

**IN-YOUR-FACE TİYATROSU VE BİR ÖRNEK OYUN**  
**“THE PILLOWMAN-YASTIK ADAM”**

**Dr. Pelin ELCİK YORGANCIOĞLU<sup>1</sup>**

*Araştırma*

**ÖZET**

Her dönemde olduğu gibi, geleneğin devamlılığı ile alternatif olanın savaştığı bu çağda da alternatif olan var olma gücünü, geleneksel olanın kaybettiği değerleri üzerine kurmuştur. Çünkü kaybedilen iletişim yollarını yeniden yaratmak için yeni yaklaşımlara ihtiyaç vardır. Pek çok toplumsal değişim ve dönüşümün yaşandığı modernden postmoderne geçiş süreci ve özellikle postmodern dönemde de, gerçek ile kurgu arasındaki yok olan sınırları tekrar hatırlatmak, toplumun içine çekilmeye çalışıldığı ötekileştirme tehdidi ve şiddet sarmalına dikkat çekmek için In-your-face olarak adlandırılacak olan bir hareket doğmuştur. Geleneksel olana göre estetik hesaplaşmaları ve yöntemleri oldukça farklı olan bu hareket bir akıma dönüşme de postdramatik yapı içerisinde önemli bir yer edinmiştir. Bu çalışma ile In-Your-Face tiyatrosunun tarihsel süreci ve bir harekete dönüşmesini sağlayan ortak özellikleri üzerinde durularak, geleneksel olan ile alternatif olanının hangi noktalarda ayrıldığının incelenmesi amaçlanmıştır. Bu inceleme sonrasında da bir In-Your-Face tiyatro örneği olan Yastık Adam oyununun analizi yapılarak ulaşılan tespitler ve ileri sürülen görüşler somutlaştırılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodern Tiyatro, In-Your-Face Tiyatro, Yastık Adam, Martin Mcdonagh, İngiliz Tiyatrosu.

**IN-YOUR-FACE THEATER AND A SAMPLE PLAY**  
**“THE PILLOWMAN”**

**ABSTRACT**

Alternative and conventional’s conflict continues in this era as in most eras and alternative has built its existantial strength upon the lost values of conventional. Forwhy there is a need of new approachments for the recreation of the losses in communication ways. The “In-You\*r-Face” movement has arised to draw attention to the spiral of violence and the menace of marginalisation that society was dragged into and remind the long lost boundaries between reality and fiction in a time when so many social changes and transformations have occurred, during the continuum of modern to postmodern and especially in postmodern era. This movement which has quite different methods and aesthetic payoffs in contrast with conventional, has gained an important ground in postdramatic structure even though it has not become a trend. With this study, the common features of In-Yer-Face Theatre’s historical process and the things that obtained it to turn into a movement are emphasized and the examination of the differences between alternative and conventional is aimed. Depending upon this examination, the play “The Pillowman”, which is a sample of “In-Yer-Face Theatre”, is analyzed and the attained determinations are objectified.

**Key Words:** Postmodern Theater, In-Your-Face Theater, The Pillowman, Martin Mcdonagh, British Theater.

---

<sup>1</sup> Dr. Araştırma Görevlisi, Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Oyunculuk Ana sanat Dalı, [pelinelcik@hotmail.com](mailto:pelinelcik@hotmail.com), <https://orcid.org/0000-0003-1295-6336>

## GİRİŞ

20. yüzyılın başında gerçekleşen iki dünya savaşı, sonrasında bilimsel verilerde elde edilen yeni bulgular, teknolojik gelişmelerin hem olumlu hem de olumsuz yönde kullanımına bağlı yıkıcı toplumsal dönüşüm hızı hayatın her alanını olduğu gibi dönemin tiyatrosunu da etkilemiştir. Gerçek ve sanal olanın birbiri içinde erimesi ile yeni dünyaya sınırsızca dokunabilme şansına sahip olmasına rağmen sanal kalabalık içinde yalnızlaşan ve teması kaybetmeye başlayan bireylerden, birbirine yabancı bir toplumsal yapı oluşmaya başlamıştır. Bu yapıya küreselleşme ve göçlerin getirisi farklı kültürlere sahip bireylerin bir arada yaşamaları da eklenince yalnızlaşan bireyler uyum sorunları ve ötekileştirmelerden dolayı kendilerine korunaklı alanlar yaratmaya çalışmıştır.

Özellikle kentli orta sınıf, kendinden farklı olanı bir tehdit olarak algılayarak kendi güvenliği için “ötekileştirdiği”ni kendinden uzaklaştırma isteği üzerine bir yaşam ve toplum kurgulamıştır. “Tekinsiz olarak görülen insanlar pis, kaba, küfür eden, tembel ve suça eğilimli, estetik duygusundan yoksun olarak nitelendirilmiş ve bu şekilde içselleştirilmişlerdir. Kent merkezinde yaşayan insanlar da tedirgin oldukları, soyut olarak başlarına gelebileceğini düşündükleri her şey için bu etiketlenmiş grubu zanlı olarak görerek, onların uzakta olmasıyla güvende oldukları yanılsamasını yaşamaktadırlar” (Ersan, 2009, s.49). İşte bu dönemde yetişen bu sorunlara karşı ortak noktalara sahip oyun yazmış genç kuşak yazarların hedefledikleri kitle bu kentli toplumdur. Geleneksel tiyatronun işlevlerinin sorgulandığı bu dönemde yazarlar bu kitleye hissetmeyi yeniden öğretmeyi amaçlamaktadırlar. Çünkü bu temassızlık zamanla gerçeklik algısının değişmesine ve gerçek ile gerçek olmayan arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmaktadır.

“Terör, zulüm ve şiddet olayları, filmlerde ya da video oyunlarında görmeye alıştığımız şekilde yansıtıldığından, bu türden acı ama gerçek olaylara karşı da yabancılaşma kaçınılmaz olmuştur” (Ersan, 2009, s.33). Bu da, var olan ve içinde yaşanan bir gerçekliğin yokmuş ve varsa da bize değil bir başkasına aitmiş gibi yaşanılmasına bir tepkidir. Çünkü şiddet ya da olumsuzluklar bu denli uzakta değildir sadece görmezden gelinmekte, üstü örtülmektedir. Bu dönemin tiyatro anlayışı ise bu gerçekliği görmezden gelerek sorunlara temas etmekten uzak bir izleyici kitlesini eğlendirmek amacıyla varlığını devam ettirmektedir. İşte **In-Your-Face Tiyatrosu** İngiltere’de 1990’larda böyle bir ortamın bilincine varan bir ortamda ortaya çıkmıştır.

### **Bir Postdramatik Tiyatro Örneği: In-Your-Face**

1970 ve 80’li yıllar İngiltere’nin büyük bir açmazla karşı karşıya kaldığı, kültürel ve ekonomik açılardan derinden yaralar aldığı, kargaşa ortamına sürüklendiği ve ülkede büyük ölçüde yoksulluk ve işsizlik ortamının olduğu yıllardır. “Thatcher hükümeti, toplum kavramını silerek, yerine bireysellik kavramını getirir. Artık toplum yoktur, birey vardır ve her birey, kendisi için elinden geleni yapmalıdır anlayışı, insanların toplum ve ailesi için çalışmayı bırakmasına ve herkesin kendi menfaati doğrultusunda hareket etmesine neden olur. Bu durum, kendi başının çaresine bakmak zorunda kalan her toplumda olduğu gibi, İngiltere’de de suç oranının artmasına neden olur” (Ada, 2010, s.15). 1991’de Berlin duvarının yıkılması ve Margaret Thatcher’ın görevden inmesi ile Avrupa’da genç ve umutsuz topluluklara değişime dair umut olmuş, söz söylemenin yeni yollarının aranmasına olanak sağlamıştır. İngiltere’de iktidara gelen işçi partisi ve Tony Blair İngiltere’yi eski görkemli günlerine geri döndürmek için, sadece kentli kesime değil İngiliz toplumunu oluşturan tüm kesimlere hitap eden oluşumlara destek olmuştur. Bu süreç içinde destek gören yazarların oluşturduğu bu eğilim ile gençleri etkisi altına alarak, kültürel bir değişim yaratmaya çalışılmıştır. Tiyatro da bunun için yönetim sistemleri tarafından etkili bir araç olarak kullanılmıştır.

1993 yılında, Royal Court Tiyatrosunun genel sanat yönetmenliğinde bir değişim gerçekleşmiştir. 1979 yılından beri görev yapan Max Stafford-Clarke'ın yerine, 1998 yılına kadar bu görevi sürdüreceği olan Stephen Daldry gelmiştir. Stephen Daldry dönemin tiyatro anlayışının gençlere fırsat tanınarak ve onların vizyonu ile yapılan işler ile İngiliz Tiyatrosunu, içinde bulunduğu kısır döngüden çıkabileceğine inanmıştır. Bu yüzden tiyatrodaki bu yeni nesil yazarların oyunlarına fazlaca yer verip in-yer-face hareketi oyunlarına sahnelenme olanağı yaratarak bir gençlik kültürü oluşturmaya çalışır. Daldry'e göre İngiliz tiyatro izleyicisi ortaçağ kafasındadır ve ancak gerçekle bağı olan doğru hikâyelerin anlatılması ile bunun değişebileceğini savunmuştur (Urban, 2002, s.357).

Bu sayede modernizmin uzantısı değerlerin sürdürüldüğü ve postmodernin “ben yaptım oldu” mantığına rağmen stil koruyuculuğundan kurtulamayan tiyatro, özgürleştirilmeye çalışılmıştır. Bu özgürlük elbette denetimsiz bırakılmamış ancak kontrol devlet ve kurum odaklı olmaktan çıkarılarak topluma ve kitle iletişim araçlarına devredilmiştir. Fakat bir baskı unsuru olarak kullanılmaya çalışılan medya kendi silahıyla vurulmuştur. Engel olmaya çalışırken bu eğilimin daha çok duyulmasını sağlamıştır. Farkında olmadan bu yazarların amaçladığı yöntemi kullanarak hem şiddetin bir parçası olmuş, hem de bunun tüm açıklığı ile dile getirilmesinde araca dönüşmüştür.

Yoğun şekilde ilgi gören bu hareket ve yazarlarının tarihsel izini kabul eden eleştirmen ve kuramcılar bu hareketi adlandırmak, yazarları ortak bir noktada birleştirmek ve akım olarak tanımlamak için ard arda görüşler öne sürmüşlerdir. Kavramsal olarak “In-Yer-Face” tanımını ilk kez Britanyalı tiyatro eleştirmeni ve Boston Üniversitesi Londra kürsüsünde ‘Savaş Sonrası İngiliz Draması’ dersleri veren Aleks Sierz yapmıştır (<http://www.inyerface-theatre.com/credits.html>). Sierz, 90’lı yıllardaki genç yazarlar ile konuşarak onların görüşleri doğrultusunda hazırladığı **In-Yer-Face Theatre: British Drama Today** kitabıyla kuramsal anlamda da bir temele oturtulmasını sağlamıştır. Sierz bu kitabında In-Yer-Face Tiyatrosu’nu; “Seyircinin ensesinin kökünden tutup mesajı alıncaya kadar silkeleyen oyunların tümü. Bir sansasyon tiyatrosudur: hem oyuncularını hem de seyircileri geleneksel tepkilerin dışına iter, sinir uçlarına dokunur, alarma geçirir. Genellikle şok taktiklere başvurur ya da şok edicidir; çünkü söyleminde veya yapısında yeni ya da seyircinin alışık olduğundan çok daha cesur veya deneyseldir. Ahlaki normları sorgulayarak, sahnede nelerin gösterilip nelerin gösterilemeyeceğine dair hâkim kanıları; ayrıca çok daha ilkel duyguları da tıngırdatarak tabuları devirir, yasak olandan söz eder, rahatsızlık yaratır. En önemlisi gerçekten kim olduğumuz hakkında bize daha çok şey anlatır (Sierz, 2009, s.18) şeklinde anlatmıştır.

Oxford Advanced Learners Dictionary’de ise “saldırgan şekilde ve kasti olarak insanların buna şiddetle tepki vermesini sağlayacak hareket ya da davranış” (Hornby, 2000, s.686) olarak tanımlanmıştır”. Hülya Nutku ise, “1970’lerde bir kınama terimi olarak spor gazeteciliğinde de kullanılmaya başlayan “in-yer-face” 1980’lerde daha normal ve kabul görür bir argo terim olmuştur. 1990’larda ise saldırgan, kışkırtıcı, yüzsüz ve küstah anlamını taşır hale gelmiştir. Bu anlayışın Türkçe karşılığı olarak “damardan veren tiyatro” da denilebilir... In-yer-face pervasızca agresif ve kışkırtıcı, aldırılmaması olanaksız bir tiyatro anlayışıdır. Makul sınırları aşan bir yapısı vardır, “yüzleşme draması” diye tanımlanabilir ve kavram olarak da yüzsüz ve küstah anlamını kapsar. Tabuların yıkıldığı, dokunulmaz konuların irdelenmesidir. In-yer-face seyircinin tahmin yürütmesine izin vermeden aşırı ve uçtaki duyguları hissettirme yolunu seçer. Buna saldıracak tiyatroyu canlı tutma çabası da diyebiliriz” (Nutku, 2009, <http://www.yenitiyatrodergisi.com>) şeklinde tanımlamıştır.

Gülşen Sayın bu yeni anlayışı, oyunların ortak yönlerini belirterek açıklamıştır; “In-Yer-Face oyunları kim olduğumuz, neyi nasıl düşündüğümüz veya algıladığımız ve bunun sonucunda günlük yaşantımızda şiddete ne kadar eğilimli olduğumuzla ilgili hoşumuza gitmeyeceği için bilincimizin bir kenarına ittiğimiz gerçekleri yüzeye çıkarıp yüzleşmemizi

isterler. Bu yüzden de izleyiciyi oturduğu yerde sarsacak, şoke edecek konu ve tekniklere gereksinim duyarlar. Bu oyunlardaki karakterler sahnede kaba saba küfürlü bir dil kullanır, şiddet dolu duygular arasında gidip gelirken rahatça küfür eder, tabulu alanlara girerek bunlardan olağan konularmış gibi söz eder, soyunur, seks veya mastürbasyon yapar, kusar, ırza geçer, sürekli birbirine aşağılar, ırkçı veya cinsiyet ayrımı yapan fıkralar anlatır, işkence yapar, adam öldürür veya çoğunlukla nedensiz yere şiddete başvururlar” (Sayın, 2009, s.32). Robert Schild ise; her türlü kötülüğün olasılığının sergilendiği, tabuların yıkıldığı, bu anlamda da dolaysız izleyicinin yüzüne karşı direkt olarak yapılan bir tiyatro anlayışı olarak tanımlamıştır (Schild, 2006, s.15) .

Tüm bu tanımlama ve kategori çalışmalarına karşın In-Yer-Face Tiyatro yazarları, izleyiciyi yaşadığı dünyanın tüm yönleriyle yüzleştirmeyi, anlamasını ve hissederek tepki vermesini sağlama amacıyla birleşmeler de ortak bir söylemde buluşma eğiliminde olmamışlardır. Çünkü yazarlar ortak bir akımın temsilcisi olmayı kabul etmezler. Bu yüzden Ken Urban, “bu yazarların bir akımın temsilcisi olarak düşünülebilmesi için belirli amaçlarının, liderlerinin ve bir bildiriye sahip olmaları gerektiğini” (Biçer, 2010, s.23) belirtmiştir.

### **In-Your-Face Oyunların Ortak Özellikleri**

In-Your-Face’in öncü yazarlardan Sarah Kane yarattıkları dünyayı, kurgusal ve dolaylı olmayan, izleyiciyi koltuğunda rahat rahat oturtmaktan, ona sahnede anlatılanlara ‘...ilginç - bu konuyu bir düşünmek lazım...’ dedirtmekten uzak, izleyiciye neredeyse nefes aldirtmayan, sahne devinimlerinin içine çeken, "dinamik" (eylemler, dolaysız) ve bu bağlamda deneysel bir tiyatro türü olarak tanımlar (Schild, 2006, s.15). İzleyiciyi bu denli içine çekmesinin temel özelliği ise duygu anlamında çok yüklü bir tiyatro olmasındadır. Fakat saldırı odaklı bir atmosfer ile açığa çıkan bu duygu olumlu değil, olabildiğince fazla rahatsız edicidir. Özellikle “şok” ögesi, teatral olanaklar çerçevesinde aranan anlama yönelik yazarların ne kadar ileri gidebileceklerini denemeleri için bir yol olmuştur. Çünkü izleyici açısından kontrol edilemezlik seviyelerinde dolaşılması içine düştüğü şok durumunu yaratan temel unsurdur. Bu sayede oyun dram gücünden bir şey kaybetmezken kullanılan açık ve meydan okuyucu dil ya da sahne gösterimleri olabildiğine kışkırtıcı bir üslupla aktarılarak izleyicinin ahlaki hisleri uyandırılmaya çalışılmıştır.

In-your-Face Tiyatrosu 20. Yüzyılın başından günümüze devam eden, metni odak olmaktan çıkararak ve metinsel tiyatro sonrası diye de adlandırılabilir Postdramatik Tiyatro içinde değerlendirilmektedir. Bu nedenle yazarları “klasik metin ve diyalog anlayışına uymayan, kahramanı olmadığı gibi klasik karakter anlayışını bozan metinler ortaya koydukları kolayca görülebilir, yazarların her biri sadece anlatı kurmaya değil aynı zamanda oyunun tanımı, biçim gibi konulara da odaklanırlar ve oyunları genel olarak seyirciyi zorlayan oyunlardır” (Karadağ, 2019, s.94). Yazarlar yanılsamadan önemle kaçınırlar ve parçalı, epizodik bir biçim kullanmışlardır. Klasik giriş-gelişme-sonuç, yani düğüm ve çözüm bölümlerinden oluşmayan ve klasik anlamda bir çözüme ulaşmadan sonlanan metinler kurgularlar. Bu sayede sahnede yaratılan atmosferle, oyunun en gergin noktasında asılı kalan yapıyla seyirciyi huzursuz ederek, Aristoteles’in gerekli gördüğü katharsis gerçekleşmeden, yani seyirci gerilimin ardından rahatlayamadan oyunu bitirirler (Karadağ, 2009, s.56).

Yazarlar toplumda var olan çarpıklıkları ve her anlamda yaşanan şiddeti, sadece gözler önüne serer, çözüme yönelik olası girişimleri ise izleyiciye bırakır ve izleyiciden de aynı cesaretle yüzleşme beklerler. Etik bir sorgulama ya da ahlaki bir ders çıkarma istenmeden, toplumun ve bireyin davranışlarını hedefe oturturlar. Avant-garde sanat akımlarında olduğu

gibi sahnede güzel ve estetik olana yönelmek yerine tüm olumsuzlukları gaddarca göstererek toplumu oluşturan her bireyin bu ikiyüzlülükte payı olduğunu yüzüne vurmuşlardır.

In-Your-Face yazarları özellikle normal-anormal, iyi-kötü, şeytan-masum, insanî-hayvanî, doğru-yanlış gibi kavramları sorgular bunu da politik bir duruştan ziyade cinsellik ve cinsiyet üzerine bir duruş ile gerçekleştirirler. “90’larda, genç oyun yazarlarının birçoğu açık ve direkt meydan okuyucu malzemeleri dönemin yaşama ve hissetme biçimlerini incelemek için kullanmışlardır. Eğer drama erkeklik ile uğraşıyorsa, tecavüz; seksle ilgiliyse oral ya da anal ilişki; çıplaklık işe dâhil ise küçük düşürülme; şiddet isteniyorsa, işkence; uyuşturucu konu olacaksa, bağımlılığı göstermek söz konusu olmuştur. Erkekler kötü davranıyorsa kadınlar da karşılık vermiş, dil kötü, şakalar hastalıklı ve görüntüler kaba biçim teşkil etmiştir. Bu anlamda tiyatro bütün tabuları yıkmış, gerçeklik üzerine mantığımızı oluşturan temel karşıtlıkları çiğneyip geçmiştir” (Ersan, 2009 s.39).

Cinsellik, seyirciyi tanık hatta röntgenci yerine koyarak son derece çarpıcı bir etki yaratmıştır. İzleyici bu sayede suç ortağı yapılmış, sahnede –mış gibinin yapıldığı bilinse de izleyiciye yakın sahnelenen performanslar ve çıplaklık ile utanma duygusu üzerine gidilmiştir. Resim, heykel, sinema gibi diğer sanatlarda da bulunan çıplaklık sahnede canlı bir beden ile sunulunca çok daha sarsıcı bir etki yaratmaktadır. İzleyici bir oyun izlediğinin farkında olsa da cinsellik ve seks, güçlü ve kontrol edilmesi güç duygulara gönderme yapar ve ahlaki yargı ortaklığı paylaşılan bir topluluk içinde seks içeren bir sahneyi izlemek izleyiciyi tedirgin etmektedir. İzleyiciye “şiddet içeren sahnelerin gerçekçi kullanılması yanı sıra, kan ve şiddet direkt gösterilmeden psikolojik olarak rahatsız edilmiştir” (Karadağ, 2009, s.56).

. Böylece güvenli alanlarında kendinden olmayanı ötekileştirerek yaşayan insanlar için ‘beyaz cam’ın ardında kabul edilip yok sayılan bütün kötü düşünce ve duygular fiziksel ve duygusal şiddet yoluyla somutlaşmıştır. Bu nedenle in-yer-face tiyatrosu bu güvenli alanı tehdit etmiştir. Özetlenecek olursa Ken Urban’a göre bu dönemde yazılan oyunların ortak özelliklerini şöyledir;

“1.Politik anlamdaki dürüstlüğün yadsınması olarak dilde ve sahnelemede şok etkisinin önemi.

2.Konu seçiminde ve izleyiciye sunulan deneyimde aşırı gaddarlık boyutuna varan şiddet imgelerinin kullanımı.

3.Güncel ifade biçimiyle “erillik krizi”nin temsili olan baba tutkusunun ve baba düşüncesinin cinsel kimlik ve törel değerler bağlamında incelenmesi.

4.İngiliz yönetim şeklini irdeleyen büyük çaplı politik oyunlar yerine bireysel savaşıma yönelen oyunlara eğilim.

5.Suçlu ya da kurban olduğu açıkça belli olan oyun kişilerinin yadsınması.

6.1970li ve 80li yıllarda yaygın olarak kullanılan belli bir politik ideolojiyi ya da etik değeri temsil eden halkın sözcüsü tiplerinin yadsınması.

7.1980li yılların yazarlarından ve tiyatrolarından kendilerini ayırmak için bu dönemde ortaya atılan azınlık ve feminist gibi sınıflandırmalardan duyulan rahatsızlık

8.komünizmin çöküşü ve sağ-sol ayrımının ortadan kalkışı sonucunda herhangi bir politik yanlılığa kuşkulu yaklaşım.

9.Yapı ve biçem yönünden Avrupa ile Amerikan tiyatrolarından esinlenen geniş çaplı deneyim.

10. Tiyatronun yararlı bir işlevi olduğunun benimsenmesi, serinkanlılık tavrına verilen önem ve tiyatroyu gerek popüler kültürün gerekse medyanın karşısında görmeyen anlayış” (Biçer, 2010, s.10-11).

### **The Pillowman “Yastıkadam”, Martin McDonagh:**

In-ye-face Tiyatrosu'nun önemli yazarlarından birisi olan Martin McDonagh Sligolu bir anne ve Galwayli bir babanın çocuğu olarak 26 Mart 1970'de Camberwell, Londra'da dünyaya gelmiştir. Yastık Adam dışındaki tüm oyunlarını İrlanda'da geçirmesine rağmen İrlanda'yı yalnızca yaz tatillerinde ziyaret etmiş fakat orada yaşamamıştır. Martin McDonagh modern bir Anglo-İrlandalı yazar olmasını da buna bağlamaktadır. İnşaat işçisi bir baba ve temizlikçilik yapan bir annenin oğlu olan McDonagh özellikle işsizlik yüzünden zor bir yaşam sürmüştür (Wikipedia, 2019). “Yalnız bir gençlik geçiren Martin bu dönemde yaklaşık 200 kısa hikâyeye yazdı. Daha sonra bu hikâyelerden seks'in ve şiddet'in 57 Hikâyesi adında bir film yaptı. Aslında 57 hikâyenin sadece biri seksle ilgiliydi diğerlerinin hepsi şiddet hikâyeleriydi; daha sonra 8'i Yastık Adam'da hayat buldu” (<http://www.imdb.com/name/nm1732981/>).

Yazları ailesini görmek için Galway'e yaptığı ziyaretlerde, İngilizcenin Batı İrlanda şivesini öğrenen McDonagh, bu konuşma tarzını daha sonra oyunlarında da kullanmıştır. Bu kaba köy şivesinin yanı sıra ilkel semboloji ve kara mizahı da ironili bir biçimde kullanmıştır. “Eleştirmen Fintan O'Toole, McDonagh'ın dilini ‘İngiliz kentlerindeki huzursuz sokak dili ile İrlanda kırsalındaki dilin lirizminden yaratılmış güzel ve tuhaf bir melez’ olarak tanımlamaktadır” (Sierz, 2009, 270). McDonagh mizah anlayışını modern tiyatroya uygun kara komedi tarzında oyunlarına yansıtmış ve bu anlamda kendi dönemi içerisinde İn-Yer-Face eğiliminin öne çıkan oyun yazarlarından birisi olmuştur (Wikipedia, 2019).

“National Theatre’ın dramaturgu Jack Bradley tarafından bohem bir şair” (Sierz, 2009, 271). olarak tanımlanan McDonagh eserlerinde hikâyeye anlatma geleneğini çok başarılı olarak kullanmıştır. Eş zamanlı olarak yaşadığı iki farklı kültürün kaynaklığına İrlanda dilinin modelleri ve karakteristik özellikleri de eklenince McDonagh oyunlarının tarzı şekillenmiştir. Fakat McDonagh “hayatımda yirmi oyun izlemiştir... ben filmleri tercih ederim... Pinter’in ilk dönemlerinden bazı çalışmaları bayağı hoşuma gidiyor, ama asıl olarak Scorsese, Leone ve Keaton gibi sinemacılara hayranlık duyuyorum. Amacım tiyatroya mümkün olduğunca John Woo sokmak... yazdığım oyunlar, izlemek istediğim türden oyunlardır” (Sierz, 2009, 273). diyerek tiyatroya sinematografik bir yaklaşım ile baktığını göstermiştir.

Yirminci yüzyılın önemli oyun yazarı olarak bilinen McDonagh'ın oyunlarına gelince, oyunlar merhameti işlemese de sadece İrlanda'nın değil her ülkenin kültüründe geçerli olan nostalji duygusuna bir saldırı niteliği taşıdığı için entelektüel anlamda heyecan vericidir. Bu açıdan bakıldığında da McDonagh'a göre bir toplumun geleceğe hazırlanmasının tek yolu geçmişindeki kültürel mitlerle bağlarını koparmasında yatmaktadır. Bunu yapabilmek için geçmişe aldırılmamanın yanında geçmişe yönelik de şiddet uygulamak gereklidir. Çalışmalarındaki başlıca şiddet cinayetlerden değil, yazarın tavrından, saygıyı küçümseyen ve duygusal her şeye öfke duyan entelektüel duruşundan kaynaklanmaktadır. Onun oyunlarını da her kültüre uygun kılan yani evrenselleştiren bu öfkedir. Bunun yanında insanlık hakkındaki karamsarlığın vurgulanması da öfke kadar önemlidir (Sierz, 2009, 274).

McDonagh'ın oyunlarının önemli özelliklerinden birisi de mizahı oyunlarında ustalıkla kullanım şeklidir. Oyunlarındaki mizah ögesini “işlerin iyi olabilmeleri için mizah yoksunu olmalarına gerek yoktur” (Wikipedia, 2019) sözüyle açıklamaktadır. Mizah oyunlarda artan gerilimin boşalmasını sağlamasının yanında, yabancılaşma etmeni olarak da kullanılmaktadır.

1996 yılında gelecek vadeden oyun yazarı dalında Londra Tiyatro Eleştirmenleri Birliği ödölünü alan McDonagh; bir yıl sonra, henüz yirmi yaşındayken ise, William Shakespeare'den bu yana Londra'da dört farklı oyunu aynı zamanda sahnelenen ilk yazar olmuştur. Bu özelliğinden dolayı ABD'de, İrlanda'da ve İngiltere'de "21. yüzyılın en iyi drama yazarı" unvanını almıştır. Yine İngiltere'de "en çok gelecek vadeden oyun yazarı" olarak, "Evening Standard Award"ı kazanan yazar, Leanne'nin Güzellik Kraliçesi ile Amerika'da üç Tony ödülü almıştır (www.liteneye.com, 2019). "2000 yılına gelindiğinde McDonagh'ın oyunları yirmi sekiz ayrı dile çevrilmiş ve otuz dokuz ülkede sahnelenmiştir ve yazar Amerika'da Shakespeare'den sonra en çok sahnelenen oyun yazarı olmayı başarmıştır" (Ada, 2010, s.20).

### **The Pillowman "Yastıkadam" Öykü Ve Analizi**

Martin McDonagh, Yastık Adam adlı oyununda toplumda tabu olarak kabul edilen aile içi şiddet gibi hassas bir konuyu öyküler aracılığı ile masalsi bir atmosfer içinde sunmuştur. Toplumda görmezden gelinen birçok konunun tüm açıklığı ile öfke ve nefret duygularının yaşanmasını sağlayacak şekilde seyirciye sunulduğu oyun, masumiyetin göstergesi olarak kabul edilen çocuğa uygulanan şiddet üzerine kurulmuştur. McDonagh bu sayede, şiddet unsurunun aileden başladığı vurgusunu yapmış ve buradan topluma yayılması ile bireyin hayatı boyunca şiddetle iç içe bir yaşam sürmesini sorgulamıştır. Bu sarmal içinde bireyin temel hak ve özgürlükleri, devlet terörü, birey-devlet ilişkisi, kimlik oluşturmada ailenin ve devletin rolü, yazarın toplumsal sorumluluğu gibi konuları da şiddet kavramı bağlamında değerlendirilmiştir. Dolayısıyla şiddet unsuru kişilerarası tüm ilişkilerde etkin biçimde yer almıştır.

Martin McDonagh'ın 2003 yılında yazdığı Orijinal ismi 'The Pillowman' olan Yastık Adam oyunu Katurian, Michal, Tupolski ve Ariel karakterleri arasında geçmektedir. Katurian totaliter rejimle yönetilen bir ülkede, bir mezbahada temizlik işçisi olarak çalışmakta ve çocukluğunda gördüğü ağır fiziksel şiddet sonrasında zihinsel özü oluşun abisine bakmaktadır. 14 yaşında annesi ve babası tarafından gördüğü işkenceden baygın düşmüş ağabeyini kurtarmak için anne ve babasını öldürmüş olan Katurian aslında ailesinin mükemmel bir yazar yaratma projesi ile büyüyen bir öykü yazarıdır ve dört yüz öykü yazmıştır. Bu cinayetlerden dolayı geçirdiği ağır travmayı her öyküsünde yansıtan Katurian bu öyküler uğruna her şeyden vazgeçecek bir karakterdir. Michal ise Katurian'a yazar kimliğini kazandırabilmek için ailenin feda ederek yedi yıl boyunca işkence ettiği, zihinsel engelli abidir. Dedektifler Tupolski ve Ariel'de bu rejimde görevli, şiddetle beslenmiş çocukluklara sahip iki polistirler. Oyun; adı, zamanı ve yeri belli olmayan diktatörlük ile yönetilen ve tahminen Doğu Avrupa'daki totaliter bir devlette geçmektedir.

Oyun polis sorgu odasında başlar ve biter. Kapalı mekân ile oyun kişilerinin çıkılmaz bir döngüde olduklarının vurgulandığı sorgu odasında işkenceye yönelik malzemelerin gösterilmesiyle de fiziksel şiddete gönderme yaparak gerilimi hissettirir. Gözleri bağlı şekilde odada oturan Katurian'dan sonra elinde içi kâğıt dolu kutuyla dedektif Tupolski ve dedektif Ariel içeri girerler. Neden sorguya çekildiğine dair bir fikre sahip olmayan Katurian dedektiflerin aşağılamalarına karşılık işkence görmekten korktuğu için uzlaşmacı bir yaklaşım sergilemektedir. Bu korkularının altında ailesinin abisine hem fiziksel hem de psikolojik kendisineyse psikolojik olarak uyguladıkları şiddetin Katurian'ı hassaslaştırması yatmaktadır. Katurian'ın bu uzlaşmacı tavır sırasında hayata karşı bakışı olan apolitik duruşunu, yazarın toplumdaki yeri ve görevinin öykü yazmak olduğunu, siyasi gönderme yapmadığını söyleyen ironik bir yaklaşım barındırmaktadır.

Sorgulamanın asıl nedeni, Katurian'ın öykülerinde anlatılan üç şiddet olayının gerçek hayatta yaşanmış olmasıdır ve yazar seri cinayetten şüphelenilerek gözaltına alınmıştır.

Doldurulan form için sorulduğunu öğrendiğimiz sorular ile de Katurian ile ilgili bilgilere ulaşılmaya çalışılmaktadır. Fakat dedektiflerin çevrede işlenen cinayetlerin Katurian'a ait öykülerin birebir kopyası olarak işlenmiş olmasından dolayı peşin hükümlü yaklaşımları uyguladıkları psikolojik şiddeti de pervasızlaştırmaktadır. Bu psikolojik denemeler ile ilerleyen sorgu da her sözden bir sonuç çıkarmaya yönelik bir kısır döngüye dönüşmüştür. Öyküler de bu yanılgıları desteklemiştir.

“Öykülerin ilkinde küçük bir kız çocuğu kendisine şiddet uygulayan babasından kurtulmak için içine jilet yerleştirdiği ve küçük adamlar şeklinde kestiği elmaları babasına yedirmeye çalışır, fakat babası da çocuğu bu elmalardan yemeye zorlar ve kız boğazına jilet saplanarak ölür. Polis, boğazına jilet saplanmış bir kız çocuğu cesedi bulmuştur. Katurian'ın yazdığı diğer öyküde de bir başka çocuğun ayak parmakları siyahlar giymiş, gizemli bir adam tarafından kesilir. Polis, hem ayak parmakları olmayan bir çocuk cesedi bulur, hem de kesilmiş ayak parmakları Katurian'ın evinde çıkar. Üçüncü öyküde ise İsa'nın ruhunun kendinde tekrar bedenlendiğini iddia eden sağır ve dilsiz bir kız çocuğu ailesi tarafından diri diri toprağa gömülür. Polis ise aynı olaya maruz kalmış bir kız çocuğuyla ilgili ihbar aldığı için küçük kızın cesedini aramaktadır” (Zerenler, 2014, 257). İzleyici de öyküler aracılığıyla çocuk istismarı ile karşı karşıya bırakılmaktadır.

Hayatta sahip olduğu en önemli şeyler olan öykülerini tüm ayrıntılarıyla anlatarak gururla sahiplenen Katurian öyküleri anlatırken farkında olmadan bilinçsizce verdiği cevaplarla dedektifleri farklı yönere çekmiştir. Özellikle “Küçük Elma Adamlar”ın sonunu açık bırakıp kendi çıkarımlarını yapabileceklerini söylemesi dedektiflerce ukala bir tavır olarak algılanmıştır. Her anlamda ellerindeki gücü bir üstünlük sayarak Katurian üzerinde kullanan dedektifler bu tavrından dolayı Katurian'ı saçından tutar ve yere fırlatarak ilk fiziksel şiddeti uygulamışlardır. Bu sahneye dek her iki dedektifinde psikolojik olarak şiddet uygulamasına rağmen bu andan itibaren dedektifler de şiddetin farklı yönlerinin temsilcileri haline dönüşmüşlerdir. Bu sayede Ariel fiziksel şiddetin, Tupolski de psikolojik şiddetin ağır bastığı bir davranış sürecine girmiştir. Bunu çok teknik biçimde iyi polis- kötü polis kavramı ile de açıklamaları oyunun sonlarına doğru aslında şiddet kurbanı karakterlerin sadece Michal ve Katurian olmadığı Tupolski ve Ariel'in de geçmişlerinde şiddete maruz kaldıkları öğrenilince anlam kazanacaktır.

Katurian'ın, en iyi öyküm dediği yayımlanmış tek öyküsü olan “İrmağın Kenarındaki Kasabanın Masalı” öyküsünde de kahraman Tupolski'nin görüşünü destekleyen zavallı bir çocuktur ve çocuğa yönelik istismar ve şiddet devam etmektedir. Öykü yoldan geçen adamla azığını paylaşan çocuğun ayaklarının bu adam tarafından kesilerek lağımına atılması ve çocuğun bunun değerini sonra anlayacağını söyleyip Hamel köyünü terk etmesini anlatmaktadır. Katurian'ın bu öykü ile “Fareli Köyün Kavalcısı” öyküsünü şekillendirme çabası ve alt metin okuma yoluyla vardığı kavalcının başından beri çocukların peşinde olduğu düşüncesi bize Katurian'ın sağlıklı, saplantılı bir hayal gücüne sahip olduğunu göstermektedir.

Cinayetle ilgisi olabileceği düşünülen diğer bir kişi de, 7 yıl boyunca ailesi tarafından kardeşinin yeteneğini geliştirilmesi için işkence deneylerinin kobayı, Katurian'ın abisi Michal'dir. Bu işkenceler sonucu zihinsel bir bozukluğa sahip olan Michal konusunda hassas olan Katurian abisinin de yan odada olduğunu öğrenince beklenmedik şekilde kendisi için göstermediği tepkiyi gösterir. Abisinin yine işkenceye maruz kalması ve zarar görmesi ihtimali bile Katurian'ın ona biçilen rolden sıyrılmasına yetmiştir. Bunun en önemli kanıtını Katurian'ın abisi için anne ve babasını öldürmesinde görülmektedir. Michal'in çılgınlıkları ile kesilen konuşmalardan ve Ariel'in elide kana benzer bir şeye bulanmış mendille gelmesinden sonra sinirlerine yenilen Katurian, bağırarak abisini görmek istediğini söyler. Tupolski'nin Katurian'a kutu içerisinde verdiği kesik çocuk parmakları ise Katurian'ı geçmişiyile



yüzleştirip tedirginliğini ve korkularını, sorularını pekiştirirerek onu bir buhranın eşiğine getirir.

İkinci sahnede oyunun karakterlerine yönelik ilk çözümün geleceği Katurian ve abisinin çocukluğunu anlatan hikâyenin anlatımı vardır. Bu sayede şiddetin oluştuğu mekanizma irdelenmeye başlanmıştır. Zenginlik, entelektüellik vb. gibi çeşitli kavramların göstergeleri olabilecek aksesuarların vurgulanması şiddetin herhangi bir sosyal sınıfa ya da eğitim seviyesine yönelik olmadığını her seviyede bireyin veya ailenin yapabileceği bir şey olduğunun vurgusu yapılmıştır. “Bir varmış, bir yokmuş...” diye başlayan hikâye şiddetle dolu bir çocukluğun yaşanmamış olma özlemine ve çok gerilerde kalmasının istenmesini anlatır gibidir. Yedinci doğum günü gecesinden itibaren Katurian’ı rahatsız etmeye başlayan sesler aslında yetişkinlik dönemindeki yazarlık ve eserleri konusundaki saplantısının tohumlarını atmıştır ve bu anlamda anne-babasının acımasız deneyi sonuç vermiştir.

İkinci perde Michal’in Katurian’ın en sevdiği öyküsü “Küçük Yeşil Domuz”u kendi kendine anlatmaya çalıştığı bir anla başlar ve aslında Michal’e işkence yapılmadığını bunun Katurian’a uygulanan bir psikolojik şiddet olduğu anlaşılmaktadır. Michal ise kardeşinin kendisinin işkence gördüğünü düşünerek duyduğu endişeden yoksundur, Katurian’ın yan odada işkence görürken duyduğu sesleri mimikleriyle taklit ederek hastalıklı bir şekilde keyif almıştır. Çünkü ilk defa çocukluklarında onlara biçilen rolleri değiştirmişlerdir. Katurian işkence görürken Michal onu yan odada dinlemiştir. Bu Michal’in, Katurian için endişelenmeden yaşayacağı bir hesaplaşmadır. Michal’in davranışlarından, maruz kaldığı işkencelerden ötürü insani duygularının gelişmemesinin sonucu olarak kendisi dışında herkes için işkencenin olağan olduğunu düşündüğü görülmektedir. Katurian için de, öldürdüğünü söylediği çocuklar içinde, endişelenmemekte ve bunun normal olduğunu düşünmektedir. Şiddet onun için olağandır. Katurian anne ve babasını öldürerek abisini kurtarmış, şiddet uygulayan bir kişinin bir şekilde şiddete maruz kalacağını göstermiş fakat Michal’in kendi içinde şekillenen öğrendiği şiddeti yok etmesini sağlayamamış, Michal’i kurtaramamıştır. Bu açıdan bakıldığında Katurian’ın tüm öykülerinde ortaya çıkan ikinci unsur ise bir kurtarıcıya ihtiyaç duyulmasıdır. Fakat bu kurtarıcı farklı olmalıdır o çocukları şiddet gördükten sonra değil görmeden önce kurtarabilmelidir. Böylece sadece çocuklar kurtulmayacak şiddet de tamamen yok olacaktır. Bu kurtarıcı oyunun ikinci perde birinci sahnesinde bulunan “Yastık Adam” öyküsünde ortaya çıkmaktadır.

Katurian’ın en çok sevdiği, abisi ve kendisinin çocukluk döneminin getirisi olan bu öyküde yastık adam üç metre boyunda yastıktan yapılmış hayali bir kahramandır. Gelecekte mutsuz olacağını bildiği çocukları bu acıları çekmeden intihar etmeye ikna etmeye çabalayan bir kurtarıcıdır. Acı çekme olasılığı olan çocuklar kadar acıları da yok etmeye çalışmaktadır. İlk bakışta kötü bir karakter olarak algılanan yastık adam aslında mutsuzluktan kaçılmayacağını ve insanların mutlu olmayacaklarsa yaşamamalarını savunan ve bunun için çabalayan iyi bir kahramandır.

KATURIAN: (...) Yastık adamın işi çok acıklıymış çünkü yastık adamın işi o çocuğun kendisini öldürmesini sağlamamış, böylelikle de onların yıllar sürecek olan acılı, kederli günler yaşamalarını engellememiş, nasıl olsa günün birinde aynı yerde olacakmış sonları: fırının, namlunun, gölün önünde bulacaklarmış kendilerini. (...) Yastık adam işinde başarılı olduğunda çocuğun teki korkunç bir şekilde ölüyormuş. Yastık adam başarısız olduğunda da, küçük çocuğun korkunç bir hayatı oluyormuş, büyüüp hayatı korkunç bir yetişkin oluyormuş, sonra da korkunç bir şekilde ölüyorlarmış. (...) (Mcdonagh,..., s.2).

Fakat öykünün sonunda yastık adamın hayatı boyunca çocukları kurtarmak uğruna da olsa çocukların ölümlerine sebep olmuş olmasından dolayı yaşadığı mutsuzluk yüzünden kendi çocukluğuna dönüp kendisini de yok etmesi kısır bir döngü oluşturmaktadır. Katurian

kendi tezini çürütmüş ve sisteme karşı yenilmiştir, pasifliği ile mutsuzluğa saplantılı olma hali burada da kendisini göstermektedir.

Bu öykünün sonu ile Michal, soğukkanlı bir biçimde Katurian'ın öykülerinin gerçekliğini sorgulamak için cinayetleri işlediğini itiraf etmiştir. Daha önce de cinayetlere tanık olmuş ve acıma duygusunu yitirmiş Michal için bu gayet sıradandır. Hatta bu cinayetler deneyselemdir. Çünkü Michal aslında; Katurian'ın hayal gücünü şekillendiren o işkencelerin ürünü öykülerin gerçekliğini ve ne kadar ileri gidilebileceğini sorgulayarak tüm çocuklukları boyunca yapılan deneyin son evresini gerçekleştirmiştir. Öğrenilen bir davranış olan şiddet ile sınırları zorlamaya çalışmıştır, tıpkı İn-Your-Face yazarlarının dönemin izleyicisine yaptığı gibi.

“MICHAL: Bana anlattığın her öyküde, birilerinin başına kötü bir şey geliyor. Ben sadece şeyi deniyorum, bunların ne kadar gerçekleştirilemez, ne kadar hepten atmasyon, çünkü bazıları bana hep çok atmasyon geldiği de. (Ara) Ama neyi öğrendim biliyon nu? Bunlar hiç de atmasyon diil ya” (Mcdonagh,..., s.45).

Fakat tüm normalleştirme çabasına rağmen Michal, anlattıkları karşısında dehşete düşen Katurian'ı tüm bu yaşananların sorumlusu olarak görmektedir. Çünkü Katurian ailesi tarafında mükemmel yazar adayı seçilmesinden bu yana Michal hep ona hizmet eden bir meta durumundadır. Michal bu itiraf ile yastık adamla kendisini özdeşleştirip kurtarıcı olmak isteğini vurgulamıştır. Aslında ikisinin de kurtarmak istedikleri kendi çocukluklarıdır. Katurian bu andan itibaren artık Michal'den daha çok öyküleri için endişe etmeye başlamıştır. Ailelerinin deneyleri ile süregelen koşullamanın ardından hayattaki tek görevi, ikisinin de tüm hayatına mal olan öykülerinin yakılacağı fikri ölümden de daha acı vericidir çünkü bu yaşanan her şeyin bir hiçe dönüşmesi, çökmesidir.

“KATURIAN: Şimdi gelseler ve deseler ki “Üçünüzden, ikisini yakacağız, yani sen, abin ya da öykülerin”, önce seni yakmalarını isterdim, sonra da kendimi yaktırırdım. Öyküler kurtulsun isterdim” (Mcdonagh,..., s.49).

Katurian öykülerinin tehdit altında olmasından dolayı öfkesine hâkim olamayarak, anne babasını öldürdüğü abisinin kafasını yere vurarak ona şiddet uygulamıştır. Ve devamında yaşanan diyaloglar ile Katurian ve Michal'in benzemekten korktukları anne babalarına, öğrenilmiş ya da koşullandırılmış değerlerden ötürü istemsizce oluşan benzerlikleri sorgulanmıştır. Bu şiddete karşı durmanın ya da pasif olmanın da bireyi şiddetin bir parçası haline getirdiğini vurgulayarak bir belirsizliği daha ortaya çıkarmıştır.

İki cinayetin failini öğrenen Katurian, Michal'in henüz cesedine ulaşılmamış, olası üçüncü cinayeti nasıl işlediğini öğrenmek için hırçın tavrından vazgeçerek sakince Michal'e yaklaşır. Fakat Michal Katurian'a hakaret boyutunda olduğunu iddia ettiği sözlerinden dolayı kırgındır ve ondan intikam almak için en acımasız öyküsüne benzer şekilde öldürdüğünü söyler. Katurian sinirlerine hâkim olamaz ve yaptıklarının cezası olarak ölünce anne ve babasının yanına gönderileceğini söyleyerek Michal'e karşı fiziksel şiddetten sonra psikolojik olarak da şiddet uygular.

“KATURIAN: Küçük bir ormandaki küçük bir evdeki küçük bir odaya gideceksin ve zamanın geri kalanı boyunca sana ben bakmıycam da Annecim diye biri, bir de Babacım diye biri bakacak, evet ve onlar sana daha önce nasıl baktılsa aynen öyle bakacaklar, yalnız bu sefer seni kurtarmak için ben etrafta olmıycam çünkü ben seninle aynı yere gitmiycem, çünkü ben götü boklu küçük çocuk mocuk öldürmedim hiç” (Mcdonagh,..., s.54).

Yaşanan süreç ölüme hazırlık gibidir ve konuşulmayan ne varsa konuşulmaya başlanmıştır. Michal bunun üzerine Katurian'ın o evde yokken okuduğu öyküsü “Yazar ve Kardeşi”den söz eder. Hayata tüm bakış açılarını netleştiren bu hikâye ile Michal'in, mutlu

sonun ne olursa olsun yaşamak olduğunu savunmasına rağmen Katurian'ın karamsar ve gerçekçi bir yaklaşımla Michal'in ölmesini mutlu son olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Katurian'a göre Michal bu cinayetleri işlemeden, hayatta her şeyi öyküleri olan Katurian tarafından soğuk bir sorgu odasında bir yastık ile boğularak öldürülmeden önce daha çocukken ölmeli ve acı çekmemelidir. Bu şekilde Katurian'ın varlığının ölümsüz kılacak tek şey olan öyküleri konusundaki saplantılı tavrı tekrar vurgulanır.

Uyumak isteyen Michal'e Katurian duymak istediği son öyküyü sorunca Michal önemi oyunun sonunda anlaşılacak olan "Küçük Yeşil Domuz" hikâyesini anlattırır. Tüm farklılıkları elinden alınarak mutsuz edilen bir domuzun hikâyesini anlatan bu öykü ile Michal'in mutlu sona ulaşabilmesi, daha fazla acı çekmemesi için Katurian yastık adam görevini üstlenerek uyumakta olan Michal'in yüzüne yastık bastırarak onu öldürür. Abisini kurtardığını düşünen Katurian'ın bundan sonraki tek amacı ise öykülerini kurtarmaktır.

İkinci perde ikinci sahnede Katurian'ın dedektiflere altı cinayetin de sorumlusunun kendisinin olduğunu, öykülerinin yakılmaması koşulu ile bunları anlatacağını ve üçüncü çocuğun cesedinin yerini itiraf edeceğini söyler ve Michal'in aldatmacasının sonucunda "Küçük İsa" öyküsünü dedektiflere anlatarak kızı anne babasının da cesetlerinin bulunduğu dilek kuyusunun arkasına gömdüğünü söyleyen bir tutanak yazar. Anne babasını öldürdüğü itirafı üzerine oyunun başından beri Tupolski tarafından imalardan öteye geçemeyen Ariel'in çocukluğu; şiddete yönelik davranışlarından dolayı çocukluğuna dair travması ortaya çıkar. Ariel alkolik babası tarafından gördüğü cinsel şiddet ile Michal ve Katurian'dan sonra şiddete maruz kaldığı anlaşılan üçüncü karakter olmuştur ve o da buna karşı gelebilmek için şiddete başvurarak yastıkla babasını öldürmüştür. Tupolski de Ariel'in davranışlarını eleştirirken kendi çocukluğuna dair bir ipucu vererek aslında tüm karakterlerin aile içi şiddete maruz kalmış çocukluklar yaşadıklarını itiraf etmiştir. Şiddet şiddeti doğurmuştur. Tüm bireyler arasındaki ilişki ağı şiddet üzerine kuruludur.

Fakat beklenmeyen bir gelişme olmuş ve Katurian'ın öldürdüğünü iddia ettiği kız ölü değildir. Ariel'in yüzü, saçları, giysileri parlak yeşile boyanmış kızı içeri almasıyla Michal'in diğer çocuklardan farklı olarak kız için "Küçük İsa" öyküsünü değil "Küçük Yeşil Domuz" öyküsünü gerçekleştirmeye çalıştığı anlaşılmış, Katurian'ın da yalan söylediği ortaya çıkmıştır. Tüm oyun boyunca Tupolski'nin hâkimiyetini sorgulamasına rağmen söyledikleri doğrultusunda davranan Ariel ilk defa, belli kurallar dışında düşünmeyi unutmuş olan Tupolski'nin önüne geçerek sorgulamayı basit çözümlerle bitirip olayları açıklığa kavuşturmuştur. Katurian'ın çocuk cinayetleri ile bir ilgisi yoktur.

Katurian'ın iki çocuk cinayetiyle alakasının olmamasının anlaşılmasına rağmen Tupolski evrak işlerinde problem çıkmaması için Katurian'ı infaz edeceklerini ve cinayetler ile ilgili de dürüst davranmadığı için kendisinin de öykülerin saklanması konusunda verdiği sözü tutmayacağını söyler ve Katurian'ı başlığı geçirdikten sonra infaz ederler. Fakat Ariel sadece kendi bildiği sebeplerden ötürü öyküleri elli yıl açılmayacak dosya içerisine koyarak kaldırır.

## SONUÇ

Geleneksel tiyatronun yöntem ve var oluş amacını sorgulayarak onun geçersizliğini savunan İn-Your-Face Tiyatrosu bir akıma dönüşemese de dahi sarsıcı etkisiyle ve işlevsel çözümleri ile postmodern dönemin en önemli eğilimleri arasındadır. Yazarlarının belli noktalarda buluşarak bir tavır kazandırdıkları oyunların ortak özelliklerinden yola çıkarak bir metin üzerinden İn-Your-Face Tiyatrosu'na bakıldığında aslında gerçeklik ve kurgu dünyasının bu yazarlar eliyle ayrıştırılmaz hale getirildiği görülmektedir. Çünkü olumsuzluk, kötülük ve şiddet yazarın kendisi dahil tüm bireylerde, gerçek ya da kurgu tüm ilişkilerde ortak paydadır. Bu nedenle bu oyunlar içinde şiddete bağlı ilişki sarmalını yaratıcı bir yaklaşımla anlatan Martin McDonagh'ın "The Pillowman-Yastık Adam" oyunu seçilmiştir.

Yastık Adam oyununda McDonagh yarattığı bu dört karakterde başlıca aile içinde ve devamında toplumsal alanda çocuğa yönelik şiddetin farklı türlerini psikolojik tetikleyenler ile göstermektedir. Michal'de psikolojik ve fiziksel şiddeti, Katurian'da psikolojik-duygusal şiddeti, Ariel'de cinsel şiddeti, Tupolski'de de duygusal ve fiziksel şiddetin yarattığı sonuçlar ile şekillenen bireylerin totaliter bir rejim ile birleşince oluşturdukları düzen başarı ile verilmektedir. Tüm karakterlerde şiddetin yarattığı psikolojik bozuklukların, bireysel yıkımlardan öteye giderek toplumsal bir olgu haline dönüşmesi başarılı bir şekilde anlatılmaktadır.

Kullandığı biçimsel ve dilsel özellikler ile İn-Yer-Face eğilimi içinde kategorize edilen oyun, sarmal bir kurguyla oluşturulmuştur ve sürekli yapan/kuran- bozan bir izlekte ilerlemektedir. Bu da belirsizliği güçlendiren bir yapı kurmuştur. Dedektiflerin argo ve küfürlü diyalogları, şiddet içeren yaklaşımları, Katurian ve Michal'in çocukluklarında geçirdikleri korkunç deney ve Katurian'ın öyküleri izleyiciyi huzursuz etmekte ve sonuçlarının sahnede psikolojik karşılıklarının açık biçimde verilmesi bu deneyimi unutulmaz kılmaktadır. Öykülerin cesur ve şok edici olması, derinliği ve şiddetinin masalsi bir yapı ile sunulması, zekice yazılmış diyalogların acımasızlıkla harmanlanması okuyucu ya da izleyiciyi mesajı alıncaya, hissedinceye kadar sarsmakta, uykusundan uyandırmakta, geleneksel tepkilerinin dışına iterek kendisine ve yaşadığı topluma uzak açı kazanmasını sağlamaktadır. Katurian'ın öykülerinin umutla başlayıp sonra tam tersi bir konuma geçmesi güvende olduğumuz hissini kırarak gerçekte kim olduğumuzu, duymamak, görmemek için çabaladığımız olaylarla kelimelerin ötesine giden şiddet gibi en ilkel davranışımızla yüzleşmemizi sağlamaktadır.

McDonagh ilgiyi ayakta tutmak için postmodern bir yaklaşımla belirsizlik ve beklentileri kırarak şok etme yöntemlerini kullanmıştır. Yaşanan çağın belirsizliği ve sürekli sürprizlerle artan gerilim metnin cazibesini de arttırmakta, günümüzü sorgulamamıza neden olmaktadır. Tüm cinayetlerin gazetelerden öğrenilmesi ve gazetelere ne yazılacağını kimlerin tespit ettiğinin sorgulanması, hep bir parantez içi bilgiye başvurulma gereksinimi, gerçekte olanın ne olduğuna yönelik tedirginlik, bir simülasyon yaratmaktadır. McDonagh okuyucuya küçük hikâyelerden oluşan büyük soru işaretleri sunmakta, normal olanın, doğru olanın ne olduğu, insan olmanın ne anlama geldiği hakkındaki kanılarımıza saldırmaktadır. Yarattığı her öyküde karşımıza çıkan zavallı çocuklar ve onları kurtarma şekilleri, karakterlerin kaçışları ve kaçtıkları şeylere saplanmaları bizi karamsarlığa iterek öğretilmiş çarelerin ötesini düşünmek gerektiğini söylemektedir. Oyunun yerinin belli olmaması, hikâyelerin sonlarının okuyucuya bırakılması gibi belirsizlikler de okuyucunun hikâyeyi kendi yaşadığı dünyaya taşıyabilmesini sağlamakta, şiddetin evrensel bir olgu olduğuna ve ne eğitim ne de maddi koşullarla yok olacağına vurgu yapmaktadır.

Katurian'ın abisiyle beraber yaşadığı zorlu çocukluk dönemi ölümün mutluluğa giden bir geçit gibi görmesini sağlamıştır. Ölüm tüm öykülerinde içindeki karamsarlığı sonlandıran

bir çözüm gibi masalsi bir hava ile olumlanarak anlatılmaktadır. Bu nedenle anne, baba ve abisini öldürürken de soğukkanlıdır. Bir insan da değerli olan sadece öykülerdir. Anne babasının gerçek yüzü ile tanışması ile başlayan travma Katurian'ı şiddete karşı hassaslaştırırken insan hayatının önemsizliği düşüncesini de doğurmuştur. Onun için o ve diğer her şey sadece öykü yazmak için yaratılmıştır.

Yastık adamın kendini de yok etmesi acıların her zaman var olacağına dair bir tespittir. Ve aslında acıları durdurmak için kahramanlar yaratılması da çare değildir çare acılara sebep olanların ortadan kaldırılmasıdır anne, babasını ve Michali öldürmesinde bu yatar. Bu açıdan bakıldığında aslında Michal'in de bu çocuklara zarar vermeden bunca acıyı çekmeden ölmesi belki de en doğru şeydir. Michal hem şiddet gören hem de şiddet uygulayan olarak çocukken ölmelidir. Fakat diğer taraftan öyküleri yazabilmesi için de bunların yaşanması Michal'in acı çekmesi gerekmektedir. Bu nokta da Katurian günümüz toplumunun insanlık ve çıkarlar arasında sıkışmış karakterinin temsilidir.

Öyküler oyunu ilerleten temel öğelerdir fakat cinayetleri başlatan bitiren öyküler dikkatle seçilmişlerdir. Çocuk cinayetleri Katurian'ın en sevdiği öykü olan Yastık Adam'la Michal'in kendisini özdeşleştirilmesi ile başlamakta ve kendisinin en sevdiği öykü olan 'Küçük Yeşil Domuz' ile bitmektedir. Bu açıdan bakıldığında Katurian'ın yaratmaya çalıştığı fakat karamsar ve takıntılı iç dünyasından dolayı başaramadığı 'umut' ögesini ahraz kızı yaşatarak Michal yaratmıştır. Oyunun finalinde gelen parlak yeşile boyanmış küçük kız, Steven Spielberg'in filmi 'Schindler'in Listesi' filmindeki kırmızı montlu kız gibi güçlü bir vurgu oluşturmuştur. Oyundan sonra yaşanan hayata dair tek umut bu kız ile tasvir edilmektedir.

Mcdonagh, kimin suçlu kimin kurban olduğunun belirginleşmediği oyunda suç unsuru olan şiddeti günlük sıradan eşyalar ile vermiştir. Öyküde güven verici, yumuşak, korunma içgüdüsüne yönelen yastık kurtarıcı durumundayken Katurian'ın elinde öldürücü silaha dönüşmüştür. Ariel'in kullandığı kırmızı boya ve mendil birer psikolojik şiddet malzemesine dönüşmektedir.

Oyunun finalinde Katurian'ın hikâyelerinin yakılmayıp geleceğe saklanması da Mcdonagh'ın kendisi ve oyunuyla ilgili ilişkileneceğinin yansımasıdır. Yazar İn-Yer-Face eğiliminin ve oyunlarının yaşadığı çağa ağır geldiğine vurgu yapmaktadır. Katurian'ın öyküleri de yaşanan çağın kaldırabileceği, yüzleşebileceği öyküler değildir. Toplumun hazır olmak için beklemeye aldığı fakat aslında yazıldığı dönemde önemli olan öykülerdir. Bu şekilde Mcdonagh bu eğilimde bir yazar olarak Katurian ile kendisini ve çağdaşlarını özdeşleştirerek Katurian'ın aslında kim olduğuna dair son soru işaretini de okuyucuya sormaktadır. Bu metnin gerçekliğini bir kez daha sorgulatarak, gerçek olanın ne olduğunu düşünmemizi sağlamaktadır.

## KAYNAKÇA

ERSAN, I., (2009), "In-Yer-Face Tiyatro Hareketinde Sahne Tasarımı Anlayışı Ve Bir Örnek Oyun: Sarah Kane "Cleansed/Temizlenmiş", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Sahne Tasarımı Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Lisans Tezi, Danışman: Doç. Dr. Selda Kulluk Yerdelen, İzmir.

ADA, U. (2010), "Sarah Kane'in Blasted Oyununda Şiddet Ögesi", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.

URBAN, K. (2002) "Towards A Theory Of Cool Britannia Coolness, Cruelty And The Nineties", New Theatre Quarterly 80, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

SİERZ, A. (2009), “Suratına Tiyatro, Britanya’da In-Yer-Face Tiyatrosu”, Çev. Selin Girit, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

HORNBY, A.S., (2000), “Oxford Advanced Learner’s Dictionary”, Oxford University Press, New York.

SAYIN, G. (2009), “Martin Mcdonagh Tiyatrosu”, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara.

SCHILD, R. (2006), “Suratımıza Bir Tokat İle Tiyatromuz Kurtulabilir Mi?”, Radikal İki, 22.01.2006.

KARADAĞ, Ö. (2019), “Postdramatik Tiyatronun Kökleri Ve Çağdaş Britanya Tiyatrosu”, Roman Kahramanları Dergisi Sayı:37.

KARADAĞ, Ö. (2009), “Vur/Yağmala/Yeniden: In-Yer-Face, Ravenhill Ve Dotbilsarda”, Sahne Dergisi, Ankara, Mart Nisan.

BİÇER, A.H. (2010), “Sarah Kane’in Postdramatik Tiyatrosunda Şiddet”, Çizgi Kitapevi, Konya.

ZERENLER, D. (2014), “In-Yer-Face Tiyatrosunda Şiddet Üzerine Bir Örnek: Yastık Adam”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Dr. Mehmet Yıldız Özel Sayısı, Ss. 255-262.

MCDONAGH, M., “Yastık Adam”, Çev. Yusuf Eradam.

[http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Martin\\_Mcdonagh](http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Martin_Mcdonagh), 2019.

<http://Www.İmdb.Com/Name/Nm1732981/>, 2019.

<http://Www.Liteneye.Com/Php/Speople.Php?Rec=Trueuid=5811>, 2019.

<http://Www.İnyerface-Theatre.Com/Credits.Html>, 2019.

NUTKU, H. (2009), “Günümüzde In-Yer-Face Tiyatro Anlayışı”, Yeni Tiyatro Dergisi. <http://Www.Yenitiyatrodergisi.Com/Makale/Gunumuzde-In-Yer-Face-Tiyatro-Anlayisi>, 2019.