektir. Çünkü ister kurban ediminde ve günah keçisinin seçiminde olsun, ister hasımların birer kopya ikize dönüşmesinde olsun, en temel öge kolektif bütünlüğün durumu ‘evetlemesi’ üzerine kuruludur. Kaldı ki hasımların kopya ikize dönüşmesi, her türlü farkın yitimini sağlayarak, bulunduğu ortama kaotik bir etki getirecektir. Öyle ya da böyle, her türlü durumda topluluktaki her bireyin, arındırıcı etkiye onay vermesi gerekmektedir. Fakat oyun sonunda dahi öldürülen/kurban edilen toplam 19 kişi ne de Abigail'in kendini kentin dışına sürmesi şiddetin sağaltılmasına olanak vermez. Bu durumda denebilir ki Miller'in Cadı Kazanı baştan sona Girard'ın sözünü ettiği kurban bunalımının çözümsüzlüğü içinde bulunmaktadır.

Öte yandan şiddet mekanizmasının nasıl işlediğini araştırdığımız “*Cadı Kazanı*” oyununda, bir saflaşma ve karşılıklı çatışmanın her an devam ettiğini söylemek mümkün. Oyunda bir nevi haklı-haksız kavgasına dönüşen şiddetin mekanizması aslına bakılırsa Girard'ın kuramında biraz daha korutucu ve ürpertici olarak karşımıza çıkar.

Düşünürün deyişiyile Tragedyadaki şiddet taraflar arasındaki her türlü farksızlığı siler. Öyle bir şiddet mekanizmasıdır ki bu, iyiler veya kötüler diye bir ayırım söz konusu yapılamaz. Hasımlar arasında haklı ya da haksız diyemeyeceğimiz karşılıklı ve mimetik bir şiddet mevcuttur. Oysa Miller'in metninde net biçimde hizipçilik söz konusudur. Taraflar da kendi yasasını büyük bir ihtirasla savunurken diğer yandan yazarın taraflı duruşu iyi ve kötü tanımını yapılmasına olanak sağlamaktadır. Bu durumda okur/izleyiciden objektif bir noktada durması beklenemez elbette. Yazarın yönlendirdiği haliyle okur/izleyici de taraf tutmakla ilgili payını alacak, kendine haklı ya da haksız bir taraf seçecektir.

Yazı boyunca belirtilen bazı noktalar dışında aslında Miller'in oyununda Girard'ın açıkladığı şiddet izleği işler görünmektedir. Şiddetin ayinin yarım kalmışlığı ile harekete geçmesi; önce kızlara sonra bütün bir kente yayılması; bir türlü ulaşılamayan oybirliği yasası ve sonucunda şiddetin bir kurban bunalımına dönüşmesi düşünürün ortaya attığı savları desteklemektedir.

## KAYNAKÇA

- Aristoteles: **Poetika**, Çev. Furkan Akderin, İstanbul, Say Yayınları, 2. bs 2013
- Girard, Rene: **Şiddet ve Kutsal**, Çev. Necmiye Alpay, İstanbul, Kanat Kitap, 2003
- Girard, Rene: **Günah Keçisi**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Kanat Kitap, 2005
- Girard, Rene: **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, Çev. Arzu Etensel İldem, İstanbul, Metis Yayınları, 2. bs 2013
- Miller, Arthur: Seçilmiş Oyunları I, **Cadı Kazanı**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Vedat Günyol, İstanbul, Adam Yayınları, 1995
- Miller, Arthur: “Why I Wrote The Crucible: An Artist’s Answer to Politics” **The New Yorker**, Ekim 21, 1996. (Çevrimiçi)
- <http://www.plosin.com/beatbegins/archive/MillerCrucible.htm>, 14 Eylül 2015
- Kuçuradi, İoanna: **Trajik Olan**, İstanbul, Yankı Yayınları, 1966

## ÖZET

*Bu çalışma, Rene Girard'ın "Şiddet ve Kutsal" kitabında değindiği Trajik kavramını, şiddetin çıkış noktasını, nedenlerini, topluluğu nasıl etkilediği; buna ilaveten kurban fikrinin doğuşu, sebepleri, devamında ise nasıl bir bunalıma dönüşebileceğine dair birçok kavram ele alacaktır. Bu inceleme sırasında ise Rene Girard'ın kitabında geniş biçimde yer verdiği Trajik kavramı ve Kurban Bunalımı temel alınarak Arthur Miller'in "Cadı Kazanı" metni çözümlenecek ve söz konusu kavramlar seçilmiş sahnelerle detaylandırılıp örneklendirilecektir.*

**Anahtar Kelimeler:** Tragedya, Şiddet, Kurban Sunumu, Kopya İkizlik, 'Cadı Kazanı'

## ABSTRACT

*This article will focus on the concept of "the tragic", the departure point of violence, its causes, how it affects the society and also the inception of the idea of sacrifice, its causes and then how it could be transformed into a depression, which are dealt with in Rene Girard's "Violence and the Sacred". During this analysis the text of "The Crucible" by Arthur Miller will be analyzed and above-mentioned concepts will be detailed and exemplified with the chosen scenes.*

**Keywords:** Tragedy, Violence, Sacrificial Crisis, Mimetic Double, 'The Crucible'

## Nietzsche'nin Hamlet'inden Müller'in Makinesi'ne Bulaşan Tiksinti

Burcu Halaçoğlu\*

*Hamlet Makinesi*, 1977 yılının Doğu Almanyası'nda, Müller'in tarifine göre "Aydınlanma'nın cehennemlerinden", ideolojilerin kanlı bataklığından geçen; Afrika, Asya, Amerika kadar Avrupa'nın göbeğinde de soykırımların yapıldığına tanık olan bir neslin<sup>1</sup> ürünü olarak yazılmıştır. Tiyatroyu "kolektif hatıralar için bir araç" ve "bir bellek arşivi"<sup>2</sup> olarak gören Heiner Müller, *Hamlet Makinesi* metni aracılığıyla çağıyla ve Batı tarihiyle yüzleşmeye ve tartışmaya çalışır. Diğer metinlerinde olduğu gibi Müller'in bu metninde de mitoloji ve tarihsel gerçeklik arasındaki ilişki, bu yüzleşme ve tartışmanın kaynağını oluşturur. Müller'e göre "mit, yeni ve farklı makinelerin eklenilebileceği bir toplama, bir makinedir".<sup>3</sup> İşte *Hamlet* yazıldığı andan itibaren kendisine eklenen yeni ve farklı pek çok anlamla birlikte makinenin kendisine dönüşür.

Müller için Shakespeare insanlık tarihi içerisinde bir aynadır, Hamlet ise yalnızca oyunun ana karakteri değil, bir figür olarak alınlanma ve alınlanma tarihinin bir mitidir. Süreyya Karacabey'e göre oyun, "anımlar ve imgeler patlaması montajı" olarak metinler arası bir kavşakta durur.<sup>4</sup> Dolayısıyla *Hamlet Makinesi*'nde kaynak yalnızca Shakespeare'in metni değildir. Gerek Hamlet'le ilişkiye geçmiş diğer metinler, gerekse edebi ve felsefi pek çok metin Müller'in makinesinin parçalarını oluşturur. İşte bu parçaların arasında Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* eseri yer alır. Nietzsche, eserinde Hamlet'le Dionysosçu insan arasında bir benzerlik kurar ve Hamlet'i bu açıdan yorumlar.<sup>5</sup> Bu yorum oyun boyunca alttan alta kendini hissettirir ve Dionysosçu Hamlet, Müller'in metninin tümüne yayılan tiksinti ile Avrupa'nın yıkıntılarında gezinir.

\* İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi

<sup>1</sup> Heiner Müller, "**Shakespeare a Difference**", Çev. Dennis Redmond, 23 Nisan 1988, (Çevrimiçi) <http://theater.augent.be/file/14>, 12.04.2015.

<sup>2</sup> Süreyya Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, Ankara, Deki Basım Yayım, 2007, s. 188.

<sup>3</sup> Bkz. Heiner Müller, 1988.

<sup>4</sup> Süreyya Karacabey, **a.g.e.**, s.208-207.

<sup>5</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s. 48-49.

Nietzsche bu eserinde Yunan tragedyasının kaynağını apollonik ve dionizyak çatışması ile ilişkilendirir. Felsefesinin temellerini de oluşturan bu çatışmayı Nietzsche, Yunan tanrılarında Apollon ve Dionysos'un dünya görüşleri ve temsil ettikleri kavramlar üzerinden açıklar. Apollon ve Dionysos, Zeus'un birbiri ile uyumsuz karaktere sahip iki oğludur.<sup>6</sup> Apollon, Azra Erhat'a göre aydın, durgun ve ölçülü gücü simgeler. Kendisi karanlığın karşısındaki ışıktır, karanlık kalan sırların çözülmesidir. Apollon aynı zamanda öngörmedir, anlama ve kavramdır. Öngörme yetisi ile varoluşu anlamlandırıp kavramamızı sağlar. Hatta bilen varlıklar olabilmemizi de... Çünkü kendisi varlığı akılla algılama ve akıl yetisine dayanan yöntemlerle biçimlendirme gücü ve yeteneğidir.<sup>7</sup> Apollon özellikle plastik sanatlarla, temsile dayanan görsel sanatlarla ilişkilendirilir. Vanleene ise onu aydınlık "bilinç" in temsili olarak adlandırır.<sup>8</sup>

Bu bilincin karşısında şarap tanrısı Dionysos durur. Aydınlığın karşısındaki karanlıktır. Apollon'un gücü insanı yalnızca bir taklitçi yapar ve bundan ileri götürmez. Oysa insanın karanlıkla karşılaşması, doğaya bir başka coşkuyla karışması gerekir.<sup>9</sup> Dionysos işte bu coşkunun, özgürlüğün ve hatta taşkınlığın alanıdır. Aklın tüm yetilerinden ve dolayısıyla düzenlemelerinden yoksun olan Dionysos bir doğa tanrısıdır ve her şeyden önce, insanın kültürlenmemiş, dolayısıyla törpülenmemiş ve vahşi olarak adlandırılan yüzünü gösterir.<sup>10</sup> Erhat'a göre Dionysos'un asıl büyük kuvveti doğanın kendisi olmasından, insanla doğa arasındaki ilişki, insanı doğanın sırlarına erdiren büyümlü bir güç olmasından gelir. Bu sırta erebilmek insanın bilinçüstü ve bilinçaltına erişebilmesiyle mümkün olur ki; bu Dionysos sayesinde gerçekleşir.<sup>11</sup> Nietzsche'ye göre Dionysos ve onun yaşam felsefesine sahip Dionysosçu insan bu sırta zaten ermiştir. İşte tam da bu noktada Shakespeare'in Hamlet'i ile ilişki kurar ve Dionysosçu insanı betimlerken her ikisini de birbirine benzetir:

<sup>6</sup> Ayhan Dereko, "Nietzsche'de Tragedya Sanatı", **Ankara Üniversitesi Dergiler**, (çevrimiçi) <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/922/11501.pdf>, 12.04.2015, s.2.

<sup>7</sup> Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2000, s.44.

<sup>8</sup> Sengün M. Acar Vanleene, "Nietzsche'nin Sanat Anlayışı Bağlamında Apollon ve Dionysos", **Felsefe Dünyası**, No:53, 2011, s.237.

<sup>9</sup> Azra Erhat, **a.g.e.**, s.44.

<sup>10</sup> Sengün M. Acar Vanleene, **a.g.e.**, s.247.

<sup>11</sup> Azra Erhat, **a.g.e.**, s.95.



...ikisi de şeylerin özüne gerçek bir bakış atmış, onları tanımlılardır ve eyleme geçmek onları tiksindirmektedir; çünkü eylemleri şeylerin bengi özünü değiştiremeyecektir, zıvanadan çıkmış dünyayı yeniden düzenleme işinin kendilerinden beklenmesini gülünç ya da utanç verici bulmaktadırlar. Bilgi eylemi öldürür; yanılısama yoluyla gizlenmiş olmak eyleme dâhildir- budur Hamlet'in öğretisi, çok fazla düşünseme yüzünden, adeta olanakların aşırı bolluğu yüzünden eyleme geçemeyen, düş gören Hans'ın kelepir bilgeliği değil; düşünsemek değil, hayır! Hakiki bilgi korkunç hakikati kavrayış, eyleme dürten her türlü güdüden üstün gelir, hem Hamlet'te hem de Dionysosçu insanda. Şimdi artık hiçbir avuntu işe yaramaz, özlem, ölümden sonraki bir dünyanın, tanrıların bile ötesine geçer, varoluş, tanrılardaki ya da ölümsüz bir öte dünyadaki parlak yansımasıyla birlikte, olumsuzlanır. İnsan bir kez görmüş bulunduğu hakikatin bilinciyle, şimdi her yerde yalnızca varlığın korkunçluğunu ya da saçmalığını görür, şimdi Ophelia'nın yazgısındaki simgeselliği anlar, şimdi bilir, orman tanrısı Silenos'un bilgeliğini: tiksindir bundan.<sup>12</sup>

Hem Dionysosçu insan hem de Hamlet hakikati kavramıştır; çünkü her ikisi de “şeylerin özüne gerçek bir bakış atmış”, onları Apolloncu bilinçten farklı bir gözle görmüşlerdir. Bu bilgiye ulaşmak ise onları eylemden soğutur; çünkü eylemleri hiçbir şeyin bengi özünü değiştirmeyecektir.

Nietzsche'nin Hamlet'e dair bu yorumu, Süreyya Karacabey'e göre Heiner Müller'in Hamlet Makinesi metninde çağrışımsal bağlantılarla alıntılanmıştır ve metinde tartışılan “eylem ile bilinç arasındaki çelişki” ile ilişkilendirilebilir.<sup>13</sup> Müller'in metnindeki Hamlet oyun boyunca gerek bilinçli gerekse bilinç dışı gerçekleştirdiği eylemleri, hem bilinçli hem de bilinç dışı bir biçimde sorgular. Bu sorgulama durumu da bir eylemdir ve ondan da kurtulmak ister. Belki de makine olmasının sebebi tam da budur:

*Düşüncelerim birer yara beynimde. Beynim bir yara izi.  
Bir makine olmak istiyorum. Kavrayacak kollar yürüyecek*

<sup>12</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, 2010, s. 48-49.

<sup>13</sup> Süreyya Karacabey, a.g.e., s.209.

*bacaklar acı yok düşünce yok.*<sup>14</sup>

Hamlet, geçmişte gerçekleştirdiği eylemler, bunlara şu andan bakan bir bilinç/bilinç dışı ve gelecek arasında sıkışmış kalmıştır.

Hamlet geçmişte eyleme geçmiş; ama başarısız olmuş bir bilincin temsilidir.

*“SOMETHING HAS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE... Bir umudun taşlaşması... Umut gerçekleşmedi.”*<sup>15</sup>

Der umut ettiği şeyin, komünizmin başarısızlığını dile getirmek için. Bilinç ve eylem bir arada başarısız olmuştur. Nietzsche’nin de dediği gibi eyleme geçmek ancak yanılısama yoluyla gerçekleşir. Yanılısama yaşayamayan, hakiki bilgiye sahip Dionysosçu insan eyleme geçmez. Eyleme geçmek onu ancak tiksindirir. Müller ise; yirminci yüzyılın radikal politik eylemlerini mümkün kılan ve pek çok insanı bir şeylerin değişebileceği inancı ile eyleme geçiren, Nietzsche’nin bahsettiği bu yanılısama örtüsüyle boğuşur.<sup>16</sup> Bu radikal eylemler büyük bir yanılısama sonucu gerçekleşmiştir ve yine acı yine felaket doğurmuştur. Babasını öldürerek yukarı çıkmasına yardım ettiği amcası da şu an kana bulanmıştır. O kadar ki; yarın sabah olmayacaktır. Amcasına yardımı da çürümeye neden olmuştur. Çürüyüşün adımlarını duymuştur, çürüyüş tüm dünyayı sarmıştır. Hamlet bu çürümenin sebeplerindendir: “OH MY PEOPLE WHAT I DONE UNTO THEE”<sup>17</sup> Karacabey’e göre; Hamlet’in geçmişteki eylemleri aslında hiçbir şeyi değiştirememiştir, dönüştürememiştir.<sup>18</sup> Hamlet, şu an, yani şimdiki zamanda bunun farkına varmıştır. Tıpkı Shakespeare’in Hamlet’i ve Dionysosçu insan gibi: Eylemleri şeylerin bengi özünü değiştiremeyecektir.

Oyun, Avrupa’nın harabelerinde, savaş sonrası bir yaşam atmosferinde

<sup>14</sup> Heiner Müller, “Hamlet Makinesi”, **Hamlet Makinesi**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, Ankara, Deki Basım Yayım, 2008, s.166.

<sup>15</sup> **A.g.e.**, s.160,163.

<sup>16</sup> Jessica Rizzo, “Ophelia Machine”, World Premiers, (Çevrimiçi) <http://www.culturalweekly.com/opheliemachine-takes-on-influential-20th-century-theatre-work/>, (12.04.2015), s.1.

<sup>17</sup> Heiner Müller, **2008**, s.159.

<sup>18</sup> Süreyya Karacabey, **a.g.e.**, s. 221.

başlar. Hamlet olduğunu iddia eden oyuncu tıpkı Nietzsche'nin Avrupa nihilizmini tanımladığı yerdedir: En yüksek değerlerin kendi kendini değersizleştirdiği, amacın kaybolduğu ve “niçin?” sorusunun cevapsız kaldığı yerde.<sup>19</sup> Bu durumda geçmiş anlamını yitirir; şimdi ise sözcüklerin söyleyecek bir şeyleri yoktur, yapılacak hiçbir şey yoktur. Stephen Barker'a göre; Müller bu “yapılacak hiçbir şey”e bir prizmadan bakar.<sup>20</sup> Şimdiki Hamlet, bir zamanlar Hamlet olarak gerçekleştirdiği eylemlerini anlatır bir bilinç akışı şeklinde, ama bunlar beynini ağırlaştırmış ve bir kambura çevirmiştir. İşte bu yüzden hiç var olmamış olmayı diler babasına seslenirken: “İsterdim ki annemin bir deliği eksik olsun sen içindeyken: Kendime maruz kalmazdım o zaman. Karıları dikip kapamak gerek, annelerin olmadığı bir dünya.”<sup>21</sup> Bu aslında Nietzsche'nin deyimiyle hakikatin korkunçluğunun bilgisidir: Hem Dionysosçu insanın hem de Hamlet'in sahip olduğu sırdır. İnsan için en iyi şeyin hiç doğmamış olmak, en iyi ikinci şeyin de en kısa zamanda ölmek olduğunu dile getiren Silenos'un bilgisidir.<sup>22</sup>

Silenos'un bilgisi, varoluşun altında yatan gerçekliğin bilgisidir. Şu an yaşadığımız hiç değişmeyen çelişkiler, acılar ve taşkınlıkların aslında “bi-rey olmanın laneti” olduğunun bilgisi. Nietzsche bu bilgiyi Dionizyak hakikat olarak adlandırır. Aciz bireyler olarak, doğduğumuz andan itibaren kaçınılmaz ölümümüze kadar yaşanan şey yani yaşam, değişime ve acıya duyduğumuz bağımlılıktır.<sup>23</sup> Ölümün kaçınılmazlığı ile baş etmek, bu kaçınılmazlığın yarattığı boşluğu doldurmak için değişime ve acıya bağımlı oluruz. İşte Dionysosçu insan bu boşluğu doldurmaya çalışmaz, bağımlılıklarımızın hiçbir değerinin olmadığını bilir ve bu bilgi onu teslimiyete götürür.<sup>24</sup> Dünya ve yaşam hiçbir zaman gerçek bir doyum veremeyecektir. Değiştirilemeyecek hiçliğin karşısında teslim olur, hiçliği kabul eder ve değiştirmek için eylemeyi bırakır. Bilgi eylemi öldürmüştür.

<sup>19</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, **Will to Power**, Çev. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale, New York: Vintage Books, 1968, s. 9.

<sup>20</sup> Stephen Barker, “Hamlet the Difference Machine”, **Comparative Drama**, C:46, No:3, Fall 2012, s. 411.

<sup>21</sup> Heiner Müller, **2008**, s. 160.

<sup>22</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, **2010**, s.27.

<sup>23</sup> M. S. Silk ve J. P. S.Tern, **Nietzsche on Tragedy**, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, s. 65.

<sup>24</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, **2010**, s.10.

Metinde birbirinden bağımsız anlar halinde geçmişteki eylemleri ve sonuçlarıyla yüzleşen Hamlet, şu an o hiçliğin tam ortasında durmaktadır ve o da değiştirmek için eylemeyi bırakmayı diler. Oyuncu olarak Hamlet'i artık oynamayacağını söyler; “yemek, içmek, nefes almak, bir kadını, bir erkeği, bir çocuğu ve bir hayvanı sevmek istemiyordur”<sup>25</sup>. Artık bir şeylerin değişmesi için ölmek ve öldürmek istemiyordur. Hemen ardından yazarın fotoğrafını yırtar. Oynamak istemediği oyunun yazarını, kendini yaratanı, bir anlamda tanrıyı öldürür. Hiçliğin ortasında duran, varoluşun anlamsızlığı bilgisine sahip, doğanın bilmecesini çözmüş olan Dionysosçu insan Oedipus gibi en kutsal doğa düzenlerini yıkmaya kalkışır.<sup>26</sup> Müller'in Hamlet'inin yıkıcılığı da Oedipus ile benzerlik gösterir, aynı şekilde en kutsal doğa düzenlerine yöneliktir: Babasının katili olur, annesi ile sevişmek ister. Dahası Hamlet yıkımına yirminci yüzyılın kutsalları, tanrıları ile devam eder: Marx, Lenin ve Mao'nun kafalarını baltayla yarar. Daha öncesinde ise zaten kendi tanrısını, oyun metninin tanrısı olan yazarı yok etmiştir.

Hamlet böylece önceki kendisini, önceki Hamletleri de paramparça etmiş olur. Böylece bir anlamda yok olmuş, hatta hiç var olmamış olur. Doğrudan verilen bu anların dışında metnin genelinde de alttan alta kendini hissettiren bu yok oluş ve yıkım Emre Koyuncuoğlu'na göre tam tersi bir kavramla “inşa etme” ile ilişkilendirilebilir. Koyuncuoğlu, Müller'in “kimlik ancak yitirilerek bulunur” görüşünden bahseder.<sup>27</sup> Yeni bir kimlik bulmak için Hamlet de şimdiye kadarki bütün kimliklerinden sıyrılmalıdır. Hamlet figürüne dair bütün yorumlardan, alıntılardan kurtulmalıdır. Ancak bu şekilde yok oluşu gerçekleşecek ve yeni bir şey olabilecektir: Makine.

Hamlet, makine olmayı ister ve bunu düşüncelerinden kurtulmak için istediğini söyler. Yalnızca kavramaya yarayacak kollar ve yalnızca yürümeye yarayacak bacaklar ister. Ona acı veren düşüncelerinden, beynindeki yaradan, aklından kurtulmak ister, insan kimliğinin tanımlayanı olan aklından, bir şeyleri değiştirebileceğini sanan modern akıldan. Peter Philipp Riedl'in de ifade ettiği gibi *Hamlet Makinesi* metni bu dünya üzerindeki

<sup>25</sup> Heiner Müller, 2008, s.166.

<sup>26</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, 2010, s.59.

<sup>27</sup> Emre Koyuncuoğlu, “Yazar ve Tiyatro Düşünürü Olarak Heiner Müller”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1999, s. 52.

modern akıldan duyulan tiksintinin ifadesidir.<sup>28</sup> Hamlet tıpkı Dionysosçu insan ve Shakespeare'in Hamlet'i gibi akıldan tiksindir. Aklın tanrılarını, kendi yarattığı tanrılarını (Marx, Lenin ve Mao) parçalamasının bir sebebi de aslında akıldan kurtulmak istemesidir. Akıl merkezli bir insan ve yaşam görüşünün hem temsilcisi hem de eseri olan bu isimler aklın felaketlerini ön görememiştir. Komünizmin dünyayı değiştirme fikri, eski devrimlerin ütopyası çökmüştür, artık tarihin sonu gelmiş gibidir.<sup>29</sup>

Tanrılar ve mitler yaratıp sonra onları yıkmak zorunda kalan modern akıl kendi yıkımını doğurmuştur. Müller'in yıkıntılar, harabeler, kanlar içindeki dünyası Nietzsche'nin "zıvanadan çıkmış dünya"sını anımsatır. Bu zıvanadan çıkmış dünyayı yeniden düzenleme işinin kendilerinden beklenmesi Dionysosçu insan ve Hamlet'e göre gülünç ya da utanç vericidir.<sup>30</sup> Hamlet şöyle der: "Zaman zıvanadan çıkmış; Ah, kör talih, onu düzene sokmak için ne yazık ki, ben doğmuşum."<sup>31</sup> Modern akıl zamanın, yaşamın ve doğanın düzenlenebileceğini, değişebileceğini düşünür. Nietzsche bu akılı, atası olarak isimlendirdiği Sokrates üzerinden sorgular. Sokrates yaşamı yargılanması, ölçülmesi, sınırlandırılması, düzenlenmesi gereken bir şey olarak görür. Düşünce ise üstün değerlere (Tanrısal, Doğru, Güzel, İyi,...) ulaşmak için iş gören bir ölçüdür.<sup>32</sup> Akıl yoluyla daha iyiye ulaşabileceğini, her şeyin değişebileceğini ve düzelebileceğini düşünür insan. Daha iyiye ulaşmak için kontrol etmek ve bunun için de her şeyi bilmek ister. Nietzsche'ye göre bu bilgi hazzı bir kuruntudur, bilgi yardımıyla var olmanın ebedi yarasını iyileştirmeye çabalamak da. Bu iyimserlik varoluşun korkunç bilgisinden bizi alıkoyar.<sup>33</sup> Ama modern insan; ancak bu iyimserlik sayesinde kendi neden olduğu ve olacağı yıkımı görmezden gelmeyi başarır. Akıl yoluyla verdiği zararı akıl yoluyla, bilinçle, kendi yarattığı bilinç ile örtmeye çalışır. Hamlet Makinesi'nin Hamlet'i modern yaşamın bu halinden tiksindir:

<sup>28</sup> Peter Philipp Riedl, "Time and Tragedy, Violence and Irregularity: Heiner Müller Reads Carl Schmitt", *Germanic Review*, C.84, No:4, 2009, s. 366.

<sup>29</sup> Peter Philipp Riedl, *a.g.e.*, s. 364-65.

<sup>30</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, **2010**, s. 49.

<sup>31</sup> William Shakespeare, **Hamlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1974, s.149-150.

<sup>32</sup> Gilles Deleuze, **Nietzsche**, Çev. İlke Karadağ, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2010, s. 28.

<sup>33</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, **2010**, s. 107-109.

*Televizyon Gündelik Tiksinti Tiksindirici*

*Hazır gevezelik Reçeteli neşe*

*KEYİFLİLİK nasıl yazılır*

*Günlük cinayetimizi ver bize bugün*

*Çünkü Senindir hiçlik Tiksindirici*

*İnanılan yalanlar*

*Yalnızca ve yalnızca yalancılar tarafından Tiksindirici*

*İnanılan yalanlar Tiksinti*

*Güç sahiplerinin suratlarına kazılı*

*Mevki için oy için banka hesabı için mücadeleden*

*Tiksindirici Sivri esprilerle parıldayan bir savaş arabası*

*Geçerken ben sokaklardan alış veriş merkezlerinden yüzlerden*

*Tüketim savaşının yara kaplı yoksulluk.....<sup>34</sup>*

Şu anki bu yıkımın sorumlusu akıldır; ancak bir önceki yıkıma da yine akıl neden olmuştur. Oyunun başında Hamlet geçmişte neden olduğu yıkıntılar arasında gezinirken, Nietzsche'nin kıyıda bir aşağı bir yukarı korkakça koşturana kuramcı insanına benzer.<sup>35</sup> Ama aslında geçmişteki eylemlerinin hiçbir şeyi değiştiremediğini, dünyayı düzeltmeyeceğini, aklın kurtuluş olmadığını çoktan görmüştür. Müller'in metninde hiçbir kurtuluş yoktur, hiçbir aşkta ümit kalmamıştır, hiçbir teselli yoktur, kapkara bir melankoli vardır.<sup>36</sup> Çöküş, yıkım, tarih boyunca mezbaha olan dünya vardır. Bir şiddet döngüsü vardır.

Hamlet amcasına yardım eder, babasını yıkar, şimdi ise amcasını yık-

<sup>34</sup> Heiner Müller, 2008, s.165.

<sup>35</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, 2010, s.111.

<sup>36</sup> Peter Philipp Riedl, a.g.e., s.358.

maktan söz eder. Tanrılar yaratılır, tanrılar öldürülür. Tarih bir döngüdür, tarih trajedinin kendisinin tekrürüdür. Oyun hayal kırıklığı ve yıkıntıların içinde başlar, farklı hayal kırıklıklarının ve yıkıntıların içinde biter. Hamlet'in kendisi ve başarısızlığı, devrimin hayal kırıklığı, cinsiyet rollerinden ve sosyal senaryolardan kaçamamak, bir yazılı metin olarak metnin başarısızlığı... Hamlet ve Ophelia metnin başında da özgür değildir metnin sonunda da.<sup>37</sup>

Bu bir döngüdür, yıkan ve var eden şiddetin döngüsü. Tarih içinde tekrar eden, dünyayı düzenleme tutkusu hiç durmadan dönüp durur zaman makinesinde. Hamlet Makinesi zamanın içinde ve dışında durmadan hareket eden bu makinenin sonsuz dönüşünü anlatır.<sup>38</sup> Bu sonsuz döngü içinde insanoğlu için temelde bir değişim yoktur tıpkı Nietzsche'nin "bengi dönüşü"ndeki gibi. Nietzsche'ye göre "...geri gelmek tam da oluşun varlığı, çok'un biri, tesadüfün zorunluluğudur". Yalnız bu aynının geri dönüşü olarak anlaşılmalıdır, geri gelen aynı şey değildir. Yalnızca çeşitli olan ve çok olan geri gelebilir. Gelen şey aynı olan değildir; sadece, geri gelmek olmakta olanın aynısıdır.<sup>39</sup> Ona göre mitler bu yüzden değerlidir, bize bu döngüyü anlatır. İleride herhangi bir tarihte, mitler tarihsel taleplerle yeniden ele alınacaktır. Müller mitleri kaynak olarak kullanmasının sebeplerinden bahsederken onlarla Nietzsche'nin kurduğuna benzer bir ilişki kurar. Mitler "aynının geri dönüşüdür. Ancak bu kez çok farklı koşullarda... Böylelikle, aynının;

*başka bir şey olarak' yeniden dönüşü gerçekleşir. Benim mitlerle olan ilişkim de 'aynının geri dönüşündeki' devamın sıçrayışıyla ilgilidir."*<sup>40</sup>

Değiştirmek için harcanan tüm çabalar başarısız olduğuna göre Hamlet Makinesi'nde yalnızca söylemin kendisi ile baş başa kalırız. Shakespeare'in Hamlet'i de son dört yüz yıldır böyle bir söyleme dönüşmüştür, mitleşmiştir. Müller'e göre "mit yeni ve farklı makinelerin eklemenebile-

<sup>37</sup> Kirk Williams, "The Ghost in the Machine: Heiner Muller's Devouring Melancholy", **Modern Drama**, C. 49, No:2, 2006, s. 197.

<sup>38</sup> Stephen Barker, **a.g.e.**, s. 402.

<sup>39</sup> Gilles Deleuze, **a.g.e.**, s. 47.

<sup>40</sup> Emre Koyuncuoğlu, **a.g.e.**, s.30.



ceği bir toplama, bir makinedir. Kültür içerisinde gitgide artan bir ivmeyle sonunda patlayıncaya kadar, enerjiyi taşır.<sup>41</sup> Bu enerjiyi taşıyan Hamlet, yani Hamlet miti Müller'in kaynağı olmuştur; çünkü Nietzsche'nin yorumu gibi pek çok yorumu ve söylemi içinde barındırır, Hamlet Makinesi bir alıntılar bütünüdür.<sup>42</sup> Bilinç ve eylem çelişkisinin, bilginin, aklın figürü Hamlet, kendi mitini oluşturan, dilden dile dolaşıp biçim değiştiren hikâyesinin bir toplamıdır. Mit de yıkılacaktır sonunda; ama yeni bir enerji ile sürekli yeniden doğar. Hamlet'in düşüncesinin hapishanesinden kaçamaması, *Hamlet Makinesi*'nde benzer bir klostrofobiye ve tekrarlayan bir şeye dönüşür.<sup>43</sup> Bu klostrofobik makine bize bengi dönüşü hatırlatır. Yaşanılan şeyin sayısız kere, yeniden ama farklı koşullarda ve sıçramalarla yaşanacağını hatırlatır. Yeni bir şey olmayacaktır: Makine kendine eklenen yeni ve farklı parçalarla aynı şekilde sonsuza dek çalışmaya devam edecektir.

Makinenin kendisi bir düşünce hapishanesidir: Shakespeare'in oyunundaki Hamlet de burada ağırlanmıştır. Şu anda, yaklaşık dört asır sonra yine ve hatta hala düşüncelerinin hapishanesinde yaşamaktadır. Bilinç ve akıl ile mücadelesi hala sürmektedir. Bu mücadele bir yandan da Nietzsche'nin sözünü ettiği trajik yaşamın mücadelesi, apollonik ve diyonizyak olanın mücadelesi gibidir. Böyle bir mücadele dünyasında “var olan her şey haklıdır ve haksızdır ve ikisinde de eşit ölçüde haklı kılınmıştır.”<sup>44</sup> Apollonik ve diyonizyak olan birbiriyle karşılaşır, çatışır ve birleşir. Bu iki yaşam itkisinin bir arada varlığı trajiği doğurur. Yunan tragedyasının karakterleri söz konusu bu diyalektikle, yani Apollon ve Dionysos'un trajik senteziyle yaşar. Bu sayede yaşamın gereği gibi haklı kılınıp, onaylandığı bir kültürün inşası gerçekleşir.<sup>45</sup>

Trajik yaşama bu iki gücün birbirleriyle savaşmalarının ardından oluşturdukları sentezle ulaşılır. Yani Apolloncu bir şekil verme ve kontrol etme ile Dionysosçu tutkuları serbest bırakma güdüsü önce savaşılır. Tutku,

<sup>41</sup> Bkz. Heiner Müller, 1988.

<sup>42</sup> Süreyya Karacabey, a.g.e., s.207.

<sup>43</sup> Kirk Williams, a.g.e., s.187.

<sup>44</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, 2010, s.63.

<sup>45</sup> Kasım Küçükalp, “Nietzsche Felsefesinde Apollon-Dionysos ya da Varlık-Oluş Karşıtlığı”, *Felsefe Dünyası*, No:53, 2011, s. 47.



sanat ve varoluşun tek prensibi olmak için savaşır. Bu savaşın sonunda ise bir birlik oluştururlar. Bu gizemli birlik kendilerine içrek yetersizliklerden kaynaklanır; zorunlu olarak birbirlerine bağımlı ve içten içe bağlantılıdır. <sup>46</sup> *Hamlet Makinesi*'ndeki Hamlet de işte böyle bir çatışma ve birleşmenin ürünüdür. Müller'in obur makinesi aklın kıyametleri ile gerçek anlamdaki yamyamlık ve diyonizyak bir aşırılık arasında, melankolik bir birleşim anı içinde takılı kalır. <sup>47</sup> Dolayısıyla, yine bilinç ve eylem çelişkinin döngüsüne kapılır. Jean-Pierre Vernant'ın trajik eylem tarifindeki gibi "eylemek ya da eylememek ve ecel" <sup>48</sup> kavşağında buluruz Hamlet'i. Ecel kaçınılmaz ve gerçek olan olarak orada durur. Geriye kalan yaşam ise yalnızca eylemek ya da eylememek arasında yapılacak seçimdir.

Eyleme geçen insan sonunda kültürü doğurur, doğa bunun karşısında eylemsiz kalmayı tercih etmiştir. Dolayısıyla eyleme dönük bu yaklaşım, doğa-kültür karşıtlığının temel gerçeğini gözler önüne serer. Eylemsizlik ve pasif tutum gerçek bilgiyi ve hakiki bilgeliği ortaya çıkarırken, eylem ise öznenin kendini öne çıkarmasıdır. Eylem bizatihi bireyselliğin kaynağıdır. Kendini sahte, basit, yüzeysel bilgiye kaptırmasıdır, varlığın özünden kopuştur, varlığın acısını unuttur, kendini kendi bireyselliği içinde yegâne hakikat zannetme gafletinin kaynağıdır. <sup>49</sup> İşte *Hamlet Makinesi*'nin Hamlet'ine geçmişte eylemde bulunarak dünyayı, yaşamı ve insanı değiştirmeye, düzenlemeye ve kontrol edebileceğine inandıran, ütopyalar kurdurtan, hayal ettiren imgesel Apolloncu bilinçtir. Şimdi ise bu bilinç artık çökmüştür. Esrik Dionysosçu insanın tiksintisi hâkimdir yaşama. Eyleme geçenmenin ve hakiki bilginin tiksintisi. Müller'in Hamlet'i de Shakespeare'in Hamlet'i gibi, eylemlerinin şeylerin bengi özünü değiştiremeyeceğini bilir. Zıvanadan çıkmış dünyayı yeniden düzenlemenin gülünç ya da utanç verici olduğunu bilir. <sup>50</sup>

Hamlet, Müller'in metninde geçmiş ve şimdiki zaman arasında gidip

<sup>46</sup> Peter Berkowitz, **Nietzsche Bir Ahlak Karşıtlığının Etiği**, Çev. Ertürk Demirel, İstanbul, Ayrıntı, 2003, s.90.

<sup>47</sup> Kirk Williams, **a.g.e.**, s.187.

<sup>48</sup> Jean-Pierre Vernant, "Myth and Tragedy", **Myth and Tragedy**, Çev. J. Lloyd, Cambridge, MA, 1988, s. 34.

<sup>49</sup> Ayhan Dereko, **a.g.e.**, s.20.

<sup>50</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, **2010**, s. 48-49.

gelirken bir yandan da bilinç akışı halinde Hamlet’i oluşturan tüm tarihsel alıntılarının bir araya geldiği bir zaman makinesine dönüşür. Shakespeare’in Hamlet’inden aldığı “eylem ve bilinç” arasındaki çelişki metnin ana sorununu oluşturur. Eylem ve bilinç arasındaki çelişki aynı zamanda, Müller’e yirminci yüzyılın siyasal ve toplumsal hareketlerini sorgulaması ve tartışması için tutarlı bir bakış açısı sağlar. Diğer pek çok tarihsel alıntının yanı sıra Nietzsche’nin Hamlet’e dair yorumları da hayalet gibi gezinir metinde, “insanın eylemini” bengi dönüş içinde sorgulayarak. Yüzyıllar geçmiş, yönetim biçimleri, coğrafyalar değişmiştir, Hamlet’ten sonra daha pek çok mit ortaya çıkmıştır yeryüzünde. Müller’in Hamlet’i bu döngü içinde önceki mitlerin aynısı olamaz, ama izini taşır. Çünkü onun yüzyıllar önceki eylemi şu an daha büyük bir tarihin parçasıdır. Nietzsche’nin “Hiçbir zaman daha büyük bir eylem olmadı, şu da var ki, bizden sonra doğacak olan, şu anki eylem yüzünden şimdiye kadarki tarihlerden daha yüksek bir tarihin parçası olacak!”<sup>51</sup> dediği gibi. Başka bir deyişle; nasıl bir sonraki eylem bir önceki eylemi içeriyorsa Hamlet Makinesi de önceki Hamletlerin tarihinin bir parçasıdır. Tarihin ve alıntılarının oluşturduğu bir makineye dönüşen Hamlet figürünün kendisi ise Müller’in şeylerin özüne gerçekten bakabilmek, onları tanımak ve varlığın korkunçluğunu ya da saçmalığını görebilmek için başvurduğu bir mittir.

---

<sup>51</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, **Şen Bilim**, Çev. Levent Özar, Bursa, Asa Kitabevi, 2003, s. 130.

## KAYNAKÇA

- Barker, Stephen, “Hamlet the Difference Machine”, **Comparative Drama**, C.46, No:3, 2012.
- Berkowitz, Peter, **Nietzsche Bir Ahlak Karşıtının Etiği**, Çev. Ertürk Demirel, İstanbul, Ayrıntı, 2003.
- Deleuze, Gilles, **Nietzsche**, Çev. İlke Karadağ, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2010.
- Dereko, Ayhan, “Nietzsche’de Tragedya Sanatı”, **Ankara Üniversitesi Dergiler**, (Çevrimiçi), <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/922/11501.pdf>, 12.04.2015, s.1-21
- Erhat, Azra, **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2000.
- Karacabey, Süreyya, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, Ankara, De Ki Basım Yayın, 2007.
- Koyuncuoğlu, Emre, “Yazar ve Tiyatro Düşünürü Olarak Heiner Müller”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1999
- Küçükalp, Kasım, “Nietzsche Felsefesinde Apollon-Dionysos ya da Varlık-Oluş Karşıtlığı”, **Felsefe Dünyası**, No:53, 2011, s.41-52.
- Müller, Heiner, “Shakespeare a Difference”, Çev. Dennis Redmond, 23 Nisan 1988, (Çevrimiçi), <http://theater.augent.be/file/14>, 12.04.2015
- Müller, Heiner, “Hamlet Makinesi”, **Hamlet Makinesi**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, Ankara: Deki Basım Yayım, 2008.
- Nietzsche, Friedrich W., **Will to Power**, Çev. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale, New York, Vintage Books, 1968.
- Nietzsche, Friedrich W., **Tragedyanın Doğuşu**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.
- Nietzsche, Friedrich W., **Şen Bilim**. Çev. Levent Özar, Bursa, Asa Kitabevi, 2003.
- Riedl, Peter P., “Time and Tragedy, Violence and Irregularity: Heiner Müller Reads Carl Schmitt”, **Germanic Review**, C. 84 No: 4, 2009, s.353-380.

- Rizzo, Jessica, “Ophelia Machine”. **World Premiers**, 13 Haziran 2013, (Çevrimiçi),<http://www.culturalweekly.com/opheliemachine-takes-on-influential-20th-century-theatre-work/>, 12.04.2015.
- Shakespeare, William, **Hamlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1974.
- Silk, M. S. ve J. P. Stern, **Nietzsche on Tragedy**, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Vanleene, Sengün M. A., “Nietzsche'nin Sanat Anlayışı Bağlamında Apollon ve Dionysos”, **Felsefe Dünyası**, No: 53, 2011, s.237-252.
- Vernant, Jean-Pierre, “Myth and Tragedy”, **Myth and Tragedy**, Çev. J. Lloyd. Cambridge, MA. 1988, s.32-34,36-37,43-48.
- Williams, Kirk, “The Ghost in the Machine: Heiner Muller's Devouring Melancholy”, **Modern Drama**, C. 49, No:2, 2006, s.188-205.

## ÖZET

*Heiner Müller, 1977 yılında kaleme aldığı “Hamlet Makinesi” adlı oyunda döneminin politik ve sosyolojik gelişmeleriyle Hamlet miti aracılığıyla yüzleşmeye çalışır. Müller için Hamlet yalnızca Shakespeare’in bir karakteri değil yüzyıllar içerisinde sayısız kere alıntılanmış, yorumlanmış ve alıntılanmış bir figürdür. Bu nedenle; Hamlet Makinesi’nin metni deyim yerindeyse alıntılardan ve yorumlardan oluşmuş bir makinedir. Bu yorumlardan bir tanesi de Nietzsche’nin Dionysosçu insan ile benzeştirdiği Hamlet yorumudur. Bu makalede, “Hamlet Makinesi” oyununda Nietzsche’nin Hamlet’inin izi sürülecek ve Müller’in Hamlet’inin bir figür olarak ve yorumlanmasıyla Dionysosçu insana hangi açılardan yaklaştığına odaklanılacaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** Heiner Müller, Hamlet Makinesi, Nietzsche, apollonik ve diyonizyak, trajik, mit

## ABSTRACT

*In his play titled Hamlet Machine written in 1997, Heiner Müller attempts to confront the political and sociological developments of his era through the myth of Hamlet. According to Müller, Hamlet is not only a character from Shakespeare’s play but also a figure perceived, interpreted and cited numerous times. Therefore, the Hamlet Machine as a text becomes a machine itself composed of citations and various interpretations. One of these interpretations is the analysis of Hamlet as a Dionysian man as proposed by Nietzsche. This article traces Nietzsche’s Hamlet in and focuses on the ways in which Müller’s Hamlet as a figure gets close to Nietzsche’s interpretation of the Dionysian man.*

**Keywords:** Heiner Müller, Hamlet Machine, Nietzsche, apollonian and dionysian, the tragic, myth



## **The Affective Public Sphere: Romeo Castellucci's *On the Concept of the Face Regarding the Son of God***

**Christopher Balme\***

In this paper I want to look at the theatrical public sphere as a realm of extreme affective arousal. The theatre today, at least in its Western manifestations, is largely an autonomous sphere of aesthetic experience, which only on special occasions finds topics of interest to the larger public sphere. The relationship between the public sphere and the theatre is, in my understanding of the term, a relationship between inside and outside, between the internal dynamics of exchange between stage and auditorium, performer and spectator, and the more difficult interconnections between the generally closed realm of performance and the wider dynamics of political and social debate. A theatrical performance is something that normally takes place between spectators and performers who enter into an artistic contract, which is therefore outside and beyond state control and moral censure. I shall look at a recent example where this functioning contract was exploded. The production *On the concept of the face, regarding the Son of God*, created by Italian director Romeo Castellucci and his theatre Societas Raffaello Sanzio has led to violent protests in France and Italy coordinated by Catholic groups who have been joined on occasions by right-wing and Islamist groups as well. I shall examine the production and the public protests surrounding it in an effort to understand how the theatrical public sphere functions in a mediatized society.

If we take affective arousal is a gauge of society's moral pulse, then once trusted categories such as obscenity seem to longer function as guarantors of controversy or scandal. In 2011 a Japanese festival production, *Castle of Dreams*, which involves protracted copulation (amongst other sexual practices) on stage, was shown in Munich at the Spielart Festival. The only audible protest I detected at the performance I attended was "Oh No not again" towards the end when the performers looked set to engage

---

\* Prof. Dr., Ludwig-Maximilians Üniversitesi, Munich

in another round of ennuied coitus.<sup>1</sup> Despite even some buzz that the sex scenes were, depending on the performers' form on the day, sometimes real and not simulated, the performances occasioned no kind of public protest whatsoever. The festival audience is of course an even more pronounced form of the enclosed theatrical public sphere, which attracts a particular kind of aesthetically hardened and morally indifferent spectator (to which I would count myself). One critical reaction encapsulates the capacity of the theatrical public sphere in the narrower sense to absorb protest:

*Thanks to this formal consistency the spectator experiences surprising feelings of fascination; not that all too middle-class distanced fascination for all that is disgusting and revolting but the fascination for an unforeseen utopian potential that inhabits the activities on the stage.<sup>2</sup>*

In this moral universe formal consistency trumps whatever residual affective response may still be present.

During the same festival another performance took place, which did occasion protest, if only of a mild kind. Outside the two performances of Romeo Castellucci's *On the Concept of the Face, regarding the Son of God* at the Munich Kammerspiele, the city's municipal theatre, a group of reticent Catholics hovered around the entrance distributing pamphlets protesting against the production. Apprehension was in fact high that something more violent might eventuate because only a month earlier in Paris the same production had been accompanied by a week of fierce protests.

---

<sup>1</sup> First performed in Japan in 2006 as *Yume no shiro*, the performance was conceived and directed by Daisuke Miura. See for example the press kit published online for performances in Montréal. [www.fta.qc.ca/sites/fta.qc.ca/files/documents/press\\_kit\\_fta\\_2011\\_yume\\_no\\_shiro\\_eng.pdf](http://www.fta.qc.ca/sites/fta.qc.ca/files/documents/press_kit_fta_2011_yume_no_shiro_eng.pdf).

<sup>2</sup> Online review published on [Nachtkritik.de](http://Nachtkritik.de); cited here on the [Spielart](http://Spielart.org) website: [www.spielart.org/programm/?n=257-283&dId=18](http://www.spielart.org/programm/?n=257-283&dId=18). My translation.





Fig. 1

### **Ten Days that Shook Paris**

On the evening of 20 October 2011 nine demonstrators stormed the main stage of the Theatre de la Ville in Paris during the opening night of Castellucci's *On the Concept of the Face, regarding the Son of God*. They unrolled a banner with the words 'Christianophobia—it's enough!' A scuffle ensued with the stagehands who tried to clear the stage, until finally after 20 minutes the police were called to remove the demonstrators. Before the performance another group had tried to prevent spectators from entering the theatre by chaining themselves to the doors, throwing tear gas and stink bombs and distributing pamphlets denouncing the 'Christianophobic' performance. In the eyes of the protesters, the production was highly blasphemous and represented a clear assault on the central iconographic image of the Christian faith, Christ himself. Fortunately, digital cameras were on hand in the auditorium to record the protests, footage of which was promptly posted a website maintained by one of the protest groups.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> See [www.youtube.com/watch?v=EuPCF238ejI](http://www.youtube.com/watch?v=EuPCF238ejI). The film was uploaded by the nationalist group *Renouveau français*.

The production itself has three parts. In the first section, an old man stricken by incontinence, is cared for by his son. He repeatedly soils his nappy which the solicitous son, clad in an expensive suit, and trying desperately to leave for work, changes in full view of the audience, who are treated not just to a view of the old man's naked bottom, but are exposed to the olfactory sensory experience of uncontrollable diarrhoea. The setting is a clinically white affluent apartment framed upstage by a huge image of Antonello da Messina's 15<sup>th</sup> century painting, *Salvator Mundi*, which literally surveys the stage and the auditorium. After repeated attacks of diarrhoea, the son, in desperation, leaves his stricken father and walks up to the image, touching and kissing it gently on the lips while the old man sits weeping on the bed in soiled sheets. In the second part a group of children carrying knapsacks enter and begin pelting the painting with hand grenades and stones. (Fig. 1) They leave the stage and the old man takes a canister of brown liquid, which he pours over himself, before walking diagonally upstage emptying the contents behind him on the white floor. Finally, the audience is left staring at the face of Christ who stares back. The image begins to tremble, sustaining violent pressure from behind, and begins to break apart until it begins to issue forth a dark viscous slurry that seeps down to the floor. Words become visible and we can read the famous verse from the Psalms: "the Lord is my Shepherd" into which is then interposed faintly the word '(not)'. (Fig. 2)



Fig. 2

The storming of the stage on 20 October was only the beginning of what was to become a ten-day campaign of violent demonstrations result-

ing in 220 arrests and a large-scale public debate involving leading church figures, some of whom came out publicly in defence of the theatre, the production, and most importantly the freedom of expression. Fifteen of those arrested were charged under article 431-1 of the French penal code – ‘hindering the freedom of expression’ – which under French law is a criminal offense carrying a maximum sentence of one year’s imprisonment and/or a €15,000 fine. In conjunction with violence this charge can carry up to a three-year prison sentence and a €45,000 fine.

There is no doubt that the storming of the stage, a vociferous protest in the best French tradition, was accompanied by a high degree of affective arousal. I want to look more closely at the different kinds of affective expressions that were at play here. It is of less interest whether the emotions on display were real or staged to underscore what was evidently a political campaign. My focus will be instead on examining the interconnections between the affects/emotions represented and explored within the fiction of the performance and those represented and displayed in the public sphere.

Let us begin by looking at the display of affects and emotions in the performance itself. The traditional theory of the passions as enumerated in eighteenth century acting theory which draws in turn on classical rhetorical traditions views the production and experience of emotions (either passions or affects) in terms of a feedback loop encapsulated in the Horatian maxim *si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi* (‘if you wish me to weep, you must be moved yourself’, or more generally, ‘to move your audience you must first be moved yourself’).<sup>4</sup> We find the same idea in Aristotle and Cicero, which is in turn based on a theory that emotions were transported by spirits that could move from the body of the actors to the bodies of the spectators.<sup>5</sup>

We can perhaps start by employing Kant’s distinction between feelings, affects and passions as elucidated in his *Metaphysics of Morals*. In Chapter 16 ‘To attain virtue one must first gain control of oneself’ Kant distinguishes under the broader term feeling (*Gemütsbewegungen*) between affects that are largely somatic (and in his moral universe childish and weak)

<sup>4</sup> Horace. *Ars Poetica*. V. 102.

<sup>5</sup> Roach (1985) 27.

and thus hardly controllable, and passions, which involve a degree of conscious manufacture. Whereas we cannot usually control the *affect* rage or anger, we can, with the right degree of moral virtue, certainly prevent it from being transformed into the *passion* of hate. Passions are therefore subject to conscious reflection and are thus in principle reversible.

Some (but by no means all) contemporary theorizations also distinguish between affect and emotions but tend to dispense with the somewhat dated and morally tinged, comprised (vice!) category of the passions. The American psychologist Silvan Tomkins has become a controversial reference point in the taxonomy of affects and emotions, defining the basic affects to be 'shame, interest, surprise, joy, anger, fear, distress, and disgust'. He further separates out shame and disgust from the others as affects that construct a 'boundary line or barrier'<sup>6</sup>. Pays particularly attention to disgust at bad smells (*dismell*), which he considers to be symptomatic of a later stage of evolution. Affects are, however, genetically programmed and not culturally learned.

In a performance displaying in hyperrealistic detail both the visual and olfactorial dimensions of bowel movements and fecal material, we can say that on one level the audience response, especially to the odour, would be one of disgust (*dismell*), and probably shame. On the diegetic level shame is the dominant affect, as the old man quite explicitly expresses shame for his lack of control over his bodily functions. The final words of the distributed text are from the Father: 'F - Sorry, I'm sorry, I'm so sorry... Forgive me... forgive me... forgive me...'<sup>7</sup>

The attack on the painting by the children with hand grenades demonstrates quite evidently anger, but with children it may just be an act of random vandalism without affective motivation. Here the audience must begin to attribute meaning and justification to what we could term 'acts of affects'. Although we find affects being represented diegetically and scenically, there is no attempt to involve the spectators in the *si vis me flere* feedback loop. On the contrary, an obvious disjunction emerges between represented and experienced affects: shame and anger on stage, un-

---

<sup>6</sup> Sedgwick and Frank (1995) 22, cited in Gorton (2007) 335.

<sup>7</sup> 'On the Concept of the Face regarding the Son of God'. Unpublished manuscript, n.p.

controllable disgust in the auditorium. One blogging spectator, freelance journalist, Matt Trueman, listed the various emotions engendered by the performance, which he describes as a ‘picture of our own futures – the real horror (as opposed to disgust: horror is concerned with the future)’. The immediate somatic impact of disgust, an affect of absolute presence, is superseded by the more disturbing emotion of horror, which demands a more complex cognitive activity.<sup>8</sup>

Nevertheless, in the critical reception of the production we find frequent phrases such as ‘deeply disturbing’ that suggest an internalisation of affective arousal. Following the psychoanalytical model, as spectators we have been trained to turn our disturbance inwards, thus balancing individualised and collectivised affects in a delicate equilibrium. *On the concept of the face* demonstrates perhaps an extreme expression of internalisation and privatisation as the intimacy of bowel movements is conjoined with filial love, a theatrical emotion that demands exteriorization. Castellucci remarks in one interview: ‘shit is an expression of love.’<sup>9</sup>

In the course of the performance the locus of the spectatorial gaze shifts from intense focus on a defecating, incontinent old man and his Armani-suited son’s solicitous care in a hyper realist mode through an equally intense contemplation of the face of Christ—we look at it, it looks at us. When the children enter the stage and begin attacking the picture with stones and hand grenades our perception shifts again to an allegorical mode as we try and make sense of the action. At this point the religious faith of the spectator, if available, presumably kicks in and creates a highly differentiated sphere of response amongst the audience. This bifurcation of the gaze continues as the image sustains various kinds of ill-treatment, until finally the black, dark liquid begins to ooze down and the text of the psalm is projected.

Spectatorial reaction to the stoning and soiling of the painting will of course differ in the extreme and range from semiotic curiosity (what does it mean?) to visceral outrage over two iconoclastic and blasphemous acts

---

<sup>8</sup> <http://carouseloffantasies.blogspot.de/2011/04/review-on-concept-of-face-spill.html>.

<sup>9</sup> John O’Mahony, ‘Romeo Castellucci: Christ...what is that smell’. [www.guardian.co.uk/stage/2011/apr/19/romeo-castellucci-concept-face-son](http://www.guardian.co.uk/stage/2011/apr/19/romeo-castellucci-concept-face-son) (retrieved 3 April 2012).

against the central icon of Christianity. The gamut of responses cannot however be simply measured against a yardstick of faith. Theologically sophisticated Christians may see in blasphemy actually a confirmation of faith, the 'other side of side of prayer', as a Catholic padre put it in a post-performance discussion at the Munich Kammerspiele.<sup>10</sup> From an interpretive point of view – cognitive-cerebral, not affective-visceral – Castellucci seems to be less interested in consciously creating blasphemous images and eliciting affects of anger than exploring *in extremis* the central theological image of *ecce homo* in its modern sense of beholding human (rather than divine) suffering and the complex mimetic relationships between God, his son and man. Although God created the first man in his own image (Genesis 1.26), the fourth commandment expressly forbids the manufacture of images and likenesses of all things in heaven, on earth or in the water, a directive Christians, especially Catholics, have studiously ignored to great advantage.<sup>11</sup> The history of iconoclasm tells us that religiously motivated image-making can continue to incite extreme reactions. Whether we think of the Protestant iconoclasm of the Reformation, which systematically destroyed church art, or the recent reactions over the Mohammed caricatures where perceived blasphemy resulted in over 120 deaths, we can observe that the perception of blasphemy has always been the tinderbox waiting to be ignited.

As we observed above, it is difficult to shock an experienced theatre audience. The affective fault lines in Western societies today run along religious sensibilities and not moral outrage. Representations of extreme violence or even explicit sexual acts seldom elicit scandals – unless the acts of violence are directed against animals (see below). All critical comment focuses not surprisingly on the extreme depiction of excrement on stage and in particular its juxtaposition with a religious image. In a public statement Castellucci states that the 'old father's excrement is only a metaphor of human martyrdom as an ultimate and real condition.'<sup>12</sup> The phrase

---

<sup>10</sup> 25 October 2011. Discussion between Castellucci, Jörg von Brincken and Father Rainer Hepler.

<sup>11</sup> Exodus 20.4.

<sup>12</sup> Marion Cocquet, 'À qui déplaît le "visage du fils de Dieu"?' [www.lepoint.fr/culture/a-qui-deplait-le-visage-du-fils-de-dieu-24-10-2011-1388636\\_3.php](http://www.lepoint.fr/culture/a-qui-deplait-le-visage-du-fils-de-dieu-24-10-2011-1388636_3.php) (last retrieved 3 April 2012). All translations from the French are my own.



‘martyrdom’ to describe an advanced state of physical degradation and care dependency can only be justified in terms of the image of Christ behind the man, looking at him and us. A medical case is hereby overloaded with theological import. Yet this in itself is not disturbing, just disgusting perhaps in the direct physical sense of our somatic response to this sight and smell of faeces. All this can be coped with within the ethical universe of the internal theatrical sphere. The problems arise with the final image when the dark liquid begins to drip down the painting. It is this moment that the closed world of theatre breaks open and is pushed it out into the public sphere of political and religious debate.

The protests in Paris were preceded by a campaign against the performance that began shortly after the performances in Avignon in July 2011. Before that the production had been seen in a number of European cities and had occasioned little or no complaint. On 5 September 2011 a fringe Catholic group Institut Civitas posted a petition on the Internet protesting against *On the concept of the face* and a Spanish production entitled *Gogotha Picnic*. Entitled ‘Défendons Le Christ’ (in defence of Christ) the petition urges Christians to place direct protests with the theatres planning to program the two productions. The petition lists theatres and their contact details. Unusual for France it is offered in English as well:

I have learnt that your theatre plans to present a show (either *Golgotha Picnic* or *About the concept of the face of God*) the contents of which are uninhibitedly anti-Christian and raise my most profound indignation. The concept of freedom of expression in art does not allow everything. In any case, it is obvious that if this show were anti-Jewish or anti-Islamic you would not have it on your program. Have Christians in France become second-class citizens? Like many other Christians, I cannot remain indifferent and let Christ be insulted and humiliated on your stage. I therefore strongly ask you to remove this show from your theatre forthwith.<sup>13</sup>

The website is linked to France Jeunesse Civitas, which describes itself as a ‘satellite’ of the Institut Civitas and a Catholic political youth movement. It is in other words the youth arm of Institut Civitas and, like its parent organisation, expressly devoted to militant action with the aim

---

<sup>13</sup> [www.defendonslecrucifix.org](http://www.defendonslecrucifix.org). Last retrieved 3 April 2012.

of restoring 'the social and political domination of NSJC (our Lord Jesus Christ) in our Fatherland'.<sup>14</sup>

The website with a petition outlines in precise detail the blasphemous material of the two productions. In the case of *On the concept of the face* the text describes the succession of scenes focusing in particular on the children attacking the image of Christ with 'genuine grenades to make it more real', the physical maltreatment of the picture and its transformation into a "brownish red colour evoking more the faecal matter of the preceding scene than blood."<sup>15</sup> The petition provides in effect a rudimentary form of performance analysis that pays special attention to the semiotics of colour.

This precise description and analysis of a blasphemous image presumably motivated Castellucci to issue a public statement on 22 October 2011 on the website of the Theatre de la Ville, two days after the riot on stage, in which he controversially 'forgave' the protestors, 'for they know not what they do.' He emphasizes the power of Christ's gaze which deeply interrogates every spectator:

*It is this gaze, which disturbs and lays bare, certainly not the brown colour whose evident artificiality represents fecal matter. At the same time – and I must say this with clarity – it is completely false that the face of Christ is soiled with excrement in the performance. Those who have attended the production have been able to see the final flow of a veil of black ink, descending down the picture like a black shroud.*<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> www.francejeunessecivitas.com. Last retrieved 3 April 2012.

<sup>15</sup> www.defendonslecrucifix.org. La succession de tableaux montre tour à tour un vieillard nu se torchant les fesses, des enfants caillassant le visage du Christ (avec des grenades factices pour faire plus vrai) puis le visage innocent de NSJC est attaqué de l'intérieur. Il est d'abord trituré, déformé. comme par des mains et des pieds qui pousseraient la fine peau de surface. Ensuite on dirait qu'un grand couteau l'entaille, et de grandes coulures d'un brun-rouge évoquant plus les matières fécales de la scène précédente que le sang, se répandent sur lui, avant qu'un voile noir ne recouvre le portrait du fils de Dieu pour faire apparaître le mot de la fin : "You are not my shepherd" ("Tu n'es pas mon berger"). Last retrieved 3 April 2012.

<sup>16</sup> Cited in 'Romeo Castellucci: adresse aux agresseurs', <http://blog.lefigaro.fr/thea->



Castellucci offers an alternative semiotic reading of his own production in response to that of the Catholic militants, making a distinction between the brownish colour of the excrement and the 'black ink' of the final scene. It must be said that this is somewhat disingenuous, as basic theatre semiotics tell us that spectators will establish analogies and correspondences between colours so that is difficult cognitively not to equate the brown material in the old man's nappies with the discolouration of the picture of Christ.

Semiotically speaking, the Institut Civitas were probably therefore justified to read the image as one of defilement. The black shroud that engulfs the face of Christ in the final scene carries, however, another meaning for Castellucci, but this is part of his own private artistic universe. The production *On the Concept* is part of a diptych loosely based around Nathaniel Hawthorne's short story, *The Minister's Black Veil*, which remains incomplete, as Castellucci withdrew the eponymous piece after its premiere in April 2011 in Belgium. Production photographs of the performances at De Singel show the same image of de Messina's *Salvator Mundi* being engulfed by black material of some kind.

Despite the convincing visual and conceptual coherence behind Castellucci's own understanding of the image, the real meaning of the work lies in the mind of the beholder, the old truism of modernist aesthetics, which in the case of *On the Concept*, returned to and continues to haunt the production.

### **The Protestors**

But who are these combative theatre semioticians? The protests in Paris and their continuation in Italy in 2012 have brought to the fore a network of interconnected militant Catholic and ultra right-wing groups who seized the opportunity provided by Castellucci's production to pursue their own political agendas that, while not always congruent, certainly intersect tactically. According to *Le Figaro* several groups joined forces for the protests in Paris. In an article entitled 'Parmi les manifestants, des radicaux de toutes confessions', Christophe Cornevin remarked that other radical

---

[tre/2011/10/romeo-castellucci-adresse-aux.html](http://tre/2011/10/romeo-castellucci-adresse-aux.html). Last retrieved 3 April 2012.

groups, not noted for their dedication to Christian values, had appeared in 'the wake' of the Catholic groups. Originally instigated by the Catholic Institut Civitas and France Action Jeunesse, these groups were joined by the royalist Action française, the nationalists of *Renouveau France* and by even a black-shirted delegation of the violent right-wing student group *Groupe Union Défense (GUD)*.<sup>17</sup> Edouard Klein, the leader of the student group, justified their presence by explaining that when 'Christian and civilised values in Europe are attacked, the GUD must be present.'<sup>18</sup> One explanation for this 'unholy' alliance between devout Catholics on the one hand and neo-fascist, nationalist groups on the other points to recent 'readjustments' within the *Front national (FN)* which have resulted in the expulsion of some radical fringe elements who have now turned to 'direct struggle'.<sup>19</sup> At one point the protestors were even joined by Islamists opposed to the vilification of their prophet Issa (Jesus).

While the particularities of French right-wing politics certainly provide a partial explanation for the intense, interconnected opposition, it is by no means exhaustive. Recent protests in Italy show that the Catholic opposition there has corresponding groups also evincing similar allegiances between faith and blackshirts.

Before the performances planned to run from late January 2012 at Milan's *Teatro Franco Parenti* the conservative Catholic group *Militia Christi* began a campaign via internet blogs, Twitter and Facebook demanding the cancellation of the performances. The artistic director of the theatre, Ruth Shammah, received e-mails containing anti-Semitic abuse and threats. A press conference and public discussion before the premiere were cancelled so as not to exacerbate the situation. In comparison to France, where the official church, or at least some of its officials, had defended the production, the Vatican reacted with a statement by a leading official in which the production was termed 'offensive to Christians'. The statement was

---

<sup>17</sup> <http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/10/30/03003-20111030ARTFIG00226-romeo-castellucci-la-piece-qui-fait-scandale.php>. Last retrieved 3 April 2012.

<sup>18</sup> <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/72387/date/2011-10-30/article/1500-fondamentalistes-chretiens-defilent-a-paris-contre-la-christianophobie/>

<sup>19</sup> See Marion Croquet, 'À qui déplaît le "visage du fils de Dieu" ?', [http://www.lepoint.fr/culture/a-qui-deplaît-le-visage-du-fils-de-dieu-24-10-2011-1388636\\_3.php](http://www.lepoint.fr/culture/a-qui-deplaît-le-visage-du-fils-de-dieu-24-10-2011-1388636_3.php)

signed by Monsignore Peter Brian Wells, Assessor for General Affairs of the Secretariat of State, and thus a member of the inner circle of the Vatican. The statement ends with a sentence directly including the Pope: ‘his Holiness hopes that any lack of respect for God, the saints, and religious symbols meets with a strong and composed reaction from the Christian community, illuminated and guided by their pastors.’<sup>20</sup> The statement was not, however, intended as a direct intervention by the Holy See. Rather it was formulated as an answer to a letter by a Catholic priest to the Pontiff. Although the answer was not formulated or formalised by the Secretary of State, the addressee, Father Cavacoli immediately posted the response on the Riscossa Cristiana website, which was coordinating the protests and from there it was further distributed to journalists. Once the putative papal statement began to circulate, the Vatican hastened to provide official clarification, which was much more circumspect and less partisan than the first one. Writing for the *Vatican Insider*, published by the major daily, *La Stampa*, Andrea Torielli summarised the situation as an unfortunate case of bad impression management:

*The impression given by the sequence of events is that the Vatican has somehow been ‘dragged’ into a matter on which it had no intention of ruling, and that a devastating critique of Castellucci’s work ended up being attributed directly to the Pope (...) That same Father Cavacoli, as well as the organizers of the Committee of St. Charles Borromeo, had to acknowledge that public protests planned were at high risk of infiltration by groups and factions with strong ideological characteristics.*<sup>21</sup>

The risk of ‘infiltration’ by groups ‘with strong ideological characteristics’ proved well founded, as in Milan too militant Catholics were joined by neofascist groups and a climate of violence ensued which resulted in a massive police protection with demonstrations directly in front of the theatre being banned. From the point of view of militant protest, the issue is less one of semiotics of stage signs than of strategic politico-religious

---

<sup>20</sup> Reprinted on the website: [www.riscossacristiana.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1283:lett-ss&catid=54:societa-civile-e-politica&Itemid=123](http://www.riscossacristiana.it/index.php?option=com_content&view=article&id=1283:lett-ss&catid=54:societa-civile-e-politica&Itemid=123)

<sup>21</sup> Andrea Torielli, ‘The Vatican “dragged” into the controversy against Castellucci’, *Vatican Insider*, Feb. 13, 2012, <http://vaticaninsider.lastampa.it/en/homepage/inquiries-and-interviews/detail/articolo/castellucci-teatro-theatre-francia-france-11983>.

alliances with a view to challenging an ideological opponent, in this case the theatre (with a Jewish artistic director) aided and abetted by the stage apparatus represented by the police.

Whether brown shit or black ink, the image of Christ is besmirched in Castellucci's production. Thus a public defilement takes place (in this case we can define the theatre as a public arena). We can observe a case where the internal workings of a presumably coherent artistic concept have escaped the safe enclosure of theatre and entered the wider public sphere. Here the actors, in this case transnationally well connected militant, Catholic and right-wing groups have been able to refashion the reception of the production according to their own political agenda.

The often violent protests ultimately serve to renew theatre's function and efficacy as a public sphere – if not of debate then as a point of intervention where much broader values are at stake. When riot police in Paris and Milan do battle with militant Catholics (not Islamists) and employ tear-gas to defend the freedom of artistic expression then we observe that firstly the immense institutional importance of theatre, especially those that receive state and or municipal support. Secondly, because it is a live public event theatre seems to occasion an even higher degree of arousal than other art forms.

Thirdly, perhaps the most effective affects are those that are enacted not on the stage within a fictional universe but on the stage as a public forum. The storming of the stage in front of prepared cameras can be seen as a well planned counter performance. Finally, the proliferation of these images in the internet – the filming was an integral part of the protest – ensured a medial distribution above and beyond traditional reporting in the newspaper or television. In any event theatre becomes – for a period at least – a nodal point of public discussion, debate and protests.

The continuing protests accompanying the production lead us to reconsider the relationship between theatre and the public sphere from a historical perspective. The idea of a self-satisfied, art-enjoying theatre public, which in the privacy of its publically subsidized institutions pursues its constitutionally protected right to view performances of a blasphemous

nature poses anew the question of the public nature of theatre. Why should a consensual artistic act even of a blasphemous kind not be possible? That it is not only possible but enjoys a high degree of legal safeguards can be seen by the reaction of authorities in both France and Italy, which provided massive police protection for spectators and performances. The more interesting question is why the protestors despite their obviously illegal actions – spectators' rights take precedence over the right to protest against blasphemy – continued their actions, even risking arrest, fines and prison sentences. Nobody after all was forcing them to watch the performance. Nevertheless, the idea that blasphemous acts and/or images were being enacted in a public space is reason enough to justify the protests. Leaving aside the political agenda of these groups, they seem to define theatre as a public sphere much more clearly and unambiguously than theatre spectators and politics do. Many countries have laws against the premeditated violation of religious feelings, if the injury is done in public. It is not my intention here to pursue the legal implications of two conflicting legal categories: the freedom of art versus the basic rights of third persons. Of more interest is the collision between two different perceptions: most theatre spectators and advocates of artistic freedom privatise theatrical space in order to enjoy this freedom, whereas the opponents declare it to be a public space, thereby being able to invoke blasphemy laws. Since the defenders of artistic freedom enjoy the protection of the state, the opponents have only via affective arousal which they employ with considerable physical and medial investment. Indirectly these new *indignants* significantly upgrade the public function of theatre. Because theatre – in comparison to television or cinema – can act without censorship, it takes on a particular role. Interestingly enough it is this freedom from censorship which theatre, the oldest medium, has in common with the Internet, the newest medium. It seems that the radical fundamentalists are more adept at using this regulatory vacuum than the artists themselves.

## REFERENCES

- Gorton, K. (2007). "Theorizing emotion and affect: Feminist engagements." *Feminist Theory* 8 (3): 333-348.
- Roach, Joseph. (1985): *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Sedgwick, E. K. and A. Frank (eds) "Introduction", *Shame and its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Durham: Duke University Press.

## Makale Yayın Kuralları

1. Dergiye gönderilen yazılar Yayın Kurulu tarafından incelendikten sonra uygun görüldüğü takdirde hakem tespiti yapılarak ilgili hakemlere gönderilir;
2. Makale konuları tiyatro sanatının her alanını kapsadığı gibi, disiplinlerarası bir çerçevede, diğer görsel sanatlara dair yazılar ve özgün oyun metinleri de dergide yer alabilir;
3. Çeviri makaleler, genel kural olarak yayına kabul edilmemektedir.
4. Makale yazımında;
  - a. Makale ile birlikte 80–100 kelimeyi geçmeyecek İngilizce bir özet verilmelidir.
  - b. Makale içindeki alıntılar italik yazıyla yazılacak, atıflar sayfa altı dipnot verme biçiminde 10 punto olarak belirtilecektir.
  - c. Metin baştan sona kadar Times New Roman 12 punto normal olacaktır.
  - d. Metinde satır aralığı 1,5 (bir buçuk) olacaktır.
  - e. Paragraf başı boşlukları 1,5 (bir buçuk) olacaktır.
  - f. Makale başlığı Times New Roman 14 punto koyu büyük harflerle yazılacaktır.
  - g. Makale başlığının altında yazarın adı unvansız olarak yer almalı, dipnot numaralarından önce (\*) ile ilk sayfanın altında yazarın unvanı ve çalıştığı kurum belirtilmelidir.
  - h. Makale sonunda yazar soyadlarına göre alfabetik olarak sıralanmış bir kaynakça yer almalıdır.
  - i. Dipnotlarda ve kaynakçada yayın adları (kitaplarda kitap adı, makalelerde dergi adı) koyu harfle belirginleştirilecektir. Atıflarda, alıntı yapılan sayfa numarası mutlaka belirtilecektir.
5. Makaleyle birlikte, yazarın (yazarların) adını, unvanını, çalıştığı kurumu, açık adresini, kolay ulaşılabilecek iş, ev veya cep telefonlarını, faks numaralarını, e-posta adreslerini; birden fazla yazarlı makalelerde her bir yazarın makaleye katkı paylarını belirten bir kapak yer almalıdır.

