

## Tiyatroda Ölümcül Kimlikler

### Fatal Identities In Theatre

 **Vahdet Yasin Akyüz<sup>a</sup>**

<sup>a</sup>Doç. Dr., Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Ordu/Türkiye, vyasinakyuz@gmail.com  
I <https://ror.org/04r0hn449>

**Öz** Toplumsal ve kültürel kimliklerin çatışması, tiyatro edebiyatında trajedinin önemli kaynaklarından biridir. Bu makale, tiyatro metinlerinde kimlik temelli çatışmaların ölümle ilişkisini incelemektedir. Kimlik kuramları ve postkolonyal yaklaşımlar çerçevesinde, tekil ve katı kimlik tanımlarının nasıl “ölümcül” hâle gelebildiği tartışılmaktadır. Freud’un ölüm dürtüsü kuramı, Heidegger’in “ölümle-doğru-oluş” kavramı ve Frantz Fanon ile Stuart Hall’un postkolonyal/kimlik kuramlarına dayanarak, kimlik çatışmalarının birey ve toplum üzerindeki yıkıcı etkileri değerlendirilmiştir. Euripides’in *Medea*’sı, William Shakespeare’in *Othello*’su, Ilan Hatosor’un *Maskeliler* adlı oyunu ve benzer temaya sahip Murathan Mungan’ın *Mahmud ile Yezida* oyunu ayrıntılı olarak analiz edilmiştir. İnceleme sonucunda, ırksal, etnik, dinsel veya cinsiyet temelli ötekileştirmenin ve aidiyet çatışmalarının bu oyunlarda trajik ölümlere zemin hazırladığı gösterilmiştir. Makalenin bulguları, kimlik temelli çatışmaların sanat yoluyla incelenmesinin, hem tarihi hem de güncel toplumsal gerilimleri anlamada önemli bir alan olduğunu ortaya koymaktadır.

**Anahtar kelimeler:** kimlik çatışmaları, ötekileştirme, postkolonyal teori, tiyatro trajedisi, ölüm ve kimlik

**Abstract** *The conflict between social and cultural identities constitutes one of the primary sources of tragedy in dramatic literature. This article explores the relationship between identity-based conflicts and death in theatrical texts. Within the framework of identity theories and postcolonial approaches, it discusses how singular and rigid definitions of identity can become “lethal.” Drawing upon Freud’s theory of the death drive, Heidegger’s concept of “being-towards-death,” and the postcolonial/identity theories of Frantz Fanon and Stuart Hall, the article evaluates the destructive effects of identity conflicts on individuals and societies. A detailed analysis is conducted on Euripides’ *Medea*, William Shakespeare’s *Othello*, Ilan Hatosor’s *Masked*, as well as Murathan Mungan’s *Mahmud ile Yezida*, which share similar themes. The analysis reveals that racial, ethnic, religious, and gender-based othering, along with conflicts of belonging, provide the ground for tragic deaths in these plays. The findings of the article demonstrate that examining identity-based conflicts through art offers a significant avenue for understanding both historical and contemporary social tensions.*

**Keywords:** *identity conflict; othering; postcolonial theory; theatrical tragedy; death and identity*

## Giriş

Tiyatro sahnesi, insan kimliğinin ve toplumsal gerilimlerin en çarpıcı biçimde yansıtıldığı alanlardan biridir. Klâsik tragedyalardan modern oyunlara, kimlik ve aidiyet meseleleri sıklıkla çatışmaların merkezinde yer alır. Özellikle etnik, ırksal, dinsel ya da cinsiyet temelli kimlik farklılıkları, dramatik karakterler arasında anlaşmazlıklar doğurmakla kalmaz; çoğu zaman bu çatışmalar ölümle sonuçlanan trajedilere dönüşür. Amin Maalouf, *Ölümçül Kimlikler* (2008) eserinde, “insanların birden fazla aidiyetten oluşan tekil ama çok katmanlı kimliklere sahip olduğunu, ancak bir tek aidiyeti mutlaklaştırarak kimliği tanımlamanın son derece sakıncalı ve tehlikeli olduğunu” vurgular (s. 18-19). Maalouf’a göre “birey ve toplum düzeyinde tek boyutlu kimlik anlayışı, ötekine tahammülsüzlüğü besleyerek şiddete varan çatışmalara yol açabilir” (2008, s. 21). Bu makale, tiyatro edebiyatındaki farklı metinleri çözümleyerek “ölümçül kimlikler” olgusunu irdeleyecektir.

Öncelikle, kuramsal çerçevede kimlik kavramının modern tartışmalarına ve postkolonyal kurama değinilecektir. Stuart Hall’un kimliğin sabit değil, sürekli oluş ve dönüşüm halinde olduğu fikri, analizlerin temelini oluşturur. Diğer yandan, Frantz Fanon ve Edward Said gibi düşünürlerin ortaya koyduğu “öteki” kavramı ve sömürgecilik sonrası kimlik çatışmaları, özellikle ırk ve etnik kimlik eksenli dramatik metinlerin anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Freud’un psikanalitik kuramı, özellikle “ölüm içgüdü” kuramı ve saldırganlık kavramı ile Martin Heidegger’in varoluş felsefesi, ölüm olgusunun insanın özünü anlamadaki rolü, kimlik çatışmalarının bireyin varoluşsal boyutunun kavranması için farklı bir perspektif sunar. Sonraki bölümlerde, dört temel oyun; *Medea*, *Othello*, *Maskeliler* ve *Mahmud ile Yezida* bu kuramsal arka plân ışığında incelenecektir. Her bir oyunda, karakterlerin kimliklerine; ırk, etnisite, din, cinsiyet veya aile aidiyetine yönelik tehdit ve çatışmaların nasıl ölümçül sonuçlar doğurduğu gösterilecektir. Sonuç bölümünde ise bu eserlerden elde edilen veriler derlenerek, kimlik temelli trajedilerin ortak motifleri ve toplumsal yansımaları tartışılacaktır.

### 1. Kuramsal Çerçeve: Kimlik Kuramları ve Postkolonyal Yaklaşımlar

Kimlik kavramı, bireyin “ben kimim?” sorusuna verdiği yanıtların bütününe ifade ederken, aynı zamanda toplumsal grubun üyesi olmanın getirdiği aidiyetleri de içerir. Modern kimlik kuramcıları, kimliğin durağan ve özsel bir “cevher” olmadığını, aksine tarihsel ve kültürel süreçlerde sürekli biçimlenen, müzakere edilen bir oluş hali olduğunu vurgularlar. Stuart Hall, kültürel kimliği iki boyutlu ele alır: birincisi, ortak bir tarih ve gelenek duygusuyla beslenen süreklilik ve benzerlik eksen; ikincisi ise diaspora deneyiminde görüldüğü gibi kopuşlar ve farklılıklarla şekillenen kesinti ve farklılık eksen. Hall’a göre kültürel kimlikler, geçmişten beslense de kökenlere saplanıp kalmaz; aksine tarih, kültür ve iktidar oyunları içinde sürekli değişir, yeniden kurulur (1990, ss. 26-27). Bir insan veya topluluk, kendini tanımlarken hem ait olduğu geleneksel bağlamı kullanır, hem de değişen koşullarda yeni pozisyonlar alır. Bu bakış açısı, kimliğin çok katmanlı ve dinamik doğasına işaret eder.

Postkolonyal teorelinin katkıları, özellikle kimlik ve güç ilişkileri bağlamında belirgindir. Frantz Fanon, sömürgeci tahakküm altında yaşayan bireylerin kimlik çatışmasını çarpıcı biçimde analiz eder. Fanon'a göre sömürgecilik, sömürülen halkın benliğinde bir bölünme ve aşağılık duygusu yaratır; kolonize edilmiş özne, sömürgecinin bakışı altında "öteki" konumuna itilir ve kendi kimliğini olumsuzlanan bir aynada görmeye zorlanır. Bu yabancılaşma, Fanon'un ünlü eseri *Siyah Deri, Beyaz Maskeler*'de örneklendiği gibi, bireyin kendi özüne ve kültürüne yabancılaşmasına, hatta kendinden nefret etmesine yol açabilir. Fanon, bu kimlik yarılmasının ancak radikal bir kopuşla – gerekirse şiddet yoluyla – aşılabileceğini tartışır. "Şiddet, arındırıcı bir güçtür. Yerli halkı aşağılık kompleksinden ve umutsuzluğundan kurtarır" şeklindeki sözleriyle Fanon, sömürülenin kendini yeniden tanımlaması ve kolonyal kimlik prangasını kırması için şiddetin bazen kaçınılmaz bir araç olduğunu savunur (2016, s. 94). Buradaki "şiddet" kavramı, sadece fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik ve kültürel bir başkaldırının ifadesidir: "Özne, kendisine dayatılan aşağı kimliği "öldürerek" kendi özsaygısını ve insanlığını diriltir" (Fanon, 2016, ss. 148-150).

Postkolonyal kuramın bir diğer temel kavramı ötekileştirme'dir. Edward Said'in ortaya koyduğu üzere, sömürgeci söylemde Doğu, Batı tarafından egzotik, ilkel veya tehlikeli "öteki" olarak inşa edilmiştir. Bu söylem, sadece emperyal politikayı meşrulaştırmakla kalmaz, aynı zamanda hem sömürgecinin hem de sömürülenin kimlik algılarını biçimlendirir. "Öteki" olarak kodlanan grup, egemen kimlik tanımlarının dışında, hatta bunların tanımlayıcı karşıtı olarak konumlandırılır. Sözgelimi, beyaz Avrupa kimliği kendini "uygar" olarak tanımlarken, bunun zımnı karşıtı olarak Afrikalı veya Asyalı "vahşi/barbar" imgesi yaratılır. Bu ikilik, ötekine yönelik korku, nefret veya küçümseme duygularını besler ve çatışmaların zeminini hazırlar (Said, 2013, ss. 329-331). *Othello* gibi eserlerde, ana karakterin "Moor" (Faslı, siyahi) kimliği nedeniyle maruz kaldığı örtük veya açık ırkçılık tam da bu ötekileştirici söylemin bir yansımasıdır.

Psikanalitik ve felsefi perspektifler, kimlik çatışmalarının insan psişesi ve varoluşu üzerindeki derin etkilerinin anlaşılmasına yardımcı olur. Sigmund Freud, insan doğasında iki temel dürtü olduğunu öne sürer: yaşam (Eros) ve ölüm (Thanatos) dürtüleri. Özellikle ölüm dürtüsü, yıkıma ve saldırganlığa yol açan karanlık bir enerji olarak tarif edilir (2010, s. 99). Freud'a göre insanın içsel saldırganlık eğilimi çoğu zaman dış dünyadaki nesnelere yöneltilir; bu sayede birey, kendi yıkıcı dürtülerini "öteki" üzerinde tatmin etmeye çalışır. Bir başka deyişle, içsel çatışmalar ve kimlik güvensizlikleri, çoğunlukla düşman imgeleri yaratarak dışsal çatışmalara dönüştürülür. Freud ayrıca "küçük farkların narsisizmi" kavramıyla, birbirine çok benzeyen komşu toplulukların bile ufak kimlik farklılıklarını büyütürken düşmanlık geliştirebileceklerine dikkat çeker (Freud, 2011, ss. 72-73). Örneğin mezhepsel veya etnik olarak yakın gruplar arasında dahi (tarihsel olarak Sünni-Alevi, Hutu-Tutsi gibi) büyük çatışmalar çıkabilmesinin psikolojik zemininde, kendi grubunu yüceltme ve en yakın "öteki"ni şeytanlaştırma eğilimi vardır. Bu perspektifle bakıldığında, tiyatrodaki kimlik temelli trajedilerin bir yönü de insan psişesinin bu saldırganlık potansiyelini yansıtır.

Martin Heidegger ise daha varoluşçu bir düzlemde kimlik ve ölüm ilişkisinin düşünülmesini sağlar. Heidegger'e göre insan, "ölümlü bir varlık" olduğu gerçeğiyle yüzleşerek kendi hakikatine yaklaşabilir. *Varlık ve Zaman* eserinde geliştirdiği "ölüme-doğru-oluş" kavramı, bireyin kendi ölümüyle ilişkisini bilinçli biçimde kurması, yani faniliğini kabullenip yaşamını bu farkındalıkla yönlendirmesi anlamına gelir (Heidegger, 2021, ss. 284-286). Ölüm gerçeği, Heidegger'e göre, insanın en "kendisi", en aslı olanağıdır çünkü kişi ancak ölümü kimseyle paylaşamayacak oluşunu idrak ettiğinde, başkalarının yani toplumun ona dayattığı sıradan kimliklerin ötesine geçerek kendi öz varoluşuna dair özgün bir seçim yapabilir (Heidegger, 2021, ss. 289-291). Bu bakış açısıyla, kimlik çatışması yaşayan bireyin, örneğin bir trajedi kahramanının ölümle burun buruna geldiği an, onun sahte veya ödünç alınmış kimlik maskelerini çıkarıp çıplak varoluşuyla yüzleştiği an olabilir. Trajedilerde, karakterlerin çoğu kez ölüm anında veya ölümün eşiğinde bir "aydınlanma" yaşamaları tesadüf değildir; klâsik Aristotelesçi anlamda anagnorisis (tanıma) anı genellikle geri dönülmez bir yıkımın hemen öncesinde gelir. Heidegger'ci terimlerle, karakter otoritenin, geleneğin veya toplumun dayattığı kimliklerden sıyrılıp kendi ölümlülüğünün ışığında gerçeği görür. Örneğin Othello, Desdemona'yı öldürdükten ve kendi de ölmeden hemen önce yaptığı konuşmada, nihayet hatasının farkına varır ve kendini "Venedik'te bir Arab'ın yok edilmesi" olarak tarif eder. Bu, onun hem bir "öteki" olduğunun hem de kendi eylemiyle düşmana dönüşüp kendini mahvettiğinin bilincine vardığı andır. Benzer şekilde Medea, çocuklarını katlettikten sonra, Helios'un gönderdiği ejderha arabasında normal insani kimliğin sınırlarının dışına çıkarak adeta ilahi bir varlık gibi sahneyi terk eder. Bu sahne Medea'nın artık bir anne veya eş kimliğine sığmadığını, intikam ve acıyla şekillenen yeni bir varoluşa geçtiğini simgeler.

Özetle, kimlik çatışmalarını ele alırken hem toplumsal-dışsal (postkolonyal, kültürel) dinamikleri hem de bireysel-içsel (psikolojik, varoluşsal) dinamikleri göz önünde bulundurmak gerekir. Aşağıdaki bölümlerde incelenecek oyunlar, bu çok boyutlu çatışmaların somut örneklerini sunmaktadır. Her bir oyunun analizi, kuramsal çerçevenin ilgili yönleri vurgulanarak yapılacak; böylece tiyatro eserlerinin, kimliğin "ölümcül" yönlerini nasıl sahneye taşıdıkları ortaya konacaktır.

## 2. Kadın, Yabancı, Anne: *Medea* ve Çoğul Kimliklerin Çatışması

Antik Yunan tragedyasının en çarpıcı figürlerinden biri olan Medea, aynı anda birden fazla "öteki" kimliğini üzerinde taşır: O, hem yabancı, barbar bir diyardan gelmiş bir kadın, hem de olağanüstü güçlere sahip büyücü bir figürdür. Euripides'in M.Ö. 431 yılında sahnelenen *Medea* adlı tragedyası, kahramanının sıradışı kimliğini ve uğradığı ihanet karşısındaki yıkıcı tepkisini ele alır. Medea, Karadeniz'in doğu ucunda, Yunan diyarının dışında Kolkhis'li bir prenses olup, İason'a duyduğu aşk uğruna vatanını, ailesini terk etmiş, İason'un Altın Post'u ele geçirmesine yardım etmiştir. Bu fedakârlıklar karşılığında Medea'nın beklentisi, Yunan toplumunda İason ile eşit bir hayat sürebilmektir. Ne var ki Korinthos'a yerleştiklerinde İason, iktidar ve statü hırsıyla Medea'yı bırakıp Kral Kreon'un kızı Glauke ile evlenmeye karar verir. Bu karar, Medea'nın sadece bir eş olarak değil, bir kimlik olarak da reddedilmesi anlamına

gelir: Artık o, ne bir eş ne de misafirperver Korinthosluların gözünde kabul gören bir yabancıdır tam tersine, tehlikeli ve istenmeyen bir “öteki” haline gelir.

Euripides, oyunun başında Dadi’nin ve Korinthoslu Kadınlar Korosu’nun ağzından Medea’nın maruz kaldığı durumu özetler: “Kocası tarafından ihanete uğramış zavallı bir kadın, yabancı bir ülkede yapayalnız kaldı” (Euripides, 2010, s. 9). Kadınlar korosu Medea’ya empatiyle yaklaşır, çünkü onlar da Yunan toplumunda erkekler karşısında ikincil konumdadır; ancak aynı zamanda Medea’dan biraz da çekinirler, zira onun gözü kara ve “normal” bir kadından beklenmeyecek kadar zeki ve tehlikeli olduğunu bilirler. Medea’nın yabancı oluşu, Kreon tarafından açıkça dile getirilir: Kreon, Medea’yı ülkeden sürgün etme gerekçesini açıklarken onun “hilesini hurdasını, kurnaz zekâsını” (Euripides, 2010, s. 18,19) ve Korinthoslulara duyduğu muhtemel kini öne sürer. Burada, öteki stereotipleri devrededir: Yabancı kadın, eli sihirli, şeytani zekâlı ve öç almaya meyilli olarak damgalanır. Medea’nın kadın kimliği de onu kırılgan bir konuma iter; erkek egemen toplumda hakkını arayabileceği yasal veya ekonomik araçlardan yoksundur. Kendisi bir tiradında kadınların ne denli çaresiz olduğunu vurgular: “Kadınlar için evlilik, kölelikten farksız; bir erkek seçiyoruz, hayatımızı ona adıyoruz... Savaş meydanında dövüşmek, doğum sancısı çekmekten iyidir” diye yakınır (Euripides, 2010, s. 17). Bu sözler, Medea’nın aynı anda hem kadın kimliğinin getirdiği baskılara hem de bir yabancı olarak maruz kaldığı ayrımcılığa isyan ettiğini gösterir.

Medea’nın kimlik çatışması, İason’un ihanetiyle doruk noktasına ulaşır. Bir tarafta, canını dişine takıp her şeyini feda eden, sevgi dolu bir eş ve anne kimliği vardır; öte tarafta, onuru çiğnenmiş, gururu incinmiş bir “gurbetçi” kadın kimliği. İason, onu “barbar” kökenine rağmen Yunan topraklarında barındırdığını, aslında Medea’ya iyilik yaptığını iddia ederek kibirle konuştuğunda Medea’nın öfkesi daha da alevlenir. Bu an, postkolonyal bir kırılmayı temsil eder: Sömürgeci konumundaki İason, yaptığı her şeyi Medea’nın iyiliğine yordugunu söyleyip onu minnettar olmaya çağırır; oysa Medea bu söylemin ikiyüzlülüğünü görür. Kendi emeği ve zekâsı sayesinde İason’a başarı ve refah getirdiğini hatırlatır. Böylece, ötekileştirilen özne, kendi anlatısını ortaya koyar ve merkezin hikâyesini reddeder.

Medea’nın çocuklarını öldürerek İason’dan intikam almak şeklindeki nihai kararı hem kimlikssel hem de varoluşsal bir kopuş anıdır. Bir anne olarak kendi evlatlarını katletmek, kadının toplumsal ve biyolojik kimliğine tamamen ters düşen, akıl almaz bir eylemdir. Medea bu uç eyleme, uğradığı ihanetin ve içinde biriktirdiği yabancılaştırılmanın sonucunda sürüklenir. Bir bakıma Medea, gerçekleştirdiği çocuk cinayetleri ile “ideal kadın” ve “annelik” kimliğini sembolik olarak öldürmüş olur. Artık ne Yunan toplumunun değerlerine uyan bir kadın ne de herhangi bir ulusun koruyabileceği bir annedir. Bu anlamda Medea’nın kendisi de ölümcül bir kimlik haline gelir; yani kimliğini ancak ölümle – çocuklarının ölümüyle, eski hayatının ölümüyle – tanımlar. Oyunun sonunda Medea’nın Helios’un gönderdiği ejderhalı bir arabayla ceza almadan kaçışı, onun toplumun normlarının tamamen dışına çıkmış, öteki dünyadan gelen güçlerce bile hesap sorulamayan bir varlık mertebesine ulaştığını imler.

*Medea* tragedyası psikanalitik açıdan okunduğunda, Medea'nın eylemi Freud'un "narsistik incinme" kavramıyla ilişkilendirilebilir. Sevilen birinin ihaneti, bireyin özdeğerine yöneltilmiş bir saldırdır; Medea'nın durumunda bu saldırı, aynı zamanda onun etnik kökenine ve kadınlığına yönelik aşağılama içerdiği için artarak pekişir. Medea'nın iç dünyasında aşk ve nefretin yer değiştirmesi, Freud'un tarif ettiği üzere idealizasyon ile değersizleştirme mekanizmalarının sonucudur (Freud, 2011, ss. 88-89). Medea, İason'u gözünde bir kahraman olarak yüceltmışken, ihanetten sonra onu en değersiz hâle, evlatlarının ölü bedenleriyle yüz yüze kalacak bir mağdur baba konumuna indirger. Bu noktada da peripeti yani baht dönüşü kavramı kendini gösterir. İason'un yaşadığı baht dönüşü, Medea'nın maruz kaldığı kimlik değersizleştirmenin iadesi gibidir. Heidegger'in perspektifinden bakıldığında ise Medea, ölümün kıyısında kendi varoluş kararı verirken gündelik ahlâk ve kimlik bağlarının ötesine geçer; onun için çocukları bile İason'la paylaştığı bir hayatın parçası olduğundan, intikam uğruna o hayatı tümüyle yok etmeyi seçer. Burada Heidegger'in bahsettiği otantik seçim ile evrensel etik normların çatışması görülmektedir: Medea, "bir anne" olmanın getirdiği ahlâki yükümlülüğü reddederek, kendi yaşadığı hakikate uygun "özerk" bir eylemde bulunduğunu düşünür. Her ne kadar dehşet verici olsa da bu onun gözünde otonom bir kimlik beyanıdır.

Sonuç olarak, *Medea* trajedisi, bir bireyin birden fazla kimlik boyutunda maruz kalabileceği baskıların nasıl patlayıcı bir şiddete dönüşebileceğini gösterir. Medea, bir kadın olarak ataerkinin, bir yabancı olarak ksenofobinin, güçlü bir figür olarak da korku ve güvensizliğin hedefi olur. Tüm bu etkenler birleştiğinde, onun intikamı hem kendini yok eden hem de masumları hedef alan korkunç bir sona yol açar.

### 3. "Moor"un Trajedisi: *Othello* ve İrksal Kimlik Çatışması

William Shakespeare'in *Othello* tragedyası, ırk temelli ötekileştirmenin birey psikolojisini ve ilişkileri nasıl zehirleyebileceğine dair çarpıcı bir örnektir. Venedik Cumhuriyeti'nin saygın bir generali olmasına rağmen Othello, siyah tenli bir "Moor" (Faslı/Müslüman kökenli) olduğu için çevresinde açık veya örtük bir ayrımcılığın hedefidir. Oyunun başlarında Othello, başarıları sayesinde Venedik toplumunda kabul gördüğünü düşünse de bu kabulün ne denli şartlı ve kırılgan olduğu kısa sürede anlaşılır. Nitekim, Venedikli bir senatörün kızı olan Desdemona ile evlenmesi, yerleşik önyargıları hemen açığa çıkarır: Desdemona'nın babası Brabantio, Othello'yu "büyücülükle kızını ayartmakla" suçlar; bazıları onun "kalın dudaklı" oluşuyla alay eder ya da cinselliğini hayvansı bir dille tasvir eder (Shakespeare, 1992, s. 12). Bu hakaretler, Othello'nun statü ve liyakatle kazanmış olduğu itibarı zedeleyen, onun içindeki ötekilik duygusunu tetikleyen unsurlardır.

Othello karakterinin en trajik yanı, dış dünyanın bu ırksal önyargılarını zamanla içselleştirmesidir. Stuart Hall'un bahsettiği gibi kimlik, sadece bizim kendimizi nasıl gördüğümüz değil, başkalarının bizi nasıl gördüğünü de içerir – dahası, başkalarının bakışı bazen bizim kendimizi tanımlama biçimimizi derinden etkiler (Hall, 1990, s. 30). Othello, Iago'nun sinsi manipülasyonlarına maruz kalırken

aslında en çok kendi içindeki kimlik krizine yenik düşer. Iago, Othello'ya sürekli "öteki" olduğunu hissettirmenin bir yolunu bulur: Ona, Desdemona gibi zarif bir Venedikli kadının aslında kendisi gibi bir yabancıyı sevmeyeceğini, er ya da geç "kendi milleti" arasında hakiki bir aşk arayacağını telkin eder. Bu fesat sözler, Othello'nun benlik saygısını zedeler ve onun içindeki o eski korkuyu uyandırır. Iago'nun oyunu, yalnızca maddi bir aldatmaca (örneğin Desdemona'nın mendilinin yer değiştirmesi) değildir; asıl oyun, Othello'nun zayıf noktasını – kimlik konusundaki güvensizliğini – kullanarak onu içten çökertmesidir.

Bu noktada Fanon'un analizlerine dönülebilir: Fanon, siyah bir erkeğin beyaz bir kadınla ilişkisinde yaşadığı nevrozdan bahsederken, erkeğin sürekli kendi değerini kanıtlama çabasına ve beyaz toplumun onayına muhtaç oluşuna dikkat çeker (Fanon, 2016, ss. 45-46). Othello da Desdemona ile evliliğinde tam bir aidiyet ve eşitlik hissine sahip olamaz; "kaba saba bir zenci" olduğu yolundaki içsel korkusu, Iago tarafından körüklenir. Sonuç, Othello'nun sevdiği kadına karşı tarifsiz bir şüphe ve öfkeye kapılmasıdır. Aslında burada Othello, Freud'un bahsettiği üzere kendi iç çatışmasını, yetersizlik duygusunu saldırgan bir biçimde dışarı yansıtır: Desdemona'ya yönelen öldürücü şiddet, gerçekte Othello'nun kendine duyduğu nefretin bir izdüşümüdür. Bir anlamda, Desdemona'yı öldürerek kendisini toplum nezdinde "saygın biri" kılan o aşkı ve medeni hayatı yok eder; ardından da intihar ederek trajediyi tamamlar. Bu kendini yok ediş, kimlik çatışmasının en uç noktasıdır: Othello, hem kendini sevmeyen bir "öteki" olduğuna dair inancıyla, hem de işlemiş olduğu geri dönülmez suçun vicdan azabıyla yaşamaktansa ölümü seçer.

Shakespeare'in *Othello* aracılığıyla yaptığı yorum oldukça moderndir: Irkçılık ve önyargı, sadece mağdura dışarıdan zarar vermez; mağdurun zihin dünyasına sızarak onun kendine bakışını da bozar. Othello, bir yandan cesur ve başarılı bir general kimliğini taşıırken, diğer yandan içinde bastırıldığı "yabancı" kimliğiyle barışık değildir; bu iki kimlik arasındaki gerilim, Iago gibi kötücül bir akıl tarafından istismar edildiğinde ortaya dehşet verici sonuçlar çıkar. Othello, adeta Heidegger'in deyiimiyle sonunda "en öz varlığını" – yani kendisinin bir parçası olan ötekiliğini – yadsıyarak yaşamasının imkânsız olduğunu anlar ve ölümü kucaklar (Heidegger, 2004, s. 293). Ancak bu farkındalık, maalesef Desdemona'nın masum hayatına ve kendi onuruna mâl olmuştur.

Othello'nun trajedisi, kimlik temelli önyargıların ve içselleştirilmiş ırkçılığın nasıl ölümcül neticelere varabileceğini göstermesi bakımından evrensel bir hikâyedir. Oyunun sonunda Othello'nun, "Venedik'te bir Arap'ın boğazını kesmesi" benzetmesiyle kendini hem fail hem kurban olarak gördüğünü ifade etmesi (Shakespeare, 1992, ss. 120-121), bu gerçeğin acı itirafıdır. Bu, Fanon'un sözüyle de örtüşür: "Bana kim olduğumu soranlara cevabım şudur: Bir insanım ben, ama beyazların dünyasında bir öteki olarak yaşadım." (Fanon, 2016, s. 12). Othello da sevdiği ve parçası olmaya çalıştığı bir dünyada hep öteki olarak kaldığını, sonunda kendi elleriyle hem o dünyayı hem de kendini mahvettiğini acıyla idrak eder. Shakespeare, bu karakter aracılığıyla çokkültürlü bir toplumda aidiyet ve ötekilik sorunlarını

yüzyıllar öncesinde sahneye taşımıştır; Othello'nun yıkımı, "ölümcül kimlik" olgusunun belki de en dokunaklı dramatik temsilidir.

#### 4. Kardeşin Kardeşe Düşmanlığı: *Maskeliler* Oyununda Etnik Kimlik ve İç Savaş

İsraili yazar Ilan Hatsor'un *Maskeliler* adlı oyunu, kimlik temelli çatışmaların en acı versiyonlarından birini, iç savaşın aile içinde yarattığı bölünmeyi gözler önüne serer. Oyun, 1980'lerin sonunda, Batı Şeria'daki bir Filistin köyünde geçer. Merkezde, birbirine kan bağıyla bağlı üç kardeş vardır: Halit ve Naim, İsrail işgaline karşı direniş örgütünün militanlarıyken; ailelerinin en büyük oğlu Davut, İsrail'de bir iş bulup çalışmayı seçmiştir. Davut, kardeşleri tarafından "işbirlikçi" olmakla suçlanır çünkü düşman görülen bir toplumla, İsraillilerle gündelik hayatını sürdürmekte, onlarla alışveriş yapmaktadır. Oyun boyunca, kapalı bir mekânda, bir kasap dükkânında bu üç kardeşin geçmişleriyle ve birbirleriyle hesaplaşmasına tanık olunur.

*Maskeliler*, adını hem metaforik hem de sahne üzerinde gerçek anlamda, bu kardeşlerin maske takmasından alır. Direniş örgütü üyesi militanlar, eylemlerinde veya sorgulamalarında yüzlerine maske takarlar; bu, hem kimliklerini gizlemek için pratik bir önlem hem de bir semboldür: Kendi gerçek duygularını, insani bağlarını bir kenara bırakıp davanın gerektirdiği rolü oynamak. Nitekim oyunun kilit çatışması da burada yatar: Aile bağı ile dava/ulusal kimlik bağı arasında kalmak. Halit ve Naim, küçüklükten beri sevdikleri abileri Davut'a hem özlem hem öfke duyarlar. Onu suçlamalarının somut bir gerekçesi vardır: Geçmişte, bir protesto gösterisi sırasında Davut'un bilgi vermemesi yüzünden küçük kardeşleri Nazif vurulup sakat kalmıştır. Bu trajik olay, onların gözünde Davut'u "hain" konumuna itmiştir. Şimdi, Halit ve Naim silahlı direnişin içindeyken Davut evine dönmüştür ve iki kardeş onu sorguya çekmek, örgütün verdiği emirle hesap sormak zorundadır.

Oyun boyunca Davut defalarca masum olduğunu, asla kardeşlerine bilerek zarar vermek istemediğini söyler. Aslında onun tek istediği "normal bir hayat" sürmektir: Savaşsız, çatışmasız bir hayat yaşamak, akşam işten dönüp ailesiyle yemek yemek, bir sigara yakıp dinlenmek. Bu basit hayâl, içinde bulundukları koşullarda bir lüks haline gelmiştir. Halit ve Naim ise, içinde yaşadıkları gerçekliğin onları zorladığı kimliği benimsemişlerdir: Onlar için "ya bizdensin ya düşmandan" ilkesi geçerlidir. Davut'un tarafsız veya apolitik kalma şansı yoktur; pasifliği bile düşmana hizmet olarak yorumlanır. Burada Freud'un "biz ve onlar" dikotomisine dayanan grup psikolojisi akla gelmektedir: Yoğun çatışma dönemlerinde, aidiyet kimliği aşırı keskinleşir ve aile gibi doğal bağlar dahi bu çizginin gerisinde kalır. Kardeşler birbirine düşman kesilebilir, yeter ki grup kimliğinin safiyeti korunsun. Naim, bu ikilemi çok derinden yaşar: Bir yanda abisine duyduğu sevgi, diğer yanda lideri olduğu hücrenin ona yüklediği görev. Oyunda Naim'in Davut'la yüzleşirken maske takması, duygularını gizlemeye çalışmasının bir göstergesidir. "Maskeliler" ifadesi, aynı zamanda çatışma içindeki insanların kendi insaniyetlerini bastırmak zorunda kalışlarını simgeler: Öfke, korku, intikam duyguları gerçek yüzlerin üzerine bir maske gibi yapışır.

*Maskeliler* oyununda çatışmanın sonucunun “kaçınılmaz trajedi” olduğu âşikârdır. Nitekim hesaplaşma, en sonunda kanlı bir sona varır. Kardeşler arasındaki güvensizlik ve ideolojik sadâkat baskısı öylesine yoğundur ki silahlar çekilir. Oyun metninin sonunda Davut’un, kardeşlerinden biri tarafından öldürüldüğü imâ edilir. Tam da “kardeşlik” bağının tamamen koptuğu noktada, geriye dönüşsüz bir kardeş katli yaşanır. Böylece, üç kardeşin bir arada bulunduğu oda, bir aile evinden ziyâde bir mahkeme veya infaz mekânına dönüşür; ulusal/etnik kimlik adına aile kimliği fedâ edilir.

Bu oyun, Fanon’un sömürgecilik bağlamında bahsettiği bir olguyu da andırır: Sömürgecinin “böl ve yönet” taktiğiyle ezilen toplum içindeki dayanışmayı yok etmesi. *Maskeliler*’de İsrail işgalinin doğrudan bir karakteri gösterilmez; İsrail temsilcisi sahnede yoktur. Ancak onun etkisi, kardeşlerin arasındaki görünmez duvarlarda hissedilir. Kardeşlerin ortak düşmanı, onları birleştirmek yerine bölmüştür çünkü düşmana karşı mücadele yöntemleri konusunda ayrılmışlar, birbirlerini düşman kadar tehlikeli görmeye başlamışlardır. Bu, bir toplumun kendi içinde farklı kimlik stratejilerine bölünmesinin dramatik örneğidir: “Savaşçı” kimliği vs. “uzlaşmacı/işbirlikçi” kimliği. Burada “ölümcül kimlik”, her iki taraf için de geçerlidir; zirâ her iki taraf da kendi hakikatini mutlaklaştırır ve diğerini ortadan kaldırılması gereken bir tehdit olarak algılar.

Oyunun sonunda Halit ve Naim hayatta kalırken, Davut’un ölümüyle kardeşlik tamamen yok olur. Hayatta kalan kardeşler aslında mânevi olarak da büyük yara almıştır: Aile bağını koparmanın vicdan yükü ile yaşamak zorundadırlar. Heidegger’in açıkladığı biçimde, ölüm burada bir son nokta değil, hayatta kalanlar için sürekli bir kaygı ve vicdani azap konusu olacaktır. “Ölümcül kimlik”, geride kalanların yaşamını da gölgeleyen bir lânete dönüşür. *Maskeliler*’de açıkça dillendirilmese de, izleyici bu trajedinin ardında savaşın ve işgalin insanların ruhunda açtığı onulmaz yarayı görür: “Her iki yanda da yalnız anneler ağlıyordu” alıntısıyla başlayan oyun, sonunda yine annelerin ağısıyla biter (Hatsor, 2008, s. 59-60).

*Maskeliler*, tiyatro alanında iç çatışmanın aile üzerinden anlatıldığı en çarpıcı eserlerden biridir. Hatsor’un oyununu evrensel kılan, kimlik uğruna insani bağların koparılışını yalın bir dille işlemesidir. Bu eserde de kimlik, tıpkı Maalouf’un tarif ettiği gibi, yanlış ele alındığında “öldürücü” bir güç kazanır; hem mecâzi hem gerçek anlamda. Kardeşlerin her biri, kendi âdiyet tanımını öylesine mutlaklaştırır ki uzlaşma zemini kalmaz; en sonunda geriye bir tek umut ihtiyacı kalır. Ancak sahnede görülen tablo, umut vaat etmekten uzaktır: Kimlik çatışması, en değerli şeyi, aileyi yok etmiştir.

## 5. Kardeşin Töre ve İnanç Kısacasında Trajik Aşk: *Mahmud ile Yezida*

Türk Tiyatrosu da kimlik temelli çatışmaları konu edinen trajik eserlere sahiptir. Özellikle Murathan Mungan’ın “Mezopotamya Üçlemesi” olarak bilinen oyunları, gelenek, etnik/mezhepsel aidiyet ve toplumsal rollerin çatışmasını derinlikli bir şekilde ele alır. Bu üçlemeden *Mahmud ile Yezida*, “ölümcül kimlik” temasına örnek teşkil eden önemli bir oyundur.

*Mahmud ile Yezida*, töre ve din farkı yüzünden kavuşamayan iki gencin trajik aşkını anlatır. Mahmud Sünni müslüman bir genç, Yezida ise Yezidi inancına mensup bir genç kızdır. Birbirlerini sevmelerine rağmen, mensup oldukları toplulukların dini/mezhepsel kimlik farkı onların bir araya gelmesine engel olur. Köyün katı töre kuralları ve aile baskısı neticesinde Mahmud ile Yezida ayrılırlar. Mungan'ın lirik dilinde bu öykü, adeta modern bir Romeo ve Juliet gibi sunulur; ancak düşman aileler yerine düşman gelenekler ve önyargılar vardır. Sonuç, her iki karakter için de ölümcül olur: Mahmud öldürülür, Yezida da sevdiğinin öldüğü yere bir daire çizip 40 günlük ölüm orucuna yatarak canına kıyar. Yezida'nın oyunda dile getirdiği sözler, bu trajedinin özeti gibidir: "Töreleriniz beni Mahmud'umdan ırak tutmuştur. Ben de törelerinize göre ölürem. Bir Yezidi kızı, bir Müslüman eriyile evlenemez. Ve de çizilen daire ölüm gelmeden silinemez." (Mungan, 1998, s. 95). Bu ifade, Maalouf'un "tek bir aidiyeti mutlaklaştırmak" eleştirisini birebir yansıtır niteliktedir: Din ve mezhep aidiyetini her şeyin üstünde tutan anlayış, iki masum gencin hayatını yok etmiştir. Oyunun sonunda, törelerine bağlı köylüler günlük hayatlarına, bataklık kurutup tarla açma gibi "ilerleme" işlerine sevinirken, aşkların ölümü adeta bu sevinçle aynı anda meydana gelir. Bu ironik sahne, toplumun, kendi yarattığı trajediyi fark etmeyecek kadar katılaştığını gösterir: Ölüm ve sevinç aynı karede buluşur, biri diğerini umursamadan. *Mahmud ile Yezida*, aşk ile kimlik çatışmasının şiirsel bir ağıttır ve açıkça gösterir ki, katı kolektif kimlik kuralları insan hayatı karşısında acımasızdır.

Mungan'ın oyunu özellikle çokkültürlü Anadolu gerçeğine ayna tutar. Farklı etnik ve dini toplulukların yüzyıllarca bir arada yaşadığı bu coğrafyada, barış zamanlarında zenginlik kaynağı olabilen kimlik çeşitliliği, çatışma anlarında ne denli ölümcül bir hâl alabilmiştir. Mungan, Mezopotamya Üçlemesi'nde tam da bu ikilemi işler: Bir yanda birlikte yaşama kültürü, diğer yanda ayrılık tohumları.

### Sonuç

Bu makalede incelenen örnekler Euripides'in *Medea'sı*, Shakespeare'in *Othello'su*, Hatsor'un *Maskeliler'i* ve Mungan'ın *Mahmud ile Yezida'sı* coğrafi ve tarihsel olarak farklı bağlamlara ait olsalar da, benzer temaları yansıtmaktadırlar: Kimlik temelli çatışmalar ve ölüm. Bu eserler, insan toplumlarında ırk, etnisite, din, mezhep, cinsiyet, aile gibi kimlik unsurlarının ne denli güçlü duygular ve bağlılıklar yarattığını, ancak bu bağlılıkların çatışma halinde en değerli şey olan yaşamı bile fedâ ettirebildiğini göstermektedir.

Kuramsal çerçevede belirtildiği üzere, kimlik aslında çok katmanlı ve akışkan bir olgudur. Bireyler ve topluluklar aynı anda birden fazla kimliğin kesişiminde var olurlar. Ne var ki, kriz anlarında veya ideolojik yaklaşımlarda bu zenginlik göz ardı edilip tek boyutlu kimlik tarifleri yapıldığında, ortaya "ölümcül kimlik" dediğimiz fanatik tutumlar çıkmaktadır. Amin Maalouf'un altını çizdiği gibi, insanların hem kendi hem başkalarının çoklu aidiyetlerini kabul etmeyi öğrenmeleri gerekir. İncelenen oyunlarda karakterler genellikle bu kabulü gösteremezler. Medea, dışlandığı toplumun adaletine inanmaz hale gelip adaleti kendi elleriyle, ama korkunç bir yöntemle sağlar. Othello, kendisine dayatılan "öteki"

imgesini içselleştirir ve ona uygun, yıkıcı şekilde davranır. *Maskeliler*'in kardeşleri, karşı tarafı, hatta kendi kardeşlerini tam anlamıyla demonize ederek yok etmeye girişir. Mungan'ın trajik aşıkları ise içinde yaşadıkları toplumun kimlik baskısına boyun eğerek birlikte ölme pahasına kurallara uyarlar. Bu örneklerin hepsinde ortak olan, esnekliğini yitirmiş, katı kimlik sınırlarıdır.

Kimlik sınırları, oyunlarda görüldüğü üzere toplum tarafından bireylerin eritilmesi noktasında kullanılmakta, bu durum beraberinde suç ve ceza yapısını getirmektedir. Ezici (2010, s. 33)'ye göre bu yapı, bireysel hata ya da suçun toplumsal düzeni tehdit ettiği anda, düzenin yeniden sağlanabilmesi için kurbanlaştırma mekanizmasını devreye sokar. Rene Girard (1996, s. 21), şiddetin başlangıç ve bitişini 'ikame kurban' kavramı üzerinden ele alarak, trajik kahramanların ölümcül kimliklere sahip olduğu düşüncesini pekiştirir.

Psikolojik açıdan bakıldığında, bu trajediler aynı zamanda insanın iç dünyasındaki kırılganlığın da tezahürüdür. Kendi değerinden emin olamayan, varlığını anlamlandırmak için bir grubun veya ideolojinin onayına muhtaç olan bireyler, bu onay tehlikeye düştüğünde aşırı tepkiler verebilirler. Freud'un agresyon kuramı, sevgiyi nefrete çeviren mekanizmaları açıklamaya yardımcı olurken, Heidegger'in felsefesi insanlığa şunu hatırlatır: Ölüm farkındalığı, sahte kimlikleri değersiz kılabilir. Ne var ki, tiyatro kahramanları ölümün eşiğinde bu gerçeği anladıklarında iş işten geçmiş olur; tıpkı Medea'nın çocukları öldükten sonra bir an kucağında cesetlerle tereddüt ederek pişmanlık belirtisi göstermesi, Othello'nun son nefesinde gerçeği görmesi, *Maskeliler*'de Naim'in infazdan sonra sarsılması veya Mungan'ın Yezida'sının son nefesinde töreleri lanetlemesi gibi... Bu noktada, trajedinin belki de kadim işlevi devreye girer: Katharsis. Bu yolla izleyiciye, karakterlerin hataları ve acıları üzerinden bir arınma ve farkındalık kazandırmak amaçlanır.

### Kaynakça

- Euripides. (2010). *Medea*, (Çev. M. Balay). İstanbul: Mitos-Boyut.
- Fanon, F. (2016). *Siyah deri beyaz maskeler* (Çev. C. Koytak). İstanbul: Encore Yayınları.
- Ezici, T. (2010). *Şiddetin metafiziği ve dramaturjik görüntüsü*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Freud, S. (2010). *Haz ilkesinin ötesinde* (Çev. A. Babaoğlu). İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2011). *Uygarlığın huzursuzluğu* (Çev. H. Barışcan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Girard, R. (1996). *Şiddet ve kutsal* (Çev. A. Meral). İstanbul: Kanat Kitap.
- Hall, Stuart. (1990). Cultural identity and diaspora. *J. Rutherford. Identity: Community, Culture and Difference* içinde, London: Lawrence and Wishart Pub.
- Hatsor, I. (2008). *Maskeliler* (Çev. N. Tarhan). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Heidegger, M. (2021). *Varlık ve zaman* (Çev. K. Ökten). Ankara: Alfa Yayınları.

Maalouf, A. (2008). *Ölümçül Kimlikler* (Çev. A. Bora). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mungan, M. (1998). *Mahmud ile Yezida*, İstanbul: Metis Yayınları.

Said, E. (2013). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları* (Çev. B. Ülner). İstanbul: Metis Yayınları.

Shakespeare, W. (1992). *Othello*, (Çev. O. Burian). İstanbul: MEB Yayınları.