

ÜÇ UZUN KADIN
YA DA
MUTLULUĞU HATIRLAMAK İLE ÖLÜMÜ BİLMEK
ARASINDA KADIN OLMAK

Özlem Hemiş Öztürk*

Edward Munch'un 1902 tarihli *Yaşamın Dört Çağı* adlı yapıtıyla Edward Albee'nin *Üç Uzun Kadın* oyunu arasında koşutluklar bulgulanabilir. Resmin ön planında merkezde siyah giysili, solgun kırmızı şapkalı küçük bir kız doğrudan bize bakar. Ellerini arkasına saklamıştır. Onun hemen sol arkasında elleri iki yanına sarkmış genç bir kız bulunmaktadır. O da siyahlar giymiş, beyaz fiyongu neşesiz siyah bir şapka takmaktadır. Yüzü bize dönük olmasına karşın gözlerimiz küçük kızla olduğu gibi buluşmaz. Biraz daha geride, yine ortada, siyah giysili, siyah saçlarını arkasından topuz yapmış, ellerini arkasına kavuşturmuş orta yaşlı kadını sola dönük profilinden görürüz. Önünde üç uzun ağaç gövdesinin yükseldiği mavi bir eve doğru bakmaktadır. Resmin çevre betimindeki tek soğuk renge bu evde başvurulmuştur. Başında siyah örtüsüyle beyaz saçlı kahve-siyah giysili, içine dönmüşçesine öne bükülerek yürümekte olan yaşlı kadın, orta yaşlı figürün sağ arkasından geçmektedir. Eli kalbinin üzerinde, önünü kapamakta, çevresiyle bağlantısını tamamen kesmiş görünmektedir. Bu hali yaşlılığı açıklamaya çalışan ilgisizlik (disengagement) kuramını¹ akla getirir: kendi benliğine doğru güçlü bir yöneliş, gönüllü bir geri çekilme. Lawrence Durrell'in betimlemesi iki yapıtta zamanın insana etkisini açıklar niteliktedir:

“İlkin gençler, asma gibi, yaşlıların kalın dallarına tırmanırlar, yaşlılar onların yumuşak, körpe parmaklarını gövdelerinde duyarlar; daha sonra yaşlılar gençlerin olan güzel gövdelerinden aşağı ölümlerine doğru inmeye başlarlar.”²

* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Bölümü, Yüksek Lisans Öğrencisi

¹ Bkz. Tufan, İsmail, *Antik Çağdan Günümüze Yaşlılık*, Aykırı Yay., İstanbul, 2002, Syf. 145-146

² Durrell, Lawrence, *Balthazar*, Çev. Ülker İnce, Can Yayınları, İstanbul, 1999, s. 21

Albee'nin oyununda 'çocukluk' sahne dışı (off-stage) kalır. Anne söyleminin hatırlanması ve kadının değişen olanaklarının belirginleştirilmesi amacıyla yer yer çocukluk hatırlanır. Resimdeki çocuğun gülümseyen ifadesine karşın ellerini arkasına kavuşturması çelişmeli görünür, bu gülümseyiş ardında kalan kadınlarla arasına uzun bir mesafe koyar. Genç kadın bedensel varlığıyla dikkatimizi çekmektedir ancak tinsel olarak 'orada değil'dir. Oyun kişisi C'ye benzer; yaşamın akışına teslim olmuş gibidir. Orta yaşlı kadın dünyayı tıpkı oyundaki B gibi *360 dereceyle görebilmektedir* sanki. Dimdik duruşunda B'nin evi terk eden oğlunu asla affetmemeye kararını okuyabiliriz. Yaşlı kadın, orantısız olarak en küçük figürdür. Ancak zamanın gücünü ve ağırlığını bir arada taşıyan *Sophia*'dır. İnsan yaşamının basamakları, acıların tanındığı ve dönüştürüldüğü bir melankoliyle tırmanılmıştır. Gençlik acıyı ve yok oluşu gözlemler. Orta yaş doğumun ölümü içerdiğini duyumsar. Yaşlılık tüm ömrün bilgisini hatırlar; insanın hayalini kurup yücelttiği türden bir mutlu an ya da 'aşk' olmadığını bilir.

Munch'un kadınları 1902 ya da daha uzak bir Kuzey Avrupa'da, farklı bir sosyo-ekonomik profili yansıtır; bu nedenle kurulan paralellik bir analogi gibi gelebilir. Ancak 'refah' içindeki Amerikan toplumundan yansıyanlar da aşağıda araştırılacağı gibi aynı insan gerçeğinde buluşurlar.

Edward Albee yalın ama müziksel diyaloglarla örüp kurguladığı **Üç Uzun Kadın**'ın önsözünde bu oyunu yazma sürecini, esin kaynağını soranlara bir tablo betimler.

*"Küçük bir yığın üstünde duran dört kişiden biriydim. (bugün bile tam olarak neresi olduğunu gösterebilirim. İskelesi hala üzerinde duran bir yapının tamamlanmasını seyrediyordum. Üç tane yetişkin vardı ve minicik ben. Evlatlık verdiğim anne-babam ve dadım, yalnızca üç aylık Edward. Olayın resmi tümüyle hafızamda; iskele, insanlar. Büyük bir duyguyla bağlı olmadığım halde bir şeyleri fark ettiğimin ayırtına vardığım ilk an. Galiba bu nedenle zihnimde saklamışım."*³

³ Albee, Edward, *Three Tall Women*, Penguin Books, London, 1995, syf.111

Munch'un aynı türden bir soruya yanıtı ise şöyledir.

“Hiçbir şey ekmeden, artık gözümün önünde olmayan ayrıntıları koymadan, tamamen belleğimden yaptım resimlerimi.(...) Çocukluğumun izlenimlerinin resmini yaptım, yitik bir günün ruhsuz renklerinin resmini.”⁴

“Zamanla kendisini en çok yalanlayan şey ‘doğru’dur’ ya da kişisel tarih olarak otobiyografi”⁵

Edward Albee'nin, otobiyografik unsurlar bulunduğunu belirttiği **Üç Uzun Kadın** adlı oyunun kişilerinden A, Albee'yi üç aylık bir bebekken evlat edinen üvey annesi Frances Albee'dir.⁶ Zengin bir aileye gelin giden bu 'uzun kadın', genç kızlığında büyük bir mağazada mankenlik yapmıştır, Albee'lerin oyundaki gibi bir at çiftliği vardır. Edward Albee, kötü sicilli bir öğrencidir; annesinin, onu yüksek sınıfın kalıbına dökemeyişine öfkesi ve homoseksüel oluşunu hazmedememesi nedeniyle araları bozulmuş, yirmili yaşlarında annesi yüzünden evi terk etmiştir. Albee oyunun önsözünde bir intikam metni yazmak veya kendini arındırmak niyetinde olmadığını açıklar. Önyargıları, aşağılamaları ve paranoyalarıyla hayatını zorlaştıran, sevmediği bu kadına, gururu ve öz bilinci nedeniyle hayranlık duyduğunu, doksan yaşına ve bu yaşın getirdiği tüm aşınmalara karşın onu ayakta tutan 'şey'e 'gönülsüz bir saygı' geliştirdiğini belirtir.⁷ Oyunun önsözünde hatırlama konusuna değinir:

“Bana birisi önemli bir olayı hatırlatmaya görsün, tüm görüntü ve sesler akar ama olayın yaşandığı zamanki duygusallığından arındırılmış olarak hatırlarım. Şu andaki ben herkes kadar kendimi aldatarak bugünkü benliğimi elde ettim. Hedeflerim bizzat kendimin çizdiği haritalarda yönlendirilir. Hiçbir şey gerçekte hiçbir zaman unutulmaz. Yalnızca aksaklık yada çekilmez olarak dosyalanır.”⁸

⁴ Munch, Edward'dan aktaran Bischoff, Ulrich, *Munch*, Taschen Verlag, Berlin, 2000, syf. 1

⁵ Albee, Edward, *Three Tall Women*, Penguin Books, London, 1995, syf. iv.

⁶ Bkz. Amacher, Richard E., *Edward Albee*, Twayne Publishers, New York, 1969, syf.15

⁷ Bkz. Albee, syf.1v

⁸ Albee, Edward, *Three Tall Women*, Penguin Books, London, 1995, syf. iv.

Gilbert Debusscher'e göre Eugene O'Neill Amerikan toplumunun püritenizmine, maddi refah düşkünlüğüne, fırsatçı iki yüzlülüğüne, kolaycı iyimserliğine başkaldırarak Edward Albee'nin yolunu açmıştır ve *Günden Geceye* adlı oyunuyla Amerikan Tiyatrosu'nun yazarlarına bir başka anlatım olanağı daha sunmuştur⁹:

*“Amerikalı yazarlara sahnede nasıl kendi ruhsal dengesizliklerini ifade edebileceklerini ve içlerindeki kötü ruhları kovabileceklerini göstermiştir.”*¹⁰

Otobiyografik anlatımın bir diğer incelikli örneği de Tennessee Williams'ın anı oyunu (memory play)olarak nitelenen *Sırça Kümes*'idir. Debusscher, Amerikan Tiyatrosu'nda tüm otobiyografik oyunların aynı başarıyı yakalayamadığını, oyunların bir kısmının kendini savunma ya da kendini suçlama çemberine sıkışıp kaldığını belirtmektedir.

Anthony Easthope otobiyografideki açmazlardan söz eder: Mekansal ya da eş zamanlı olarak bilinç ve bilinçaltı arasındaki bölünmede 'ben', her zaman kendini aldatma konusudur; hiçbir zaman kendini olduğu gibi göremez. Dünyevi ya da art zamanlı olarak, zamanda bir ânı saptama sorunu otobiyografik projeyi olumsuz etkiler; hikayeyi anlatan 'ben', hikayesi anlatılan 'ben' ile aynı kişidir. Daldan dala atlama riski vardır; Rousseau'nun *İtiraf*'ındaki *'benzerlerime, doğanın tüm doğruluğu içinde bir insan göstermek istiyorum ve bu insan ben olacağım'* iddiası herkesin rahatlıkla okuyabileceği özgün bir dil yaratılmasını zorlar. Ontolojik açıdan bakıldığında akustik olarak gösteren, kavram olarak gösterilenin karşıtı haline gelir çünkü özne, gerçek, kısıtlanmış ve bozulmuş gösterenin anlamına ve örtüşmesine müdahale eder fakat çatışmaz.¹¹

Easthope'un saptamaları otobiyografik unsurların tiyatral anlatımın bir parçası olarak ele alınmasını kapsamamaktadır ancak bu noktalar *Üç Uzun Kadın* metninde araştırılabilir. Albee 'kendini aldatma' sorununu, bireyin evreninde,

⁹ Bkz. Debusscher, Gilbert, *Edward Albee: Tradition and Renewal*, Çev Anne Williams, American Studies Center, Belçika, 1967, syf. 3

¹⁰ y.a.g.y. syf. 4

¹¹ Bkz. Easthope, Anthony, "Is That It? Autobiography and Masculine Denial", *A Journal of Modern Critical Theory: Paragraph*, Vol.14, No.2, Oxford University Pres, Oxford, Temmuz 1991, syf. 126

özellikle de Amerikan toplumunda, yerini alışında temel bir mesele olarak görür ve ele alır. *Üç Uzun Kadın*'da kendini aldatma, anıların hatırlanmasıyla gösterilir. “*Kendini aldatma öz yaratımı etkiler. Yaygın tanımıyla kendini aldatma benlik ve ilgili konularda hikayelerin birbirine uymamasıdır.*”¹² I. perde A'nın kendini aldatma mekanizmasındaki dişlilerin giderek aşındığı bir ritm taşır. Perdenin sonuna doğru hakikatler aldanışın üstüne çıkar ve beden felç geçirerek boyut değiştirir. Oyun kişilerinin ortak belleği, yazarın kuşatması altındadır ve onlara günah çıkarma olanağı tanınmaz. Yazarın, oyun kişilerini aynı kişinin farklı yaşlarının temsilcisi olarak belirlemesi kendini aldatmaya dikkat çekerken ânın saptanması sorununun çözümündeki olanaksızlığı kesinleştirir. Bilgi birikimi, deneyim, nefret, özlem gibi unsurlar belli bir olayın farklı biçimlerde hatırlanmasına neden olabilmektedir. Daldan dala atlama ve gösteren ile gösterilen arasındaki ‘mücadele’ teknik olarak kullanılır, böylece özgün bir dile ulaşılır. Bellek oyunları ve çeşitli hatırlama biçimleriyle A'nın bize aktardığı fragmanlar aynı zamanda bir kaçış durumunun da altını çizer.

O'Neill'in *Günden Geceye*'sinde¹³ Mary ve Tennessee Williams'ın *Sırça Kümes*'inde¹⁴ Amanda'nın (her iki yazarın annelerini simgeleyen kadın karakterler) anılarını hatırlaması nostalji taşımaktadır. Her iki kadının anlattıklarından genç kızlıklarında çarpıcı, hoş ve hayat dolu olduklarını, idealler taşıdıklarını öğreniriz. Ancak günün birinde âşık olurlar ve tasarladıklarının çok altında standartlarda, pembe düşlerini yerle bir eden şartlarda sürdürürler yaşamlarını. Her ikisi de yaşamlarında yalnızca bir ânı özlemle anarlar; kocalarına âşık oldukları an. Tüm bedel yalnızca bu an pahasına ödenmiştir. Kısacası bu kadınlar yaşamlarında mutlu oldukları ânı saptayabilmişlerdir. Yazarlar, hızlı bir değişim ve dönüşüm içindeki toplumda, aşınan ahlaki değerler ve yaşamın ancak maddi refahla yolunda gideceğini vaaz eden Amerikan *mottosuna*, bu kadınların zayıf çığılığıyla karşı koyarlar. Williams'ın oyunu 1944'de savaşın sancılı döneminde, O'Neill'in oyunu ise 1956'da Amerikan toplumundaki tıkanmaların 1960'lardaki patlamasına gebe olduğu bir

¹² Randall, William L., *Bizi 'Biz' Yapan Hikayeler*, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999, syf. 315

¹³ O'Neill, Eugene, *Günden Geceye*, Çev. Gencay Gürün, Yanar Yay., İstanbul, 1988

dönemde-- her iki oyun da-- sonların ve yeni başlangıçların eşiğinde yazılmıştır. *Günden Geceye* bize kesin bir tarih verir: 1912 Ağustos’unda bir sabah. Williams’ın oyunu ise 1930’larda geçmektedir. Her iki kadın karakter de çağdaşlarından beklenen ‘iyi evlilik’ normlarına uymamış, yüreklerinin sesini dinlemişlerdir. Dönemin ekonomik çalkantılarında altüst olmuşlardır. Mary bir evliliğin kadına sağladığı ‘yuvadan bile’ mahrum kalmış, çocuklarını otel odalarında doğurmuştur. Amanda şehirdeki kitlenin en alt basamaklarına mahkum olmuştur.

Albee yeni bir sanatsal evrenin referanslarını oluşturan bir başka ustaya işaret eder. Bir söyleşide en az O’Neill ve Williams kadar yirminci yüzyılın en büyüklerinden biri olduğuna inandığı Samuel Beckett’den de etkilendiğini belirtir. Albee’ye göre önemli olan doğru kişilerden etkilenmek ve kendi sesini koruyarak yazmaktır.¹⁵ Sonuçta Albee’nin dili de *kendine özgü bir Amerikan dili olmuştur*.¹⁶ Yukarıda üzerinde durulan kadın, evlilik ve hatırlama ekseninden bakıldığında Beckett’in *Mutlu Günler*¹⁷ (*Happy Days* - 1961) oyunu, Albee’nin O’Neill, - Williams ile Beckett arasında bir yerde durduğunu gösterecektir kanısındayım. Birinci perdede beline ikinci perdede boynuna kadar toprağa gömülü Winnie sürekli konuşmakta, daha doğrusu konuşmaya çalışmaktadır. Konuşması kesik kesik ve sıçramalıdır. Kendisine yanıt vermeye yanaşmayan kocası Willie ile diyalog geliştirmek istese de pek yanıt alamaz, kısa cümleler, tek tük sözcüklerle geçiştirilir. Yanıt almayı, Willie’nin sözlerinde bir sıcaklık hissetmeyi, kocasının ondan hizmet beklemesini bir mutluluk vesilesi sayacaktır ama bu durum bir türlü gerçekleşmez. Zamanın durduğu, donduğu yalnızca çalar saatle günün bölümlere ayrıldığı, hiçbir şeyin büyümediği parlak sarı ışığın (çöl güneşi) hakikatin üstünde parladığı bir atmosfer söz konusudur. Ayşegül Yüksel’in de belirttiği gibi, Winnie bu evrene konuşarak ve kendini aldatarak dayanmaya çalışmaktadır. Hiçbir şey üretmeden

¹⁴ Williams, Tennessee, *Sırça Hayvan Koleksiyonu*, Mitos Boyut, İstanbul, 2000 makalede genel kabul gören ve metnin tanınıp oynandığı Sırça Kümes başlığı tercih edilmiştir.

¹⁵ Strong, Lester, “Aggressing Against the Status Quo: An Interview with Edward Albee”, *The Harvard Gay & Lesbian Review*, Vol. IV, No.1, Winter 1997, <http://www.hglc.org/hglc/albee.htm>

¹⁶ Uslu, A. Didem, *Amerikan Tiyatrosunda Düşler: Oyun Yazarları, Yapıtlar, Evreler, Akımlar*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2001, syf. 200

¹⁷ Beckett, Samuel, *Mutlu Günler*, Çev. Akşit Göktürk, Tüm Kısa Oyunları, Mitos Boyut, İstanbul

yaşamış küçük burjuva kadının boş dünyasından fırlayan bölük pörçük anılar¹⁸ tıpkı O'Neill, Williams ve Albee oyunlarındaki gibi güzel giysiler, danslar, küçük kaçamaklar ve kocasının ona evlenme teklif ettiği âna odaklanmıştır. Beckett alışlagelmiş, melodramatik temaları yadırgatıcı bir düzleme taşımış, grotesk bir evren çizmiştir.

Edward Albee'nin Pulitzer ödüllü *Üç Uzun Kadın* oyunu 1994 de yazılmıştır. Oyundaki zaman bugün, bir öğleden sonradır. Oyun sürekli geçmişe sıçramalarla ilerleyecek, ikinci perdede reel zamanla ilişkisi tamamen kopacaktır. Durrell'in üç ölçek uzam, bir ölçek zaman reçetesi tersine çevrilmiştir: bir ölçek uzam üç ölçek zamandan söz edilebilir. İkinci perdede bir kadının farklı yaşlarının kişileştirmeleri olduğunu öğrendiğimiz oyun kişilerinden 92 yaşındaki A için şimdi sayılabilese bile 52 yaşındaki B ve 26 yaşındaki C için henüz yaşanmamış zamanları içermektedir. Ancak A'nın genç kızlık ve ilk evlilik dönemlerinde anlattığı anılar bizleri Amerika'da içki yasağının olduğu yıllara, kullandığı bir takım sözcüklerle 1920'lere götürmektedir: A uzun ve çarpıcı bir genç kızken kavalieri (beaux) ile barlara (speakeasies) gitmiş, sabahlara kadar –kimi zaman homoseksüel dansçılarla (fairies)- dans etmiştir. Kız kardeşi sayılamayacak kadar çok kısmet kaçırmış, o ise gözünü dört açarak hem kendisi hem kız kardeşi için uygun birer kısmet aramıştır. A, O'Neill'in Mary'si ve Williams'ın Amanda'sı gibi düş kırıklığına uğramamak için ailesinin ve toplumun beklentilerini 'doğru' algılamış, gereğini yapmıştır: bu çok uzun ve çarpıcı kadın toprak sahibi zengin bir ailenin oldukça kısa, hafif şaklanan, bir gözü cam ve daha önce iki evlilik yapmış oğluya evlenmiştir. Yalnız A, tüm çabalarına karşın ömründe mutlu bir ânı saptayamamaktadır. Albee'nin oyununda olgulara, ustalarına oranla daha uzak bir mesafeden bakılmaktadır. Alışlagelmiş toplumsal normlar parçalanmış, bireyin tutunmaya çalıştığı bir kaygan zemin oluşmuştur; artık herhangi bir 'doğru'dan söz etmek neredeyse olanaksız hale gelmiştir.

Birinci perdede yaşlı kadın A, orta yaşlı yardımcısı B ve parasal sorunları yoluna koymak için avukatın yolladığı genç memur kız C ile birlikte. A buyurgan ve aksi; B pratik ve sevecen; C ise sabırsız, meraklı ve önyargılı görünür. A'nın

¹⁸ Bkz. Yüksel, Ayşegül, *Samuel Beckett Tiyatrosu*, YKY, İstanbul, 1992, syf. 93

yaşamı bağlamında kadın olmak, evlenmek, evlilik, cinsellik ve kadınlık büyüsünü yok eden unsurlar hakkında konuşurken yaşlılık, ölüm, zaman ve bellek gibi temalar belirginleşir. Birinci perdenin sonunda A felç geçirir. İkinci perdede A'nın mankeni oksijen tüpüne bağlı yatarken A, B ve C sahnededirler. A'nın ya da herhangi bir orta sınıf Amerikalı kadının, toplumsal koşulların yönlendirmesiyle baskı altına alarak biçimlendirdiği yaşamının farklı basamakları üç ayrı yaşın simgelediği önemli tarihsel dönemeçler bağlamında ele alınması mümkündür.

A, oyunun yazıldığı 1994 yılında 92 yaşında bir oyun kişisi olarak 20. yüzyıl Amerikan kadınının Victoria döneminde sokulduğu kalıpları kırmasının hemen ardından, çağdaş, özgür ve yeni kadına dönüşüm serüveninin canlı kanıtı gibidir. B, 1994 yılında 52 yaşındadır. 1942 gibi II. Dünya Savaşı'nın yoksunluklarında, cephedeki erkeklerin yerini doldurmak için sanayide ve diğer pek çok iş kolunda kadının çalışmaya teşvik edildiği, savaş sonrası bu kısa süreli yeni alanlarından püskürtüldükleri bir döneme doğmuştur. Yirmili yaşları dünyayı kasıp kavuran '68 rüzgarına denk gelir. Kadın hareketinin önemli adımlar attığı, 'cinsel özgürleşmenin', LSD'nin ve savaş karşıtlığının temel yönelimleri belirlediği, tüm ezilenlerin ayaklandığı bir bahar mevsimi.. C ise bu baharda dünyaya gelmiş, oyunun yazıldığı 1994'de yirmi altı yaşında olan bir genç kızdır. Yaşamını yönlendirme konusunda inisiyatifini önemli ölçüde eline almıştır. Ancak yine de bu kez başka söylemlerin belirleyiciliğinde bir düşünce darboğazı yaşanmaktadır. Söylemler eylemleri kapsamış, kısır polemikler devrimci tartışmaların yerini almıştır. Kadın yaşamından erkeği çıkartabileceği kaleleri almış, ekonomik özgürlüğüne kavuşmuştur ancak hala bazı eksikler vardır.

A'nın sosyal alana bir gelin adayı olarak sunulduğu yirmili yaşları 1920'lerde, ekonomik buhran döneminde, yasalarla eylemler arasındaki çelişmelerin en fazla hissedildiği bir zaman diliminde geçmiştir. İçki yasağı vardır ama yer altı barlarında kaçak içki su gibi akmaktadır; birileri yoksullaştıkça, küçük ama güçlü bir grup kalkınmaktadır; kadınlar uzun soluklu mücadeleleri sonucunda oy kullanma hakkını elde etmişlerdir ama 'iktidar' onları yansıtmamaktadır.

Cinsel ve toplumsal rollerin belirlenmesinde ataerkil yapının etkisi

A, oyunun ilk perdesinde Viktoryen ahlakın orta sınıfa mirasının takipçisi olarak, toplumsal normların koşulladığı bir evlilik yoluyla, sınıf atlayışının serüvenini anlatır. Victoria dönemine, betimlenen yatak odasında asılı olan 19. yüzyıl resmiyle de gönderme yapılır. Zaman içinde değişen evlilik ve güç dengeleri anlayışı doğrultusunda, A, çıkış noktasındaki arızaların bilincindedir ve bu nedenle bir savunma mekanizması geliştirmiştir. Ona göre yaşamını bir kocaya ihale etme hevesi önemli ölçüde A'nın annesinin yönlendirmesi, ikinci derecede kendi hayatı için tasarımlar yapmaya yanaşmayan kız kardeşinin yerine de bir şeyler yapabilme isteğidir. Endişe ve gerilim anlarında geçmişe dönüşleri aracılığıyla eylemlerine ve eylemlerin nedenlerine yaptığı rötuşlar dökülür.

A

(Homurdanarak) Hepiniz bir şeyler istersiniz; bir şeyler istemeyen kimse yoktur. Annem öğretti bana; dikkatli ol dedi; hepsi bir şey ister; kızkardeşiyle beni nelerin beklediğini öğretti bana. Bizi hazırladı, biri bunu yapmalıydı zaten. Demek istediğim, bizler kız olduğumuzdan -ki çok zaman önceydi bu ve o zamanlar farklıydı her şey; fazla bir şeyimiz yoktu, ve kız olmak kolay değildi. Kendi yolumuzu çizmek zorunda olduğumuzu biliyorduk, ve o zamanlar bir kız olmak... ben niye bunları anlatıyorum?

B

İstiyorsun da ondan...

A

Doğru. Bizi hazırlamaya çalıştı... dünyaya açılmaya, erkeklere karşı, kendi yolumuzu bulabilmeye. Kardeşçiğim bunu yapamadı; ne kötü. Ben yapabildim ama, yaptım. Onunla bir partide tanıştım, ve bana, beni daha önce gördüğünü söyledi. Daha önce iki kere evlenmiş – ilki bir orospuymuş, ikincisi ise ayyaş.(...)¹⁹

¹⁹ Albee, Edward, *Three Tall Women*, Penguin Books, London, 1995, Syf. 20

Viktoryen ahlakla yetişen alt orta sınıf anne, iyi bir geleceğin ancak evlilik yoluyla sağlanabileceğini düşünmektedir. Kimseye güvenmemek, herkesin kendisinden bir şeyler istediğini düşünmek yolundaki uyarıları, annenin kendi mutsuzluğunu yansıtır. Baba ile erkek kardeşlerin korumasındaki kadının miras hakkıyla hiçbir şeye sahip olamayışı, annelik ve zevcelik dışında, toplumsal rollerden dışlanma riski taşıması, eğitimsiz ve mesleksiz bırakılması nedeniyle güvencesini ancak bir başka erkeğin, kocasının, koltuğunun altına girerek sağlayabilen kadının elinden daha fazlası gelmemektedir. A, annesinin tutumunu aktarırken genç kızlık günlerinin günümüzden çok farklı olduğunu belirtir çünkü karşısındakilerin, B ile C'nin, hayatı başka türlü kurgulama olanaklarından haberdardır. A, annesinin ve toplumun beklentilerini yerine getirmiş ve partide tanıştığı bir adamla evlenmiştir. Yukarıdaki alıntının son iki cümlesinde görüldüğü gibi kadının söyleminde erkeğin bakışı egemendir. Adam A'yı daha önce gördüğünü söyleyerek, egemen gözün onurlandırmasıyla, 'iltifat' eder. Camille Paglia'nın belirttiği gibi göz, neyi niçin göreceğine karar verir ve yargılarında seçicidir. Her bakışta kapsama kadar dışlama da bulunur.²⁰ A dışlanmadığı için onurlanmıştır. Oyunda erkeğin ifadesiyle önceki eşler bu onurlandırmayı artık hak etmeyen –ayyaş ve orospu- 'öteki' kadınlardır. A'nın bu söylemi öylece benimsemesi ironiktir ancak dönemin gerçeğini yansıtır.

“Annelerimizin kuşağındaki pek çok kadın, diğer kadınlarla açık ya da gizli bir rekabet içinde olduğunu hissediyordu. Yanında bir erkeğin olmaması başarısızlık göstergesiydi ve diğer tüm kadınlar olası rakipler olarak algılanıyordu. Bu yetiştirilme biçimi onları kadın dayanışması duygusundan yoksun bıraktı ve kendi cinslerine güven duymamaya yol açtı.”²¹

Söylemin egemenliği anne-kız ilişkisine de yansımaktadır. Kadınlar arası rekabetin olduğu ataerkil düzen içerisinde anne-kız ilişkisi deforme olmuştur. Ataerkil düzende kadınlar arası iletişim erkek dünyasının kontrolündedir ve arılaşmamıştır. Anne önce bildiği yoldan (evlilik) kızını sisteme dahil etmeyi

²⁰ Bkz. Paglia, Camille , *Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa ve Sanat*, Çev. Turgut Berkes, İstanbul, 1996, Syf. 41

hedefler, bu onun yaşamında başarı duygusunu tatmak için tek şansıdır. Kocasını ölünce yaşlı ve yalnız bir kadın olarak kızının olanaklarına sığınmak zorunda kaldığında kadınlığın yoksunluklarla dolu sert tarihinin acısını, kızına ondan nefret ettiğini haykırarak çıkarmaya çalışır. Antropolog Marvin Harris kadınların elinde olan, savaşa bile son verebilecek önemli bir koza dikkat çeker. Harris'e göre anneliği yadsıyan bir kısım feminist kuramcılar davalarında güç kaybetmektedirler:

“(...) kadınların elinde bulunan ama erkeklerin ele geçiremeyecekleri bir şey –bebeklerin doğumu, bakımı ve beslenmeleri üzerinde kadınların sahip oldukları denetim- beni derinden etkilemektedir. Başka deyişle, çocuk odası kadınların kontrolü altındadır, ve çocuk odasını kontrol ettikleri için de kendilerini tehlikeyi sokacak bir yaşam biçimini potansiyel olarak değiştirebilecek güçtedirler. (...) Ben kadınların çabalarını erkekler yetiştirmekte değil de dayanışmacı ve saldırgan kadınlar yetiştirmekte yoğunlaştırmalarını beklerdim.”²²

Toplumsal yapı ile aile kurumu ataerkil düzenin devamını sağlamaktadır. Kurulacak yeni aile birimleri sistemin devamını güvence altına alma görevi taşımaktadır. Tabanın kökten bir değişimi zorlamadığı sürece, cinsel toplumsal rollerin kabul edilemediği gibi sürüp gitmesi halinde, kadınların yaşamında olumlu bir değişim olmasını beklemek mümkün olmayacaktır.

Birinci perdenin sonunda A, aslında annesi ile kız kardeşinin kendisini sevmediğini, hatta annesinin kendisinden nefret ettiğini söyler. O ana kadar ailesinin günün moda terbiye yöntemlerine uygun olarak *katı ama adil* bir yaklaşımı olduğunu, kendisini sevdiğini ve koruyup kolladığını belirtmiştir. Ancak ‘kendi işini kendi görerek’ üst sınıftan zengin bir adamla evlendikten sonra ailesinin ondan, güçlü olması nedeniyle nefret ettiğini, yine de A'nın kocası yoluyla ulaştığı olanaklarından yararlandıklarını öğreniriz.

A, yeni oluşturduğu aile biriminde mutluluğu yakalayamamıştır. ‘Hastalıkta ve sağlıkta’ yemini doğrultusunda kocasının iki hastalık döneminde –irinli av yarısı

²¹ Wellton, Estela V., *Anne: Melek mi, Yosma mı? Anneliğin İdealleştirilmesi ve Alçaltılması*, Çev. S.K. Akbaş & C. Kurultay, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2000, syf.174

ve prostat kanserinin ilk belirtisi özellikle rahatsızlık verici detaylarla anlatılmıştır-yasanın buyurduğu gibi kocasının yanında bulunmuştur. Ancak kocası, yine evlilik yasanının buyurduğu sadakat kuralına uymamış, kapı arkalarında hizmetçiler ve daha başka kadınlarla karısını aldatmıştır. Bu saptamasından sonra A da kocasına sadık kalma gereği duymamıştır. II. perdede C, A'ya kırk yıl bir adamla nasıl evli kaldığını sorduğunda, bu 40 yılın yalnızca bir adamla geçmediğini öğrenerek şaşırır. A ile B açıklarlar: kadınlar daha az aldatır ama aldatır çünkü yalnızdır, sıkılmıştır, ödeşmek istiyordur, orospudur ya da daha pek çok nedenden ötürü bunu yapabilir; erkekler daha fazla aldatırlar ve bunu yalnızca erkek oldukları için yaparlar.²³ 26 yaşın ateşi C'yi isyan ettirir. Ancak olgun hanımlar yüzyıllardan beri kadının katlanageldiği bir gerçekten bahsederler. Bu çok zengin tek gözlü 'playboy' tüm çapkınlıklarına karşın karısını terk etmemiş, hatta, ona büyük taşlı mücevherler vererek gönlünü almıştır. Öyleyse düzeni bozmaya gerek yoktur. Yalnız adamın verdiği taşların sahte çıkması kadının durumuna trajikomik bir boyut katmıştır.

Toplumun, annenin ya da A'nın evlilik kurgusu 40 yıl süren bir sahte yaşantıdan ibarettir. "(...) kadınlar tüm yaşamlarını, görevlerini yerine getirmeye harcamak üzere eğitilir, yönlendirilir ve yanıtılırlar. Bu rolde mutsuz olduğunu itiraf etmek , bir kadın olarak başarısızlığını itiraf etmektir"²⁴ önermesi oyunun mutluluğunu hatırlayamayan, mutluluğu her şeyin bitmesi olarak ifade eden A'nın durumunu özetler.

Kate Millet, Albee'nin aile yaşamının ürkütücülüğü, evliliğin sıkıcılığı, âşıkların birbirini istismarı ve bu tür ilişkiler sırasında karakterin giderek yıpranışını başarıyla incelemesinin heteroseksüel yaşama eleştirel ve alaycı bakışından kaynaklandığını belirtir.²⁵ Albee kadını nesneleştirmeden, insani boyutuyla, neden sonuç ilişkilerini sergileyerek biçimlendirmiştir oyununu. Yaşamın tıkanma noktalarını, çıkışsızlığı ele alırken ataerkil bir kurum olarak aile ve toplumun oynadığı role dikkat çeker.

²² Harris, Marvin, *İnekler, Domuzlar, Savaşlar ve Cadılar: Kültür Bilmeceleri*, Çev. Fatih Gümüş, İmge Kitabevi, 1995, Syf. 75

²³ Bkz. Albee, syf. 82-83

²⁴ Comer, Lee, Saim, Hikmet (ed.), *Kadının Gizli Dünyası*, Arion Yayınevi, İstanbul, 1997, Syf., 174

²⁵ Bkz. Millet, Kate, *Cinsel Politika*, Çev. Seçkin Selvi, Payel Yayınevi, İstanbul, 1987, Syf. 491

Erkeksi güç savaşımının kadın dünyasındaki mimesisi ya da fallik kadına doğru

İngilizce *tall* sözcüğünün anlam çerçevesi uzun, zarif, yakışıklı, güçlü ve cesur sözcüklerini de içermektedir.²⁶ Edward Albee, *Üç Uzun Kadın* (Three Tall Women) oyununda anlam çerçevesinin olanaklarından yararlanmış oyun kişisini biçimlendirirken sözcüğün içerdiği anlamları çağrıştıracak bir yapı tasarlamıştır. Oyunun eksen kişisi A, gençliğini betimlerken zarif, uzun ve yakışıklı (handsome) olduğundan söz eder. Kendisini kabul görmediği üst sınıf aileye gelin gidecek denli cesur, yaşamın türlü sıkıntılarının üstesinden gelecek denli güçlü bulur. Oyun boyunca kadın bedeninde genel kabulden farklı olan, kimi zaman beğeni, kimi zaman yergiyle karşılanan ‘uzun boylu’ olmaya vurgu yapılır. Bir kadının evlilik yoluyla sınıf atlayarak sahip olduğu servet dolayısıyla edindiği –ya da yanılması yaşadığı- gücü, tıpkı buluş çağındaki uzun boyu gibi onu yalnızlaştırmıştır. A’da, ataerkil yapıdaki güç modellerinin iz düşümü olarak kimileyin fallik bir yapı sergilenirken yine ‘tall’ sözcüğünün çağrışım alanından yararlanılır.

Yukarıda kadınlar arası rekabetten söz etmiştik. A, B ve C arasındaki ilişki I. perde de oldukça gerilimlidir. Kuşaklar arası çatışmanın yanı sıra dar alanda bir iktidar- güç savaşımı göze çarpar. Oyun ‘sessizlikle’ açılmıştır. Sessizlik, yargılama, sindirme ve kaydetme sürecini ve daha önce başladığını varsayacağımız bir tartışmanın yarattığı gerilimi vurgulamaktadır. A ile C, A’nın yaşını tartışırlar. Üç kadın arasında yaş farkı didaskalilerde yer alan mimik-jest-ses betimlerinde vurgulanır: örneğin A için *hoots* (baykuş ötüşü), B için *clucks* (tavuk sesi), C için *purrs* (kedi mırıldanması) kullanılır. A’nın bilge ve ürpertici, B’nin anaç, C’nin A’nın gençliğinde hep yaptığı gibi avın üzerine atlamak üzere gözleri etrafta fır dönmesini çağrıştıran, Williams’ın *Kızgın Damdaki Kedi*’si Maggie’ye gönderen simgelerle anlatılması dikkat çeker. Bu yaş davasını kazanabilmek için A tüm taktiklerini seferber eder: buyurganlık ile ağlayıp acındıran tavırlar arasında gidip gelir. A yaşlılık hallerini B ve C üzerinde tahakküm kurmak amacıyla kullanır. C ile A arasındaki kuşak farkı dil düzleminde de kendini gösterir. Geçen zaman nedeniyle sözcüklerin taşıdığı anlam değerindeki değişim birinci perdede A ile C arasında

²⁶ Bkz. Oxford English Dictionary

gerilime neden olur. A, bugün aşağılama olarak kabul edilen -küçük Yahudi, wop (İtalyan göçmenler), nigger (zenci), kike (Yahudi)- sözcüklerini kullandıkça C tepki verir. Ancak B'nin de dikkat çektiği gibi bu sözcükler A'nın öğrenme sürecinde, öğrendiği biçimdir. 60-70 yıl önce Amerikan toplumunda zencilerin kendilerine *negro* denmesine bugünkü tepkilerini vermeleri söz konusu değildir. Azınlıklar ya da *ötekiler*, ataerkil toplumda *öteki* konumundaki beyaz orta sınıf Amerikalı kadının güç gösterisinde bulunabildiği ender gruplardandır.

“Gücün başlıca araçlarından biri paradır; çünkü, kadını satın alan paradır ve ekonomik bağımlılık, manevi alanda olduğu kadar maddi alanda da zorbalık temeline oturtulmuş bir sistemde kadının köleliğini belirleyen bir simgedir”²⁷.

A, para ve parayla birlikte kazanılan bir takım varlıklara ulaşarak, bunun bedelini yaşadığı tatminsizlik ve koyu bir mutsuzlukla öder. Fransız çizgilerini taşıyan ipek ve dantellerle süslü yatak odasının şıklık ve zenginliği vurgulayan pırıltısı ikinci perdede eklenen tıbbi araç gereçlerle bozular. Yatak odasında egemen renk mavidir. Yazarın Batılı referanslarda hüznün simgesi olan bu rengi seçmesi ve yatağı merkeze yerleştirmesi, bu yatağın bir hasta yatağı olarak kullanılması, özellikle ikinci perdede A'nın bir mankeninin oksijen çadırında ölü gibi yatması A'nın cinsel yaşamındaki düş kırıklıkları ve tatminsizliklerini vurgular niteliktedir.

A, para, statü ve büyük bir eve kavuşur. Kadının en yüce görevini yerine getirerek ailedeki yerini sağlamlayan bir oğlan doğurmuştur. Kocasına ona sık sık gösterişli mücevherler almaktadır. Evinde hizmetçiler vardır. Ama bu evin hanımı değildir, çünkü kayınvalidesi vardır; oğlu bir aşk çocuğu değildir, oğlunu doğurmasının nedenlerinden biri 'yaşlı adamı' – kocasının babasını mutlu etmektir; oğlu cinsel tercihini erkeklerden yana kullanmıştır; mücevherlerin sahte olduğu ortaya çıkar; kocası onu evdeki hizmetçilerle aldatır. Kapitalist sistemin sert kuralları devrededir. Aşağıdan yukarıya çıkmak, *Amerikan Rüyasına* karşın, kolay değildir. Üst sınıfın biçimsel kurallarını öğrenip taklit etmek ile içinde yoğrulmak arasında önemli fark vardır.

²⁷ Millet, Syf. 39

Bulunduğu yeni sosyal alanda yok olup gitmemek için A etrafındakilerin hakkından gelir. Ezile ezile ezmeyi öğrenir. İlişkilerde inisiyatifi ele alma, bu yolla avantajlar kazanmayı seçer. Örneğin at yarışlarında jüriyle ahbaplık kurması onun evdeki konumuna bir nebze katkıda bulunmuştur. Seyisiyle girdiği tensel ilişkiyi adamı işten atarak bitirmesi de erkek patronların kadın çalışanlara yönelik tutumunu hatırlatmaktadır. Oğlu bu ilişkisine tanık olmuş ve seyisi kovduğu gibi kendisini de kovabileceğini söyleyerek onu kışkırtmıştır. Paglia'nın Anthony Storr'dan aktardığı gibi *çok ilkel bir seviyede tüm anaların fallik olduğunu kabul* etmek mümkündür.²⁸ Kadın oğlunu da kovar. Şimdi parasını ödediği yardımcısı B ve avukatının memuru olan C'nin karşısında gücünü göstermektedir. Çevresinde iktidarını kullanacağı başka kimse kalmamıştır. Ancak dili erkeksi bir tahakkümle kullanır. Rica etmez, emir verir. Sık sık karşısındakilerin ücretini verdiğini hissettirir. Yanındaki hizmetlilerin kendisini soymasına karşı önlemleri olduğunu belirterek gözdağı verir

Bir 'mikrokosmos' olarak cinsel ilişki

Kate Millet insan yaşantısında cinsel ilişkinin, insan ilişkilerinin geniş ortamında oldukça köklü bir yere oturduğunu, kültürü meydana getiren davranış ve değerlerin yüklü olduğu bir mikrokosmos gibi olduğunu belirtir.²⁹ *Üç Uzun Kadın*'da kadın yaşamının üç evresinde yaşadığı ilişkiler aydınlatıcıdır.

A'nın ilk ilişkisi kızlarını yakından kontrol eden 'katı ama âdil' annenin tüm önlemlerini boşa çıkarır. A'nın ilk ilişkisi annelerin kızlarına önermeyeceği bir genç adamdır. Yakışıklı, hoş ama geleceği güven altına alacak bir servetten ya da meslekten yoksun bir adam. Bu ilişkide gözü her daim iyi bir koca araştırmasında olan A'yı baştan çıkararak bir tensellik söz konusudur. Kurallar yerle bir edilir, bekaret, karşılığında verecek hiçbir şey olmayan, üstelik bir şey verme niyeti de taşımayan bu yakışıklıya 'bila bedel' verilir. Marilyn Yalom 1920ler ile 30'lar arasında Viktorya dönemine oranla bir tür cinsel devrim geliştiğini belirtir. Yalom'a göre orta yoldaki Amerika hâlâ kadınların evlilik öncesi iffet ve evlilik sonrası eş ve anne ideallerini önemsiyordu ancak yatak odası sınırları ortaya dökülmediği sürece kadınların da en az erkekler kadar cinsel arzular taşıyabildiklerine inanılmaya

²⁸ Bkz. Paglia, syf. 31

²⁹ Bkz. Millet, syf. 45

başlanmıştır.³⁰ Nitekim yaşadığı bu ilişki, A'nın koca bulmasına engel olmaz. Tatminkar bir cinsel ilişki sonrasında A, çıktığı yolu değiştirmez; deneyim kazanmış, zevk almıştır ancak evlilik kriteri farklıdır. Yaşadığı ilişki ona karşılaştırma olanağı verir, bu nedenle belki de bir önceki nesile oranla tatminsizliğinin daha bir bilincindedir. Cinsel yaşamının tıpkı evliliğinin tasarlanması gibi sakat bir temele oturduğunu görürüz. I.perdenin sonuna doğru, A'nın son fragmanı bu konuda çarpıcı bir örnek sunar. Yatak odalarında karı-kocanın ayrı birer giyinme odası vardır ve A kendi odasında ayna karşısında çıplaktır ancak dışarı çıkarken taktığı tüm mücevherleri hâlâ üstündedir. Aynadan bir kargaya benzettiği kocasının (daha önce de penguene benzetmişti) çıplak olarak odaya girdiğini görmüş ancak görmezden gelmiştir. Kocasına ona bir armağanı olduğunu söylediğinde erekte olmuş fallusunun ucunda yeni bir pırlanta bilezik görür:

“Ve pipisinin üstündeydi ve yaklaştı ve gördüğüm en güzel bilezikti; pırlantaydı ve çok büyüktü, çok büyük ve... Beğeneceğini sanıyorum, dedi. Aman tanrım, çok güzel dedim. İster misin? dedi. Evet, evet! dedim. Aman tanrım, evet! (daha boğuk sesle) Ve daha da yaklaştı, ve pipisi omzuma dokundu – kısa boyliydu, ve ben uzundum ya da öyle bir şey. Offf bunu söylememeliyim: söylemesi berbat fakat biliyorum. Onunki küçüktü ... anlarsınız ... ve bilezik orada asılıydı, ve yüzüme yaklaştı ve istiyor musun? Beğenirsin diye düşündüm. Ve ben Hayır! Dedim. Olmaz! Biliyorsun, olmaz işte! Ve olmadı da: asla olamazdı zaten ve söyledim. Hayır! Olmaz, yapamam.! Ve orada durdu ... şey, bilmiyorum... ve pipisi ... şeyetti.. yumuşamaya başladı ve bilezik kaydı ve kucağıma düştü. Çıplaktım; kucağımın derinliklerindeydi. Sakla onu dedi ve arkasını döndü ve giyinme odamdan çıktı.”³¹

İnsan ilişkisinde gelinebilecek uç bir nokta Ruskin'deki anlamıyla 'soyulu grotesk' bir simge ile anlatılmaktadır. Karnavalesk grotesk unsur fallus, pırlanta bir bileziğin armağan kaidesi olduğunda (bilezikle ve sunuş biçimiyle bir arada) Ruskin'in sözünü ettiği gibi belleğe 'sevgisiz, maddi temelli evliliğin' simgesi olarak

³⁰Bkz. Yalom, Marilyn, *Antik Çağdan Günümüze Evli Kadının Tarihi*, Çev. Z. Yelçe & N. Domaniç, Çitlenbik Yay., İstanbul 2002, Syf. 308

³¹ Albee, 1995, syf. 56

kaydedilir. Buradaki soylu tanımlaması, feminist kuramcılarının ya da sosyologların bir çok makalede gerekçeleriyle açıklamasını yaptıkları ataerkil evlilik kurumuna küçük bir kareyle açıklama getirilebilmesinde, zor ya da dolambaçlı anlatılabilecek olanın ekonomik ve kalıcı olarak aktarılmasını açıklar.³² Karı koca arasındaki ilişki öylesine maddi alış verişe dayalıdır ki artık doğal bir biçimde sevişememekte, pırlantalar aracılığıyla bir araya gelmektedirler. Aştan sıcaklıktan yoksun, duygusuz bir alışveriş. Bu çöl ıssızlığındaki ilişki, A'nın evliliğini resmeder.

II. perdede defalarca aldatıldığını öğrendiğimiz kadın, kocasının yolundan giderek yanlarında çalışan biriyle, seyisle, kocasını aldattığını açıklar.

“Ad ve kişi Batının biçim arayışının bir parçasıdır. Batı, nesnelere ayrı kimlikleri olmasında ısrarlıdır. Adlandırmak bilmektir; bilmek denetlemektir.”³³

A'nın yaşamındaki erkeklerin oyunda birer adları yoktur. Denetleyici, egemen tavra bir karşı duruş gibi adları saklar. Oğlu, kocası, kocasından önceki ve sonraki sevgililerinden ‘O’ (He) diye bahseder. Oysa avukat ya da şoför gibi kendisi ile doğrudan ilişkisi olmayan kişilerin adları vardır. Hatta bahsedeceği kimi insanların adlarını anımsamak için özel bir gayret gösterir. Yaşamındaki erkekleri O diyerek anması sözünü ettiği olayları kiminle yaşadığı konusunda bir karışıklık/bilinmezlik yaratır. Birinci perdede bu bilinmezlik daha fazladır: perdenin sonunda bir erkekten daha güçlü olduğunu, ona arka çıktığını belirtir ama bu kişi oğlu mu kocası mı belli değildir. Örneğin sürekli at binmekten, bundan ne kadar hoşlandığından ve bu konuda ne kadar iyi olduğunu anlatırken ona eşlik edenin kocası ya da cinsel ilişki yaşadığı seyis olup olmadığı açık değildir.

Oyunun bütününde at binmek aynı zamanda cinsel ilişki anlamına gelmektedir. Özellikle seyisle beraberliği anlatılırken ilişkinin duygudan yoksun hayvansı yönüne vurgu yapılır, duygudan yoksun betimlenir ama bedensel haz duyulduğu ifade edilir. Ayrıca ilk perdeden itibaren sürekli kullanılan ata binme (ride) ile ilgili motif, ata binmekten duyulan zevk, bir yandan ölmekten korkmak,

³² Ruskin'in grotesk kategorileri için bkz. “Ruskin’s Definition of the Grotesque”, <http://www.victorianweb.org/genre/ej/2a3.html> ve Landow, George P., *Victorian Thinkers*, Oxford University Press, Oxford, 1993, syf. 148

yanında kocası olmadan ata binmeyi çok sevmesi ile ilgili motifler seyis ile olan ilişkisinin açıklanmasıyla daha anlamlı kılınır. Bu sevişme sahnesi ‘saman ve hayvan dışkılarının üzerinde porno filmlerdeki gibiydi’ diyerek betimlenmiştir.³⁴ İlk ilişkisi de bir dış mekanda gerçekleşmiştir. A evlilik yatağında bir ilişki yaşayamamaktadır.

Kurguya yerleştirilen bellek oyunları, melankoli ve depresyon

William Randall *Bizi Biz Yapan Hikayeler*’de episodik bellekten söz eder. Episodik bellek doğrudan olaylarla bağlantılıdır ve ancak olgunlukta oturmuş ve zengin biçimini bulmaktadır. Bu tür bellek, bir yarı-anlatı yapısı kurmaya eğilimlidir ve olumlu/olumsuz açılardan diğerlerinden daha yüküldür³⁵. Her seferinde etkileyici biçimde sergilenebilir:

“Kendimizi dünyaya sunma eğiliminde (ve isteğinde) olduğumuz ‘imzalı hikayeler’. Oysa bazıları hiç pazarlanamaz. Bunları yorumlamak o kadar acı verir ya da yoruma o kadar kapalıdır ki, anlatılmadan bıraktığımız şeylerin karanlık dehlizine kilitlenmişizdir; oradan sistemimize kendilerine özgü bir zehir sızdırır, hayatlarımızı anlamak için kullandığımız hakim hikayeye uymalarına yönelik her tür çabayı sessizce sabote ederler. (...) Oysa bazılarının bir gün yanlış olduğunu keşfedebiliriz: Bizi uzun süre boşuna uğraştırmış yanılısamalar; bilerek ya da çoğunlukla bilmeyerek uyduğumuz anektodlar; başkalarından ödünç aldığımız ama kendimizin olduğuna inandığımız anılar.”³⁶

A’nın geri dönüşleriyle yaşamının çeşitli evreleri hakkında bilgi sahibi oluruz. Fragmanlar halinde bu anımsamalarında çeşitli sözcük gruplarını bir müzik cümlecığı, bir ana tema gibi kullanır. Bu tekrarların arasında aynı fragmanlara her seferinde yeni bir bilgi eklenir ve gerçeklik duygusu zedelenmeye başlar. *Mutlak bir temanın belirli kurallarla benzetleme yoluyla geliştirilmesi*³⁷ olan füg tekniğini hatırlarız. Füg aynı zamanda kaçış anlamına gelir. A’nın gerilim anlarından geçmişe

³³ Paglia, syf. 15

³⁴ Bkz. Albee, Syf. 94

³⁵ Bkz. Randall, 1999, s.223

³⁶ y.a.g.y., s.223

³⁷ Çalışır, Feridun, *Müzik Dili Sözlüğü*, Evrensel Müzikevi, Ankara, 1996, s.93

ya da oğlunun ziyareti düşüncesine kaçışıyla örtüşür. Birinci perdede izlediğimiz fragmanların süs unsuru kalıpları ikinci perdede kazındığında altından rahatsız edici ‘hakikat’ler çıkar. Randall’ın belirttiği acılı anıların üstü çeşitli kalıplarla sıkıca örtülmüştür. Gerçeğe ulaşmak zaman alır.

Oyunu özel kılan unsurlardan biri ikinci perdedeki *İtiraf*’ın dökülme biçimidir. Derinlemesine gösteren bir ayna, bir ikiz işlevi yüklenir ikinci perdeye. Konuşmalar aynı temalarda gezinir ama toplumsal insanın takındığı tüm maskelerden vazgeçilir ve yukarıda da değinildiği gibi kendini aldatma araçları yok edilir, ifşa edilen gerçekler sarsıcıdır. Önce B’nin ‘ben’ ya da ‘sen’ demek yerine ‘biz demeye başlaması, ardından C’nin hikayesine oyunsal bir hava içinde diğer iki kadının da katılması, üçünün aynı kişinin farklı halleri olduğunu açıklar. Aldatmalar, aldatılmalar ve kayıplar birer birer serilir. Yazarın yaklaşımında çevrimsellik, Binkert’in melankoli tartışması ile açıklanabilir.

Dörith Binkerth’e göre melankoli bir acının ya da yas durumunun sindirilmesi sürecidir, sağlıklı bir sonuca ulaşır, geçicidir. Melankoli kadının doğasındaki çevrimsellikle açıklanır. Bu çevrimsellik bir kızın ilk menstürasyonunda, kızlıktan kadınlığa adım atışta, çocuk doğurma ve menopozda yaşamın çift değerliliğiyle karşılaşması, bunu atlatması ile açıklanır. Kızlıktan kadınlığa geçiş bir başka bedeni tanıma olanağı sağlarken erkekle kadın arasındaki engeli ortadan kaldırır; hem acı hem zevk vermektedir. Dünyaya getirilen çocuğa aynı zamanda ölümün kapısı aralanmaktadır. Menopoz yeniden bakireliğe dönüş olarak nitelendirilmektedir. Duyguların kuvvetli hissedildiği bir durum, güçlü bir ruhsal etkinlik olarak melankoli, algılamamanın merkezindeki her şeyin dönüşmesini içerir ve ‘hem yaşam hem ölüm’ anlamını barındırdığı için kadına özgüdür. Binkert, bir felce uğrama ve duygusuzluk durumu olan depresyonu, değişim mümkün görünmediğinden, dönüşebilirlik bilincinden yoksun bulur. Depresyon ‘ya yaşam ya ölüm’ yapısından dolayı erkeğe özgüdür.³⁸

Albee bir söyleşide ilk perdenin sonunda esas kişinin felç geçirerek konuşma yeteneğini kaybetmesi nedeniyle oyunun bitmiş gibi görüldüğünü ancak

³⁸ Bkz. Binkert, Dörthe, *Melankoli Kadındır*, Çev. İlknur İgan, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001, Syf, 146-150

yine de bir eksiklik fark ettiğini söyler.³⁹ I. perdenin sonunda önemli itirafların arkasından bir tür ruhsal boşalma yaşayan A felç geçirir. Bu felç durumunun, erkeğe özgü, ancak erkek dünyasında yaşanmasına izin verilmeyen depresyonun,⁴⁰ erkek gücü taşıma iddiasındaki kadın bedenine uygun bulunması anlamlıdır kanısındayım. Kurgusal olarak baktığımızda II. perdede A'nın depresyon-felç durumu süregiderken I. perdeden itibaren izlediğimiz dönüşümle birlikte –farklı kişilerden tek kişinin farklı dönemlerine-melankolinin çevrimsel yapısı yansıtılır. A'nın taşıdığı yapay erkek egosu çatlatılır. Dönüşümün en heyecan verici ifşa sahneleri bir erkeğin -oğlun- sessiz , edilgen ve yas tutma görevini yerine getirirken gerçekleştirilir. Dönüşümün gerçekleşmesinde melankoliye atfedilen öfke-hırçınlık, karamsar-kötümserlik, esriklik, ritmik bir biçimde ortaya dökülür. Örneğin A'nın öfkesi ve hırçınlığı dikkat çekici boyuttadır. Kendine duyduğu hınç, oğlunun gelmeyeşine olan tepkisi, yanındakileri eskisi gibi yönetemeyişi, bedensel çöküntüleri öfkesini besleyen unsurlardır ve finale doğru kabullenışı izleriz.

II. perdede ritmin yer yer Bakkha korosuna dönüşerek esrikleştigi, mutluluk anının sorulmasıyla birlikte ölüm anının, durmanın dile getirilmesiyle beliren tablonun kadına özgü melankolinin çift değerliliğini yansıttığı öne sürülebilir. Mutluluk ile ölüm arasında bir ilişki kurulmuştur. Christopher Bigsby oyunda yolculuğun sonu olarak ölümün kabullenilişinin ölüm olgusunu hükümsüz kılmadığına dikkat çeker.⁴¹ Ölüm ile yüzleşme mutlu ânın aranması sırasında gerçekleşir. II. perdenin can alıcı sorusu C tarafından sorulur. Bu ömürdeki en mutlu an ne zaman yaşanmıştır? B için 360 derecelik bir açıyla her şeyi görebildiğini düşündüğü 52 yaş en iyisidir. İnsan yaş aldıkça görüşü netleşmektedir. Ama asıl yanıt birinci perdede yine B tarafından hazırlanmıştır. B, C'ye yaşam/ölüm hakkında düşüncelerini açıklarken doğduğumuz andan itibaren ölmekte olduğumuzu belirtir.

³⁹Bkz. Samuels, Steven, *Yes is Better than No; An Interview with the playwright, Edward Albee*, Perspectives, <http://hipp.gru.net/3tallalbeeinterview.html>

⁴⁰ Bkz Binkert, Syf 146

⁴¹ Bkz. Bigsby, C.W.E., *Modern American Drama 1945-2000*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, syf.151

B: (...) Henüz anlamadın mı? Nefesi çekersin ... bırakırsın. (...) Başlarsın ... ve sonra durursun.⁴²”

İkinci perdede A da benzer bir yanıtla finale ulaşır:

“A: (...) İşte en mutlu zaman (...) Hepsi bittiğinde. Durduğumuzda. Durabildiğimizde.⁴³”

Finalde betimlenen mutluluk Epikuros’un *atraxiasını*, kalıcı ve yüce mutluluk halini çağrıştırır. Bedensel ve maddi hazların geçici tatminiyle ulaşılan mutluluk kısa ömürlüdür. Kalıcı bir mutluluk “*ruh rahatsızlığıyla beden acısının yokluğundaki hazdır. Bedenimiz acısız ve ruhumuz rahatsa mutluyuz.*”⁴⁴ Bu mutluluk bilincine ancak ölümün eşiğinde varılması ise ironiktir.

Sonsözü okur / seyirci söyler

Edward Albee’nin **Üç Uzun Kadın** oyununa, oyunun doğal akışının da yönlendirmesiyle oyun kişilerinden A’yı eksene alarak yaklaşılmıştır. Bu çalışma dramaturginin başvurabileceği çağrışım malzemesinden bir bütüne ulaşma çabasıdır ama kişiseldir ve kuşkusuz bir başka bakış açısına göre eksiktir.

Yarattığı bütünü okur ya da seyirci, kısacası alımlayanla birlikte düşünen ve profesyonel okurun (eleştirmenlerin) ancak kendisi ölünce hakkında iyi şeyler yazacağına inanan karanlık bakışına karşın Edward Albee, kendine özgü alaycı üslubuyla okurun /seyircinin yardımına koşar:

“Tiyatroda hoşlanmadığım ve karşı olduğum bir şeye değinmek istiyorum. Bir oyunun sona erdikten sonra kırk beş dakika daha uzatılmasının ne gereği var? Üç perdelik oyunların çoğunun üçüncü perdesi gereksizdir. Oyun ikinci perdenin sonunda biter asal olarak ama seyirci ikinci aradan sonra yerine dönmek ve bütün

⁴² Albee, 1995, syf. 13

⁴³ Albee, 1995, syf. 110

⁴⁴ Epikuros’un Mektuplarından aktaran Hançerlioğlu, Orhan, *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt 2, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1977, syf.61

*düğümünün bir bir çözülmesini seyretmek zorunda kalır. Böylece tiyatrodan çıkınca üzerinde düşüneceği bir nokta kalmaz.*⁴⁵

Kaynakça:

- ALBEE, Edward; **Three Tall Women**, Penguin Books, London, 1995
- ALBEE, Edward; Oyun-Yazar-Seyirci, Çev. Sevdâ Şener, **Türk Dili Dergisi Tiyatro Özel Sayısı**, TDK Yay., Sayı 178, Ankara, Temmuz 1966
- AMACHER, Richard E; **Edward Albee**, Twayne Publishers, New York, 1969
- BECKETT, Samuel; Mutlu Günler, Çev. Akşit Göktürk, **Tüm Kısa Oyunları**, Mitos Boyut, İstanbul
- BISCHOFF, Ulrich; **Munch**, Taschen Verlag, Berlin, 2000
- BIGSBY, C.W.E.; **Modern American Drama 1945-2000**, Cambridge University Press, Cambridge, 2000
- BINKERT, Dörthe; **Melankoli Kadındır**, Çev. İlknur İgan, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001
- ÇALIŞIR, Feridun, **Müzik Dili Sözlüğü**, Evrensel Müzikevi, Ankara, 1996
- DEBUSSCHER, Gilbert; **Edward Albee: Tradition and Renewal**, Çev. Anne Williams, American Studies Center, Belçika, 1967
- EASTHOPE, Anthony; Is That It? Autobiography and Masculine Denial, **Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory**, Vol.14, No.2, Oxford University Press, Oxford, July1991
- HANÇERLİOĞLU, Orhan; **Felsefe Ansiklopedisi**, Cilt 2, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1977
- HARRIS, Marvin; **İnekler, Domuzlar, Savaşlar ve Cadılar: Kültür Bilmeceleeri**, Çev. Fatih Gümüş, İmge Kitabevi, 1995
- LANDOW, George P.; **Victorian Thinkers**, Oxford University Press, Oxford, 1993
- MILLET, Kate; **Cinsel Politika**, Çev. Seçkin Selvi, Payel Yayınevi, İstanbul, 1987

⁴⁵ Albee, Edward, *Oyun-Yazar-Seyirci*, Çev. Sevdâ Şener, Türk Dili Dergisi Tiyatro Özel Sayısı, TDK Yay., Sayı 178, Ankara, 1966, syf.885

- PAGLIA, Camile, **Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa ve Sanat**, Çev. Turgut Berkes, İstanbul, 1996
- RANDALL, William L., **Bizi ‘Biz’ Yapan Hikayeler**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999
- O’NEILL, Eugene, **Günden Geceye**, Çev. Gencay Gürün, Yanar Yay., İstanbul, 1988
- SAİM, Hikmet (ed.), **Kadının Gizli Dünyası**, Arion Yayınevi, İstanbul, 1997
- TUFAN, İsmail, **Antik Çağdan Günümüze Yaşlılık**, Aykırı Yay., İstanbul, 2002
- USLU, A. Didem; **Amerikan Tiyatrosunda Düşler**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2001
- WELLDON, Estela V.; **Anne: Melek mi, Yosma mı? Anneliğin İdealleştirilmesi ve Alçaltılması**, Çev. S.K. Akbaş & C. Kurultay, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2000
- WILLIAMS, Tennessee, **Sırça Hayvan Koleksiyonu**, Mitos Boyut, İstanbul, 2000
- YALOM, Marilyn; **Antik Çağdan Günümüze Evli Kadının Tarihi**, Çev. Z. Yelçe & N. Domaniç, Çitlembik Yay., İstanbul, 2002
- YÜKSEL, Ayşegül, **Samuel Beckett Tiyatrosu**, YKY, İstanbul, 1992

Abstract:

*Edward Albee confirms the autobiographical references, in his play **Three Tall Women**, particularly focusing on his stepmother. In the first act, the old woman A is with her mid-aged assistant B and the young girl C who works for A’s lawyer and sent there to fix her financial matters. A sounds bossy and bad-tempered, B looks tender and practical, and C seems quick-tempered, curious and prejudiced. As A talks about being a woman, about marriage and getting married, about sexuality and getting old in the context of her own life experience, the concepts of death, time and memory are underlined. At the end of the first act, A is paralysed. In the second act, as A’s dummy lies in an oxygen tent, A, B and C act on the stage. The different stages of A’s (or a middle class American woman’s) life which she has lived under oppression and many constraints determined by the social conventions are confronted as three significant periods in history are symbolized by the ages of three women.*