

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ
VE
DRAMATURJİ BÖLÜM DERGİSİ

Sayı / Number 24

Hakemli Dergi / Peer-Reviewed Journal

İSTANBUL - 2017



Dergimiz SOBIAD Sosyal Bilimler Atf Dizini'nde ve



Academia Social Science Index'te taranmaktadır.



DergiPark Akademik Projesi'nde yer almaktadır.

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü dergisi.--İstanbul :
İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2002-

c.: resim; 24 cm.

Yılda iki sayı.

ISSN 1303-8605

Elektronik ortamda da yayınlanmaktadır:

<http://dergipark.gov.tr/iutiyatro>

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

Baskı-Cilt

Kültür Sanat Basımevi

www.kulturbasim.com

Sertifika No: 22032

İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Sağlık Kültür ve Spor Daire BaŐkanlıęı
tarafından bastırılmıŐtır.

Hakem Kurulu / Board of Reviewing Editors

Prof. Dr. Dikmen Gürün

(Kadir Has Üniversitesi)

Prof. Dr. Metin Balay

(Yeditepe Üniversitesi)

Prof. Dr. Tülin Sağlam

(Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Osman Senemoğlu

(Galatasaray Üniversitesi)

Prof. Dr. Zehra İpşiroğlu

(Duisburg-Essen Üniversitesi)

Prof. Dr. Nazan Aksoy

(İstanbul Bilgi Üniversitesi)

Prof. Dr. Cem Pekman

(Kocaeli Üniversitesi)

Prof. Dr. Özden Sözalın

(İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Emine İnanır

(İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Arzu Kunt

(İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Nedret Tanyolaç Öztokat

(İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Uşun Tükel

(İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Beliz Güçbilmez

(Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Ashhan Ünlü

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

Prof. Dr. Esin Gören

(İstanbul Üniversitesi)

Prof. Erol İpekli

(Anadolu Üniversitesi)

Doç. Dr. Murat Seçkin

(İstanbul Üniversitesi)

Doç. Dr. Yavuz Pekman

(İstanbul Üniversitesi)

Doç. Dr. Fakiye Özsoysal

(İstanbul Üniversitesi)

Doç. Dr. Süreyya Karacabey

(Ankara Üniversitesi)

Doç. Dr. Nihal Kuyumcu

(İstanbul Üniversitesi)

Doç. Dr. Özlem Belkıs

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

Doç. Dr. Merih Tangün

(Mimar Sinan G.S. Üniversitesi)

Doç. Dr. Selen Korad Birkiye

(İstanbul Aydın Üniversitesi)

Yard. Doç. Dr. Rıdvan Turhan

(İstanbul Üniversitesi)

Yard. Doç. Dr. Zerrin Yanıkkaya

(Yeditepe Üniversitesi)

Yard. Doç. Dr. Burcu Yasemin Şeyben

(İstanbul Bilgi Üniversitesi)

Yard. Doç. Dr. Evren Barın Eğrik

(Mardin Artuklu Üniversitesi)

Yard. Doç. Dr. Mehmet Fatih Uslu

(İstanbul Şehir Üniversitesi)

Yard. Doç. Dr. Fatih Altuğ

(İstanbul Şehir Üniversitesi)

Sayı / Number 24 - 2014 / 1

Editör / Editor

Yard. Doç. Dr. Oğuz Arıcı

Editör Yardımcısı / Assistant Editor

Araş. Gör. Duygu Çelik

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Kerem Karaboğa

Prof. Dr. Sevtap Kadioğlu

Doç. Dr. Fakiye Özsoysal

Doç. Dr. Yavuz Pekman

Doç. Dr. Hasibe Kalkan

Yayın Türü / Type of Publication

Yerel Süreli Yayın

Yayın Dili / Languages of Publication

Türkçe, İngilizce ve Almanca / Turkish, English and German

Yayın Periyodu / Publishing Period

Yılda iki kez / Biannual

İÇİNDEKİLER

Sunuş.....	vii
Brecht'in Kafkas Tebeşir Dairesi ve Şekli Hukuk Ali Cem Budak	1
Aşk Delisi, Ateş Yüzlü ve Ölüler Evi Adlı Oyunlarda Ensestin Konumlanması veya Ateş ve Aşkın Evi Oktay Emre	19
Women and Violence in the Play: Evcil Dilek Zerenler	45
Edward Bond'un Lear'ı Üzerine Monomitsel ve Arketipal Bir İnceleme Emre Yalçın.....	59
Makale Yayın Kuralları.....	81
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi Çalışma Takvimi	82

Sunuş

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji (T.E.D.) Bölümü Dergisi, tüm araştırmacı, yazar, akademisyen ve yüksek öğrenim öğrencilerinin, sosyal bilimler ve sanat alanındaki bilimsel çalışmalarını duyurmak ve Türkiye’de bu alandaki bilgi birikimine katkı sunmak amacıyla yılda iki kez basılı ve online olarak yayımlanan ulusal hakemli bir dergidir.

T.E.D. Bölüm Dergisi’nde öncelikli olarak tiyatro, dramaturji ve performans çalışmaları kapsamında değerlendirilebilecek bilimsel yazılar yayımlanmaktadır. Yanı sıra, felsefe, sosyoloji, sanat tarihi, antropoloji, tarih, iletişim, çeviri bilim, dilbilim, mimarlık ve tasarım gibi sosyal bilimlerin diğer alanlarına da giren fakat dramaturji çalışma alanıyla ilişkili olabilecek yazılara da yer verilir. Ayrıca son dönemde yazılmış, özellikle Türkiye’de oyun yazarlığı bölümü öğrencilerinin yazdığı oyun ve senaryo metinleri de yayın kurulumuzun onayıyla dergimizde basılabilmektedir.

T.E.D Bölüm Dergisi’nin bu sayısında dört makalede toplam altı oyun farklı açılardan, farklı bağlamlarla mercek altına alınıyor: Bertold Brecht’in Kafkas Tebeşir Dairesi, Marius von Mayenburg’un Ateş Yüzlü, Sam Shepard’ın Aşk Delisi, Şâmil Yılmaz’ın Ölüler Evi, Tolga Özenç Özençel’in Evcil ve Edward Bond’un Lear’ı.

Dergimizin ilk bölümünde Kocaeli Üniversitesi Hukuk Fakültesi öğretim üyesi Prof. Dr. Ali Cem Budak’ın Kafkas Tebeşir Dairesi oyunu üzerine hukuksal bir değerlendirmeyi içeren makalesi bulunuyor. Budak, 2016 yılı mayıs ayında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı ile Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü’nün ortaklaşa düzenlediği “Brecht’i Brecht’le Düşünmek” başlıklı söyleşiye katılmış ve burada Brecht’in Kafkas Tebeşir Daire’si oyunundaki mahkeme sahnelerini şekli hukuk açısından ele alan bir konuşma yapmıştı. “Brecht’in Kafkas Tebeşir Dairesi ve Şekli Hukuk” başlıklı makale, Prof. Dr. Ali Cem Budak’ın konuşma metninin yeniden kaleme alınmış biçimidir. Tiyatro izleyicilerinin ve okurlarının çoğu zaman sempatisini kazanan Azlak figürüne farklı bir pencereden bakan yazı, oyundaki mahkeme sahnelerinin tartışmalı yönlerini açığa çıkarıyor.

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anabilim Dalı mezunu Oktay Emre, “Aşk Delisi, Ateş Yüzlü ve Ölüler Evi

Adlı Oyunlarda Ensestin Konumlanması veya Ateş ve Aşkın Evi” başlıklı çalışmasında, üç farklı kitadan, üç oyun yazarını oyunlarında kullandıkları ensest motifi bağlamında ele almaya çalışıyor. Marius von Mayenburg’un Ateş Yüzlü, Sam Shepard’ın Aşk Delisi ve Şâmil Yılmaz’ın Ölüler Evi oyunlarına odaklanan Oktay Emre, bu oyunlarda yazarların ensesti metinlerinde nasıl konumlandıklarını ve enseste ne tür anlamlar ve işlevler yüklediklerini kavramaya ve tartışmaya çalışıyor.

Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatürü öğretimi üyesi Doç. Dr. Dilek Zerenler “Women and Violence in the Play: Evcil” başlıklı makalesinde toplumsal cinsiyet meselesine odaklanıyor ve Tolga Özenç Özençel’in yazdığı Evcil oyununda, kadının “erkeklik” karşısındaki konumunu, başkarakter Seda üzerinden sorguluyor. Seda karakterinin baba ve koca figürleri arasında kalışı ile fiziksel ve psikolojik şiddeti kabul etme halini de tartışan Zerenler, toplumsal cinsiyetin kadına yüklediği kimliğin kadın üzerinde yarattığı şiddeti ve bu şiddetin sonuçlarını incelemeye çalışıyor.

Dergimizin son bölümünde, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü araştırma görevlisi Emre Yalçın’ın Edward Bond’un Lear oyununu arketipik olay örgüsü üzerinden ele aldığı incelemesi yer alıyor. Yalçın incelemesinde iki önemli arketip kuramcısını temel alıyor: Campbell ve Jung. Campbell’in “kahramanın yolculuğu” olarak tanımladığı ve aslında yapısal olarak değişmeyen tek bir olay örgüsünün bulunduğunu iddia eden monomit kavramını, klasik dramatik metinleri ve özellikle Edward Bond’un Lear’ı gibi karmaşık ve soyut özellikler gösteren çağdaş metinleri analiz etmek için kullanırsak ortaya nasıl bir sonuç çıkabilir? Emre Yalçın çalışmasını bu soru etrafında şekillendiriyor.

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi T.E.D. Bölüm Dergisi’nin 24. sayısına katkıda bulunan tüm yazarlarımıza, dergimiz hakemlerine, derginin bürokratik yazışmalarından matbaadaki basımına kadar emeği bulunan üniversitemiz memurları ile emekçilerine ve dergiyi bizlerle paylaşan değerli okurlarımıza teşekkür ederiz.

T.E.D. Bölüm Dergisi Editörü
Yrd. Doç. Dr. Oğuz Arıcı

Brecht'in Kafkas Tebeşir Dairesi ve Şekli Hukuk*

Gerçeği amaç edinene Hocam Prof. Dr. H. Yavuz Alangoya'nın anısına ...

Ali Cem Budak**

ÖZET

Brecht günlük notlarında Kafkas Tebeşir Dairesi oyununun (anti)kahramanı Hâkim Azdak'ın yargılama faaliyetini “sefil bir hukuk uygulaması” olarak niteliyor. Bunun sebebi Azdak'ın temel hak ve özgürlüklerin korunmasına ilişkin yargılama ilkeleriyle ve hâkimin önceden belirlenmiş hukuk kurallarına uyması gereğiyle bağdaşmayan bir yargılama usulünü benimsemesi; sözde adil bir sonuca ulaşmak için gerçeği ortaya çıkarmak amacından uzaklaşmış olmasıdır.

Anahtar Kelimeler: *Bertolt Brecht, Kafkas Tebeşir Dairesi, Usul Hukuku İlkeleri, Yargılamanın Amacı.*

ABSTRACT

Brecht, in his dairy notes with respect to Caucasian Chalk Circle, describes the judicial activity of (anti)hero Judge Azdak as a miserable way of application of law. The reason for that is Azdak's failing to follow procedural guarantees, violating substantive law and ignoring the fact finding element of court procedures with a view to substituting them with his subjective understanding of justice.

Keywords: *Bertolt Brecht, Caucasian Chalk Circle, procedural guarantees, aim of Court Procedures*

* İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından 15 Mayıs 2016 tarihinde gerçekleştirilen “Brecht'i Brecht'le Düşünmek” konulu söyleşi için hazırlanmış çalışmanın kaleme alınmış şeklidir.

** Prof. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Hukuk Fakültesi.

I. Kafkas Tebeşir Dairesi Hakkında Hukuki Bir Çözümleme Denemesi

“Belki bu halin- fizyolojik, psikolojik filan izahı vardır”¹

“Vardığım her öpüşüm’de- Aklım ısırды herşeyi”²

Salâh Birsal, Şiirin İlkeleri'nin 1951 tarihli ilk basısı için yazdığı ön-sözde “şiiirin kendisinden ayrı olarak, ne konusundan, ne anlamından, ne özünden, ne sözcüğünden, ne kalıbından, ne de biçiminden” bahsedilebileceğini yazıyor³. Bu ifade başka sanat eserleri, bu arada tiyatro için de geçerlidir. “Kurmaca” olanla “gerçek hayat” farklıdır ve kurmaca olanın sadece “konusunu” ele alıp, gerçek hayatın kurallarıyla ölçüp biçmek, hele yargılamak, ne doğru ne de adil olur. Diderot'nun Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler'deki sohbet kahramanına söylediği gibi:

“Tiyatroda hakikî olmak denilen şey ne demektir, düşünün bir an. Acaba bu, hayatta olup bitenleri, olduğu gibi sahnede göstermek demek midir? Hiçbir zaman. Hakikât, bu anlamda, aleladelikten başka bir şey olamaz.”⁴

Ne var ki, bir sanat eserinde bizi derinden etkileyen, bazen de Brecht'te çokça olduğu gibi huzursuz eden, ağzımızda acı bir tat bırakan şey nedir? sorusu da sorulagelmıştır. Bilim insanları sanat eserleriyle meşgul olmaksızın ve bu işi hep alıştıkları gibi, bazen sosyoloji, bazen tıp, bazen tarih biliminin yöntemleriyle yapmaktan kendilerini alıkoyamazlar:

“Şu sanatçı denen acayip kişinin ... konularını nereden aldığını, bu konularla bizi etkileyip duygulandırmanın nasıl üstesinden geldiğini, ruhumuzda uyandırabileceğine belki hiç ihtimal vermediğimiz heyecanların içimizde doğmasını nasıl sağladığını bilmek tutkusuyla yanıp tutuşmuşuzdur.”⁵

O zaman, sözü Kafkas Tebeşir Dairesi'ne ve Azdak'ın hâkimlik serüvenine ve bu yazının cevaplamaya çalıştığı soruya getirecek olursak: Azdak'ın, oyundaki zayıfı koruyan tutumuna rağmen, bize “hâkimlerin en aşağılığı” olarak görünmesinin sebebi nedir?

¹ Nazım Hikmet, “Bir cezaevinde, Tecritteki Adamın Mektupları” şiirinden.

² Özdemir Asaf, “Özdüşüm” şiirinden.

³ Salah Birsal, **Şiirin İlkeleri**, 4. bs., İstanbul: Broy yayımları, 1986.

⁴ Diderot, **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler**, çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1984, s. 32–33.

⁵ Sigmund Freud, “Sanatçı ve Düşlem”, **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Bozak yayımları 1979, s. 193.

Bu soruya cevap ararken, yargılama hukuku ilkelerinden ve yargılama hukuku ile insan hakları hukukunun ortak bir çalışma alanı olan yargılama hukuku güvencelerinden yola çıkacağız. Amacımız, Azdak rolü ışığında, bazen kuru bir şekilcilik gibi görünen yargılama hukuku ilkeleri ve yargılama hukuku güvencelerinin önemine, yargılamanın meşruiyeti sorununa dikkati çekmekten ibarettir.

II. Kafkas Tebeşir Dairesi'nin Konusu ve Azdak Rolünün Oynandığı Perdelerdeki Olay Akışı

Kafkas Tebeşir Dairesi'nin Berliner Ensemble'de sahneye konan 1954 yazımının⁶ ön oyununda, uyuşmazlığa düşen komşu kolhoz sakinlerini uzlaştıran Sovyet Yeniden Yapım Komisyonu delegesi, kutlamalar için şarkılı bir oyun hazırlayan Ozan Arkadi'ye "hikâyenin ne kadar süreceğini" sorar. Ozan'ın cevabı oyunun bir değil iki hikâyeden oluştuğu ve birkaç saat süreceği şeklindedir. Delegenin "kısaltamaz mıydınız acaba?" sorusuna verilen cevap kesin bir "hayır"dır. Brecht'in özetlenmeye müsait olmadığını bizlere bu uyarıyla iletildiği oyun, (anti)kahraman Azdak üzerinde bir parça durarak seyircisine şöyle hatırlatılabilir⁷:

Oyunda anlatılan iki hikâye de aynı hayali Gürcü ülkesinde, aynı Paskalya günü başlar. Hikâyelerden ilki savaş mağlubu Büyük Prens'in diğer prenslerin darbesiyle iktidardan düşürüldüğü gün idam edilen Vali Georgi Abaşvili'nin karısı Natella'nın apar topar şehirden kaçarken geride bıraktığı kundaktaki bebek Michel'in, aşçı yamağı Gruşe tarafından kurtarılıp Kuzey Dağları'na kaçırılmasını ve Kuzey Dağları'nda babasız Michel'le muhtaç durumda kalan Gruşe'nin asker kaçağı köylü ile evlendirilmesini anlatır. İkinci hikâye ise aynı Paskalya günü dilenci kılığında kendisine sığınan Büyük Prens'i kurtaran ve şanslı tesadüflerle, önce hâkim olarak tayin edilip,

⁶ Suhrkamp Verlag, 50. Bası, 2015. Yılmaz Onay tarafından yapılan, açıklayıcı notları da içeren Türkçe tercüme için bkz. Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları 8**, İstanbul 2014, s. 85 vd. (Oyunun 1958'de Hans Gottschalk ve Franz Peter Wirth tarafından bir Alman televizyon kanalı için filme alınmış gösterimine internet ortamında ulaşılabilir.)

⁷ Brecht dört saatten fazla süren oyunun kısaltılarak sahneye konmasına karşıdır. Oyunun sahneye konulması sırasında Azdak'ın Ludovika davasını görmesiyle ilgili kısa bir bölümün çıkartılması önerildiği zaman "hâkim figürünün çelişkili halinin kaybolacağı" gerekçesiyle buna karşı çıkmıştır. Jürgen Jacobs, Die Rechtspflege des Azdak, Euphorion- Zeitschrift für Literaturgeschichte, 62. Band 1968, s. 421.

isyanın bastırılması ve Büyük Prens'in iktidara dönüşünden sonra da kürsüde kalmak kendisine nasip olan mahkemenin köy kâtibi Azdak hakkındadır.

Azdek hâkim kürsüsüne, savaş mağlubu Büyük Prens'in isyancı prensler tarafından iktidardan düşürülmesinden sonra ortaya çıkan karışıklık döneminde tayin edilir. O güne kadar görev yapan hâkim, şehrin kenar mahallelerinde ayaklanan halk tarafından asılmış; idam sehpasında asılı eski hâkimin sırtından alınan cüppe Azdek'a giydirilmiştir. Azdek karışıklıktan kimin iktidarı ele geçirecek çıkacağı belli olmadığı bu dönemde dilediği gibi hâkimlik yapar. Büyük Prens'in galip İran Şahı'nın desteğiyle yeniden iktidara geldiği zamanda ise Büyük Prens, isyanın çıktığı gün Azdek'tan dilenci kılığında kaçarken gördüğü himayeyi unutmuyarak Azdek'ı tekrar göreve getirirse de, Azdek tebeşir dairesi yargılamasından sonra ortadan kaybolur.

Oyuna adını veren Tebeşir Dairesi yargılamasından önce Azdek, "Hâkimin Öyküsü" başlıklı dördüncü perdede mahkeme kürsüsüne üç defa geçer⁸. Her seferinde taraflardan açıkça rüşvet talep eder; fakat tarafların sadece bazıları rüşveti verir. Yaptığı yargılamalarda tarafları farklı olan birden fazla davayı bir arada, sürpriz hükümlerle karara bağlar.

İlk yargılamada tıp öğrenimi için ödünç para alan bir hekimden, verdiği parayı geri alamayacağını düşünerek felç olan alacaklısı, bir hastasını para almadan ameliyat ettiği için; ameliyat edilen hasta da, yanlış bacağı ameliyat edildiği için şikâyetçidir. Aynı duruşmada bir ırza geçme suçunu saklamak için şantaj yapan bir şantajcının davası da görülür. Azdek kendisine rüşvet vermeyi reddeden alacaklıyı para cezasına çarptırır; hastaya bir şişe tuvalet ispiertosu verilmesine karar verir ve şantajcıyı, aldığı rüşvetin yarısını savcıya ödemeye mahkûm eder.

İkinci yargılamada gelini Ludovika'nın çiftlikte oynadığı uşak tarafından samanlıkta ırzına geçildiği yalanıyla davacı olan kayınpederin davası reddedilir. Uşak yerine, fazla tatlı yediği için tombullaşan, banyoda fazla kaldığı için cildi güzelleşen ve kalçasını sallayarak yürüdüğü için uşağı baştan çıkararak Ludovika suçlu bulunur; samanlıktaki taylardan birinin Azdek'a verilmesine ve Ludovika'nın olay yerinde Azdek'la birlikte keşif icrasına katılmasına karar verilir.

⁸ Oyunun dördüncü perdesinde Azdek'ın hâkim olarak tayin edilmesi sırasında, sanık olarak rol yaptığı bir sanal mahkeme sahnesi de bulunmaktadır.

Üçüncü yargılamada ise oğlunu savaşta kaybeden ve haydut tabiatlı damadının desteğiyle bir inek ile bir kangal jambon çalan, ekip biçtiği tarlanın kirasını da ödemeyen ihtiyar bir kadın, bütün bu olan bitenin mucizeler yaratan Aziz Haydutus'un kerametiyle gerçekleştiğini beyan edince, berat ettirilir. Onun yerine mucizelere inancı olmayan davacı toprak ağaları Allah'a inanmamak suçundan para cezasına çarptırılırlar.

Az dak bu davaları sarhoş ve içki içmeye devam ederken görmekte, kanun kitabını ise sadece üzerine oturmak için kullanmaktadır. Az dak'ın kanuna olduğu gibi, yargılama usulüne uymak konusunda da bir kaygısı yoktur. Mahkeme köy kâtibî olması sebebiyle,⁹ yargılama usullerine yabancı olmayan Az dak hâkim olarak tayin edilmeden önce, usule uymak ile ilgili düşüncelerini aşağıdaki alaycı sözlerle dile getirmektedir:

“Adalet hep tam ciddiyetle ele alınmalı, öyle manyak bir şeydir. Mesela bir yargıç, çocuğu için mısır çalmış bir kadını mahkum ederken cübbesini sırtına almamışsa ya da kaşıntısı geldiğinde sırtının üçte birinden fazlası açık olup kışın üstünü kaşırsa, hüküm zail olur ve adalet yara alır. Cübbesiz, şapkasız bir insanın hükmündense, insansız bir cübbe ile bir şapka hüküm versin, daha iyi.”¹⁰

III. Az dak'ın Hâkimliği Hakkında Ozan Arkadi'nin ve Brecht'in Görüşleri

Az dak'ın yargı içtihadı oyunda Ozan tarafından övülmektedir:

“Tepişirken üsttekiler – Rahatladı alttakiler – Azalmıştı boğaz sıkmak, el koymak – Gürcistan'ın yollarında – Ters ölçü doğru tartıyla – Adalet tartıyor, yoksulun Az dak – Zenginlerden alıyordu – Yoksullara veriyordu – Gözyaşı mumundan mühür basarak – Yarenlere kanat gerdi – İyi kötü hüküm verdi – Gürcistan'ın dert babası Az dak.”¹¹

⁹ Yılmaz Onay'ın tercümesinde (s. 141) “Dorfschreiber” sözcüğünün karşılığı olarak “köy kâtibî” kullanılmıştır. Dorfschreiber'lar eski Alman Hukukunda köylerde görev yapan ve mahkeme kâtibî ve noterin fonksiyonlarını gören bir resmi görevliydi (bu anlamda: Tobias Roeder, Das Notariat, sein Recht und seine Geschichte im Land Hannover, Göttingen 2015, s. 52 dn. 132). Tercümede Az dak'ın adliyeyle ilgili mesleki geçmişini ifade etmek için “mahkemenin köy kâtibî” veya benzeri bir karşılık bulunması daha uygundur.

¹⁰ Dördüncü perdeden.

¹¹ Bkz.Dördüncü perde.

*“Ama Gürcistan halkı unutmadı onun yargıçlık – zamanını hep andı biraz hak hukuk – ya da kısa bir altın çağı olarak.”*¹²

Özellikle tebeşir dairesi yargılamasındaki usul, Ön oyun'da “bilgelik” olarak adlandırılmaktadır:

*“Şarap cinsleri karıştırmaya gelmez belki ama eski bilgelikle yeni bilgelik pek güzel kaynaşiyor.”*¹³

Brecht'in çalışma günlüklerinde ise aynı övgülere yer yoktur. 8 Mayıs 1944 tarihinde tutulan nottaki düşünce tam olarak açık değil ise de, Brecht'in Azdak'ı “hâkimlerin en aşağılığı, en sefili” olarak gördüğü anlaşılmaktadır:

*“Azdak'ın yaratılmasındaki güçlükler beni, davranış şeklinin sosyal sebeplerini buluncaya kadar, iki hafta boyunca meşgul etti. Başlangıçta elimde sadece Azdak'ın fakirlere iyi muamele eden sefil hukuk uygulaması vardı. Biliyordum ki ifade etmek istediğim adaletin dağıtılmasında kullanılan, uygulamadaki hukuka itaat etmek gerektiği değildi. Fakat ihmalkâr, bilgisiz ve nihayet kötü bir hâkimlik faaliyetinden bile, hakikaten hukuka ihtiyaç duyanlara faydalı bir sonuç çıkabileceğini ifade etmeliydim. Bu sebeplerdir ki Azdak'ın bencil, ahlaksız, asalak yönleri bulunmalı, hâkimlerin en aşağılığı, sefili olmalıydı. Fakat yine de toplumsal nitelikte temel sebep eksik kalıyordu. Bu sebebi Azdak'ın eski efendilerin gücünü kaybetmesine rağmen, yeni bir zamanın değil yeni efendilere ait bir zamanın gelmesi üzerine duyduğu hayal kırıklığında buldum. Dolayısıyla Azdak burjuva hukukunu¹⁴, fakat sefilleştirilmiş, tahrif edilmiş, sadece karar verenin menfaatine hizmet eder hale getirilmiş şeklini uygulamaya devam etti. Tabii, bu izah daha önceki düşüncelerimi değiştirmemekte ve Azdak'ın yaptıklarını haklı göstermemektedir. (8.5.1944)*¹⁵”

¹² Bkz. Beşinci perdenin finali.

¹³ Bkz. Ön oyun.

¹⁴ “bürgerliches Recht”. Bu terim alışılmış anlamıyla “medeni hukuk” manasına gelir. Fakat metnin bağlamından Brecht'in terimi bu alışılmış anlamıyla kullanmadığı, belki “burjuva hukuku” gibi bir mana vererek kullandığı anlaşılmaktadır. (Aynı “bürgerliches Recht” Jacobs'un 1968 tarihli makalesinde (s. 424) ise “feodal adalet” oluvermektedir.)

¹⁵ Horst Grobe, **Erläuterungen zu Bertolt Brecht Der kaukasische Kreidekreis**, Hollfeld 2004, s. 106.

IV. Azdak'ın Yargılama Faaliyetinin Yargılama Hukuku Bakımından Tahlili

IV. A. Azdak ve Hâkimlerin Bağımsızlığı

Hukuk doktrinde benimsenen tanıma göre bir yargılamadan bahsedebilmek için, önceden konulmuş, genel hukuk kurallarının bağımsız hâkimler tarafından somut bir olaya uygulanarak karar verilmesi gerekir¹⁶. Azdak'ın, sefil de olsa iktidardan bağımsız şekilde yargılama yaptığı dönem, Büyük Prens'in iktidardan indirildiği; fakat diğer prenslerin henüz yeni bir iktidar düzeni kuramadıkları ara rejim dönemidir. Azdak, Büyük Prens'in dönüşünden sonra yeniden hâkimlik görevine atanmış ise de, bu ikinci görev süresi pek kısa sürmüştü; ilk ve son davası olan tebeşir dairesi yargılamasından sonra şehri terk etmiş veya belki de tebeşir dairesi kararını beğenmeyen Büyük Prens tarafından sürgüne gönderilmişti: “O akşamdan sonra kayboldu ve bir daha görünmedi Azdak.”¹⁷

Brecht'in Azdak'a ait hikâyeyi bu noktada sonlandırması tesadüfi değildir. Bundan sonrası anlatılmaya değmezdi. Çünkü iktidarın tam kontrolündeki bir hâkimin faaliyeti, belki sefil sıfatını hak edebilir, ama hakiki anlamıyla yargılama olamaz.

IV.B. Azdak ve Şekli Hukukun Önemi

Hukukun genel teorisinde yapılan temel ayırımlardan biri maddi hukuk – şekli hukuk ayırımıdır. Buna göre kişilerin sahip olduğu hakları –mesela evli kadın ve erkeğin veya ev sahibi ile kiracının karşılıklı haklarını- ele alan hukuk dalları maddi hukuku, maddi hukuka ait hakların hangi usullerle himaye edileceğini ve bu meyanda mahkemelerin uyacağı şekli kuralları ele alan hukuk dalları ise şekli hukuku (yargılama hukukunu) oluşturur.

Azdak'ın yukarıda alıntıyla yer verilen tiradında “Cübbesiz, şapkasız bir insanın hükmündense, insansız bir cübbe ile bir şapka hüküm versin, daha iyi.” sözüyle alaya aldığı şekilcilik, aslında iyi bir yargılamanın olmazsa olmaz koşuludur. Hukuk tarihçisi von Jhering'in özdeyiş haline gelmiş ifadesiyle “Şekil keyfilğin can düşmanı, hürriyetin ikiz kardeşidir”¹⁸.”

¹⁶ Baki Kuru, **Medeni Usul Hukuku Ders Kitabı**, İstanbul 2015, s.1.

¹⁷ Bkz. Beşinci perdenin final şarkısı.

¹⁸ Rudolf von Jhering, **Geist des römischen Rechts auf den verschiedenen Stufen sei-**

Oyunda Azdak'ın ihlal ettiği şekli kurallardan başlıcalarına işaret edelim.

IV.B.1. Davaların Birlikte Görülmesi

Azdak, mahkemenin işlerinin çok olduğunu ileri sürerek, bir seferde birkaç davayı birlikte görmek âdetindedir. İlk yargılamada hekime öğrenimi için ödünç para veren felçli adamın davası ile şantajcının davası; üçüncü yargılamada ineğini, jambonunu ve kira alacağını dava eden üç toprak ağasının davaları; nihayet tebeşir dairesi yargılamasında Michel'in velayeti hakkındaki dava ile yaşlı karı kocanın boşanma davası birlikte görülür.

Esasen şekli hukuk da bazı hallerde birden fazla davanın tek bir yargılama içinde görülmesine izin verir ve buna izin verilmesinin gerekçelerinden biri de Azdak'ın dayandığı "hâkimlerin işlerinin çokluğu", hukuk doktrininde kullanılan terimle usul ekonomisidir. Ancak, şekli hukuka göre, birden fazla davanın aynı yargılamada görülebilmesi için bu davaların konuları arasında bağlantı bulunmalıdır¹⁹. Mesela alacaklı asıl borçluyula kefilî birlikte dava edebilir, ama kira parasını tahsil edemeyen ev sahibi kiracısıyla birlikte boşanmak istediği karısını da dava edemez. Aksi halde birbiriyle ilgisiz konuların bir arada incelenmesi yargılama faaliyetini aksatır. İşte Azdak'ın yargılamasının keyfilikle sakatlanmış görülmesinin sebeplerinden biri bu temel kuralın ihlali, yani birbiri ile ilgili olmayan uyumsuzlukların bir arada yargılanmasıdır.

IV.B.2. Üçüncü Kişiler Hakkında Karar Verilmesi

Azdak davanın tarafları dışındaki kişiler hakkında karar vermektedir. İlk yargılamada şantajcıyı, davanın tarafı olmayan savcıya ödemedede bulunmaya; ikinci yargılamada Ludovika'nın kayınpederini kula tayı kendisine vermeye; üçüncü yargılamada toprak ağalarını, kamu davası açmayan ve dolayısıyla davanın tarafı olmayan devlete para cezası ödemeye; tebeşir dairesi yargılamasında ise davadan haberi olmayan köylü kocayı Gruşe'den boşamaya karar verir.

ner *Entwicklung*, zweiter Teil, zweite Abteilung, Leipzig 1858, s. 471.

¹⁹ Baki Kuru, *a.g.e.*, s.383.

Oysa şekli hukukun kurallarına göre, üçüncü kişilerin yargılama süreci içinde tanık, uzman hatta taraflardan birinin yardımcısı olarak yer almasına izin verilebilir²⁰; oyundaki felçli alacaklının davasına yanlış ayağı ameliyat edilen adamın katılması gibi. Fakat bütün bu hallerde mahkemenin kararı taraflara, yani davacı ve davalıya yönelik olarak verilir. Azdak'ın yargılamaşının bize keyfi görölmesinin sebeplerinden bir başkası da bu kuralın ihlali, yani taraf olmayanlar hakkında hüküm kurulmasıdır.

IV.B.3. Talep Edilmeyen Bir Şey Hakkında Karar Verilmesi

Azdak davanın taraflarının talep ettikleri sonuçlar dışındaki sonuçlara karar vermektedir. Yukarıda, üçüncü kişiler hakkında verilen kararlar, mesela Gruşe'yi köylü kocasından boşayan karar, talep edilmeyen bir sonuca ilişkindir.

Oysa şekli hukukun kurallarına göre hâkim talep edilenden başkasına karar veremez²¹. Aksinin kabulü, yargılamanın konusunun baştan itibaren belirsiz hale gelmesine sebep olur. Azdak'ın Gruşe'nin boşanması, yanlış ayağı ameliyat edilen hastaya tuvalet ispiertosu verilmesi ve ihtiyar kadından davacı olan toprak ağalarının ceza ödemeye mahkûm edilmesi hakkındaki kararlarının keyfi görünmesinin sebebi "hâkimin taleple bağlı olması" hakkındaki bu temel ilkenin ihlal edilmiş olmasıdır.

IV.B.4. Sürpriz Kararlar Verilmesi:

Azdak'ın yargılamalarının ilginç ve eğlenceli yönü, kararların sürpriz niteliğinde olmasıdır. Azdak bu sürpriz kararları vermeden önce tarafların görüşlerine başvurmamaktadır.

Oysa şekli hukukun kurallarına göre hâkim yargılama sırasında tartışılmamış hususları dikkate alarak, taraflara yeniden beyanda bulunmak imkânını vermeden, sürpriz kararlar vermez²². Azdak'ın yargılması sürpriz karar verme yasağını ihlal ettiği için de keyfi görünmektedir.

²⁰ Baki Kuru, **a.g.e.**, s.299-308, s. 308-320, s. 322, s. 391-395.

²¹ **a.g.e.**, s. 211, s. 354.

²² **a.g.e.**, s.215-216.

IV.B.5. Tahkikat Aşamasında Yapılan Usulsüzlükler:

Az dak ikinci yargılamada keşif mahallinde Ludovika'yla başbaşa kalmak; tebeşir dairesi yargılamasında ise deneme sonucu yaralanabilecek olan küçük bir çocuğun sağlığını tehlikeye atmakla, şekli hukukun öngördüğü delillerin toplanması ile ilgili usulleri ihlal etmektedir²³. Az dak'ın yargılaması, bu sebeple de sefil bir yargılamadır.

V. Tebeşir Dairesi Kararının Tahlili

V.A. Tebeşir Dairesi Yargılamasının Süleyman Peygamber'in Yargılaması ile Benzerliği

Tebeşir dairesi öyküsünün Eski Ahit'te yer alan Süleyman Peygamber'in hâkimliği hakkındaki ayetlerle açık bir benzerliği vardır:

“Süleyman bilgece yargılıyor - Bir gün iki fahişe gelip kralın önünde durdu. Kadınlardan biri krala şöyle dedi: Efendim, bu kadınla ben aynı evde kalıyoruz. Birlikte kaldığımız sırada ben bir çocuk doğurdum. İki gün sonra da o doğurdu. Evde yalnızdık, ikimizden başka kimse yoktu. Bu kadın geceleyn çocuğunun üzerine yattığı için çocuk ölmüş. Gece yarısı, ben kulun uyurken, kalkıp çocuğumu almış, koynuna yatırmış, kendi ölü çocuğunu da benim koynuma koymuş. Sabahleyin oğlumu emzirmek için kalktığımda, onu ölmüş buldum. Ama sabah aydınlığında dikkatle bakınca, onun benim doğurduğum çocuk olmadığını anladım. - Öbür kadın, “Hayır! Yaşayan çocuk benim, ölü olan senin!” diye çıkıştı. - Birinci kadın, “Hayır! Ölen çocuk senin, yaşayan çocuk benim!” diye diretti. Kralın önünde böyle tartışıp durdular. - Kral, “Biri, ‘Yaşayan çocuk benim, ölü olan senin’ diyor, öbürü, ‘Hayır! Ölen çocuk senin, yaşayan benim’ diyor. O halde bana bir kılıç getirin!” dedi. Kılıç getirilince, kral, “Yaşayan çocuğu ikiye bölüp yarısını birine, yarısını öbürüne verin!” diye buyurdu. - Yüreği oğlunun acısıyla sızlayan, çocuğun gerçek annesi krala, “Aman efendim, sakın çocuğu öldürmeyin! Ona verin” dedi. - Öbür kadınsa “Çocuk ne benim, ne de senin olsun, onu ikiye bölsünler!” dedi. - O zaman kral kararını verdi: “Sakın çocuğu öldürmeyin! Birinci kadına verin, çünkü gerçek annesi odur.” - Kralın verdiği bu kararı duyan bütün İsraililer hayranlık içinde kaldı. Herkes adil bir yönetim için Süleyman'ın Tanrı'dan gelen bilgeliğe sahip olduğunu anladı.”²⁴

²³ a.g.e., s.241.

²⁴ Krallar 3, 16-18.

Jacobs tebeşir dairesi öyküsünün yeni bir hukuk anlayışının müjdecisi olduğunu aşağıdaki gibi ifade etmektedir:

“Azdak tebeşir dairesi kararında nihayet uyumsuzlukların çözümüne ilişkin yeni, halihazırda genel bir uygulama alanı bulamayacak olan bir ilke ortaya koymaktadır: Önemli olan hak sahipliğini teslim etmek olmamalıdır; bunun yerine toplum bakımından en yararlı olanın en iyi olduğu ilkesi geçerli olmalıdır. “Çocuklar anaç olana ki gürbüz yetişsinler – arabalar iyi şoförlere ki iyi sürülsünler – ve mera sulayacak olana ki bize ürün versin.”²⁵

Şimdi, Ön oyun’da anılan ve Kutsal Kitap’ta da karşılığı bulunan bu bilgelik iddiasını sorgulayalım. Acaba Süleyman Peygamber’e atfedilen bilgece yargılama hakikaten bilgece midir? Yahut tebeşir dairesi kararı Gruşe, Simon ve Michel için bir mutlu son mudur?

Acaba yargılamanın amacı Jacobs’un ileri sürdüğü gibi “hak sahipliğini teslim etmek” yerine “toplum bakımından en yararlı olanın en iyi olduğu ilkesini geçerli kılmak” olabilir mi?

Bu sorulara cevap vermek için, şekli hukuk doktrininde yargılamanın amacıyla ilgili olarak ortaya çıkan ve Gaul’un, tam da Jacobs’un makalesinin yazıldığı yıl yayımlanan makalesi²⁶ ile hararet kazanan tartışmalara kısaca göz atalım.

V.B. Tebeşir dairesi yargılamasının yargılamanın amacı bakımından değerlendirilmesi

Hukukçular arasında yargılamanın amacının ne olduğu konusundaki görüşler çok çeşitlilik göstermektedir. Yargılamanın amacının maddi hukuka ilişkin hakların himayesi olduğu söylendiği gibi, adaletin sağlanması, taraflar arasındaki uyumsuzluğun ortadan kaldırılması, hukuki barışın sağlanması, hukuk güvenliği ve kesinliğinin gerçekleştirilmesi, maddi

²⁵ Jacobs, a.g.y., s.424. Hâkimin fonksiyonunu yasalardan ayrılabilen bir “sosyal mühendis” olarak gören görüşün tartışılması için bkz. Rona Serozan, “Bir daha: Yasacılık ve Hukukçuluk Üstüne”, Mukayeseli Hukuk Araştırmaları Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 6 (1971), s. 89-112.

²⁶ Hans Friedhelm Gaul, “Zur Frage nach dem Zweck des Zivilprozesses”, Archiv für die civilistische Praxis 168 (1968), s. 27 – 62. Aynı makalenin güncelleştirilmiş metninin Nevhis Deren-Yıldırım tarafından yapılan Türkçe tercümesi için bkz. “Yargılamanın Amacı – Güncelliğini koruyan bir konu”, M. Kâmil Yıldırım, **İlkeler İşığı Altında Yargılama Hukuku**, 3. Baskı, İstanbul 2002, s. 82-117.

gerçeğe ulaşılması gibi amaçlar da yargılamanın amacı olarak görülebilmektedir.²⁷

Bu kısa makalenin yazarı, yargılamanın amacının maddi hukuka ilişkin hakların himayesi olduğu şeklindeki hâkim görüşe katılmaktadır.

Kıta Avrupası hukukunun klasik bir metninde, Doğu Roma İmparatoru Justinianus'un 21 Ekim 533 tarihli emirnamesi ile "hukuk öğrenimine iş-tiyaki olan gençliğe" itaf ettiği, "bütün hukuk ilminin ilk bilgilerini havi" Institutiones'te açıklandığı üzere: "Hâkimin ilk vazifesi her şeyden evvel kanunlara, emirnamelere ve teamüle riayet etmek ve sadece onlara göre hüküm vermektir".²⁸

Alman İmparatorluk Mahkemesi'nin çok atıf yapılan 1922 tarihli bir kararında bu görüş şu şekilde ifade edilmektedir: "*Maddi hukuk usul hükümlerinin egemenliği altında kayba uğramamalı veya mümkün olduğunca az kayba uğramalıdır.*"²⁹

Hâkimin görevi vicdanını tatmin eden herhangi bir adil sonuca ulaşmak değil, maddi hukukun belirlediği, önceden bilinebilen ve hesaplanabilen adil sonuca ulaşmaktır. Alangoya'nın ifade ettiği gibi:

*"Usulün amacı ancak yürürlükte olan hukuk sisteminin çerçevesi içinde tespit edilebilir. Eğer altlamanın hiç söz konusu olmadığı bir faaliyet safhasına geçilmişse orada zaten hakem değil, ya sosyolog, ya bir memur vardır ve onun faaliyeti bugünkü anlamı ile yargı da olmayacaktır. Öyle ise biz bugün usulün amacını tespit ederken mevcut hukuksal üst yapı çerçevesinde bunu yapmak durumdayız."*³⁰

Max Weber mahkemelerin önceden belirlenmiş, kodifiye edilmiş hukuka göre karar vermesini ekonominin aktörlerine geleceği görerek, hukuki kesinlik duygusu içinde hareket etmek imkânını tanınması bakımından Batı uygarlığının ayırıcı bir niteliği olarak görür. "Şekli adalet" adını verdiği bu

²⁷ Yavuz Alangoya, **Medeni Usul Hukukunda Vakıaların ve Delillerin Toplanmasına İlişkin İlkeler**, İstanbul 1979, s. 82-93; Sema Taşpınar, "Medeni Yargılama Hukukunda Amaç Sorunu", **Prof. Dr. Faruk Erem Armağanı**, Ankara 1999, s. 759-787.

²⁸ I. 4, 17, 1. pr., Institutiones, çev. Ziya Umur, İstanbul 1955.

²⁹ RGZ 105, 421 (427).

³⁰ Alangoya, **a.g.e.**, s.85, dipnotu 271.

anlayışın Ortadoğu toplumlarının her somut olayda olaya uygun adil bir sonuç arayan somut olay adaleti anlayışıyla karşılaştırır ve şekli adaletin, “kadı adaleti” ismini verdiği bu anlayışa üstünlüğünü vurgular.³¹

Şu var ki, maddi hukuka ilişkin hakların himayesine yönelik yargılama faaliyetinin en önemli unsuru ise gerçeğin ortaya çıkartılması, hakikate ulaşılmasıdır. Yargılama faaliyeti maddi hukuk kurallarının bağımsız hâkimler tarafından somut olaya uygulanarak sonuç çıkartılmasından ibaret bulunduğuna göre, somut olayın ne olduğunun ortaya çıkartılması maddi hukuka ilişkin hakların himayesi için zorunludur. Bu sebeptir ki şekli hukukun düzenlenmesi ve icrasında gerçeğin ortaya çıkartılması başlıca gereklilik olarak dikkate alınmalı; yargılamaya ilişkin kurallar konulur ve uygulanırken gerçeğin ortaya çıkartılmasına en elverişli yol ve yöntemler benimsenmelidir.³²

Gerçeğe ulaşmak yargılama oyununun protagonistisi ise onunla rekabet eden antagonistler de vardır. Yargılamanın maddi hukuka ilişkin hakların himayesi için gerçeğe ulaşma amacı, mutlak ve vazgeçilmez bir hedef olmayıp, daha üstün bir yararın mevcut olduğu hallerde bu hedefe ulaşmaktan sarfınazar edilebilir. Mesela yargılama sonunda verilen hükmün kimin haklı kimin haksız olduğunu kesin bir şekilde belirlemesi, bu konudaki şüphe ve tereddütleri ortadan kaldırması hukuki barışın, iktisadi hayatta da işlem güvenliğinin sağlanması için çok önemlidir. Hâkimin verdiği karar uyuşmazlığı kesin olarak çözmeli ve bir daha tartışma konusu yapılmamalıdır. Bu sebeptir ki, hâkimin verdiği kesin hükmün etkileri, kararın hatalı olduğu daha sonra ortaya çıksa bile, ortadan kaldırılamaz: Şeriatın kestiği parmak acımaz³³.

³¹ Max Weber, **Wirtschaft und Gesellschaft (1921)**, 5. Basım, Tubingen 1980, s. 477, 810, 817 - 818, 826.

³² Yavuz Alangoya / M. Kâmil Yıldırım / Nevhis Deren Yıldırım, **Medeni Usul Hukuku Esasları**, 7. Baskı, İstanbul 2009, s. 3-6. Bkz. ve karşı. Gaul agm., s. 53; Joachim Münch, “Eberhard Schilken und seine Lehre zum Prozesszweck”, Rechtslage – Rechtserkenntnis – Rechtsdurchsetzung- Festschrift für Eberhard Schilken zum 70. Geburtstag, München 2015, s. 391.

³³ Yargılamanın amacı ve kesin hüküm ilişkisi için bkz. Gaul agm., s. 53-61; Carolline Meller Hannich, “Zivilprozessrecht und Materielles Zivilrecht”, Jurisprudenz zwischen Medizin und Kultur - Festschrift zum 70. Geburtstag von Gerfried Fischer, Frankfurt am Main, 2010, s. 304-307.

Yargılamada gerçeğe ulaşmak için kullanılacak yöntemler de, velev ki gerçeği gizleyen taraf olsun, kişinin hak ve hürriyetlerini ihlal etmemelidir. O nedenle, gerçeği söyletmek için işkence yapılmaz: Zehirli ağacın meyvesi yenmez³⁴.

Tebeşir dairesi yargılamasını bu tartışmalar çerçevesinde değerlendirecek olursak Azdak'ın ve - Eski Ahit'te anlatıldığı kadarıyla - Süleyman Peygamber'in bilgeliğinden şüphe etmemiz için yeterli sebepler vardır. İlk olarak tebeşir dairesi denemesinin kendisi usulde yeri olmayan, tehlikeli hatta zalimce bir tahkikat işlemidir. Azdak her iki kadının da annelik vasfından mahrum olmaları halinde Michel'in yaralanacak olmasını göze almaktadır. Çocuğun, velayet ilişkisinin konusu değil süjesi olduğu, çocuğun güvenliğinin gerçeğe ulaşmak amacıyla tehlikeye atılamayacağı göz ardı edilmiştir.

Dahası Azdak kendi vicdanınca adil veya Jacobs'un fikrinde “toplum bakımından en yararlı” görünen bir sonuca ulaşmak için, maddi hukuku görmezden gelerek küçük Michel'i, geleceği ile ilgili olumsuz sonuçları da sineye çekmeye zorlamıştır. Michel'in, birçok bakımdan, mesela sağlığı ile ilgili doğru bilgiye ulaşabilmesi ve beklenen miras hakları bakımından, gerçek yani “biyolojik” annesinin kim olduğunun doğru tespit edilmesinde korunmaya değer menfaatleri vardır.

Modern hukukta Michel'in yararı, maddi hukukun dışına çıkmadan korunabilirdi. Bunun için gerçek (biyolojik) anne olan Natella'nın velayet hakkı tespit edildikten sonra, sorumsuz davranışları dikkate alınarak bu velayet hakkı kaldırılabilir ve Michel'in vesayeti onu sevip koruyan Gruşe'ye verilebilirdi.

Kafkas Tebeşir Dairesi'nin Berliner Ensemble'deki Almanya prömiyelerinden sonra Doğu Almanya'da yapılan eleştiriler oyunun “sosyalist gerçeklikle” bağdaşmadığı şeklinde formüle edilmiş ise de, bu eleştirilerin gerçek sebebinin o sırada kanun hazırlığı aşamasında olan Doğu Almanya Aile Hukuku Kanunu'nun boşanma halinde çocukların “ebeveynin ideolojik bakımdan daha güvenilir tarafına” verilmesini öngören hükümleri

³⁴ Fatih Selami Mahmutoglu, “Yargı Kararları Işığında Ceza ve Hukuk mahkemelerinin Hukuka Aykırı Yöntemlerle Elde Edilen Delillere Yaklaşımı”, **Suç ve Ceza – Ceza Hukuku Dergisi**, 2013, sayı 2, s.177-304.

olduğu ifade edilmektedir³⁵. Şüphesiz böyle bir sözde sosyalist maddi hukuku uygulayan hâkimin verdiği karar da yargılamanın amacını gerçekleştirmiş sayılamaz. Çünkü ideolojinin lehine çocuğun üstün menfaatinin feda eden böyle bir maddi hukuk kuralı, temel hak ve hürriyetlere aykırı olup, hâkimi bağlamayan, Anayasa'ya uygunluk denetimi kapsamında iptali gereken bir maddi hukuk kuralıdır.

VI. Sonuç

Bertold Brecht'in Kafkas Tebeşir Dairesi oyunundaki Hâkim Azdak'ın hikâyesi kuvvetli bir yargı uygulaması eleştirisi içermektedir. Azdak kısa yoldan adil sonuca ulaşmayı hedefleyen, bunu yaparken de ne yargılamanın şekli kurallarına ne de başka kanunlara kulak asan, bağımsız ama başına buyruk bir hâkimdir. Azdak rolünün tahlili, bazen kuru bir şekilcilik gibi görünen -bu yüzden Azdak'ın göz ardı ettiği- yargılama hukuku ilkeri ve yargılama hukuku güvencelerinin ne kadar önemli olduğunu göstermekte; Azdak, hâkimin nasıl ol(ma)ması gerektiğine canlı ve eğlenceli bir örnek oluşturmaktadır.

Doktorundan şikâyetçi olan felçli adamla şantajcının davasında ne taraflar ne de konu bakımından birbiriyle bağlantılı davaları birlikte gören, uşağı baştan çıkararak Ludiviko'nun davasında kula tayın davada taraf olmayan bir kişiye teslimine karar veren, Gruşe'yi kocasından boşarken, bunun talep edilmiş olup olmadığına bakmayan ve her seferinde, taraflara söz hakkı tanımadan “sürpriz kararlar” veren Azdak, verdiği kararları gerçeğe ve önceden belirlenmiş hukuk kurallarına değil, kendi sübjektif adalet anlayışına dayandırmaktadır.

Azdak, oyuna adını veren tebeşir dairesi yargılamasında da küçük Michel'in yargılamanın konusu değil, süjesi olduğunu görmezden gelmekte, çocuğun güvenliğini tehlikeye atmaktadır. O sebepledir ki, başlangıçta Broadway için yazılan Kafkas Tebeşir Dairesi'nin mutlu sonu, Amerikanvari bir mutlu son değil, damağımızda buruk bir tat bırakan bir mutlu son olmaktadır.

³⁵ Grobe, a.g.e., s.81.

KAYNAKÇA

- Alangoya, Yavuz, **Medeni Usul Hukukunda Vakıaların ve Delillerin Toplanması İlişkin İlkeler**, İstanbul 1979.
- Alangoya, Yavuz / Yıldırım, M. Kâmil / Deren Yıldırım, Nevhis, **Medeni Usul Hukuku Esasları**, 7. Baskı, İstanbul 2009.
- Birsell, Salâh, **Şiirin İlkeleri**, 4. Bası, İstanbul: Broy yayınları, 1986.
- Brecht, Bertolt, **Der kaukasische Kreidekreis**, 50. Bası, Suhrkamp 2015.
- Deren-Yıldırım, Nevhis: “Yargılamanın Amacı – Güncelliğini koruyan bir konu”, M. Kâmil Yıldırım, **İlkeler Işığında Yargılama Hukuku**, 3. Baskı, İstanbul 2002, s. 82-117.
- Diderot, Denis, **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler (1769)**, çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul: Sosyal yayınlar, 1984.
- Freud, Sigmund, “Sanatçı ve Düşlem”, **Sanat ve Sanatçılar Üzerine (1924)**, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Bozak yayınları 1979, s. 193 – 205.
- Gaul, Hans Friedhelm: “Zur Frage nach dem Zweck des Zivilprozesses”, Archiv für die civilistische Praxis 168 (1968).
- Grobe, Horst: **Erläuterungen zu Bertolt Brecht Der kaukasische Kreidekreis**, Hollfeld 2004.
- Hannich, Caroline Meller: “Zivilprozessrecht und Materielles Zivilrecht”, Jurisprudenz zwischen Medizin und Kultur - Festschrift zum 70. Geburtstag von Gerfried Fischer, Frankfurt am Main, 2010.
- Jacobs, Jürgen: Die Rechtspflege des Azdak, Euphorion - Zeitschrift für Literaturgeschichte, 62. Band 1968.

- Kuru, Baki, **Medeni Usul Hukuku Ders Kitabı**, İstanbul 2015.
- Mahmutoğlu, Fatih Selami: “Yargı Kararları Işığında Ceza ve Hukuk mahkemelerinin Hukuka Aykırı Yöntemlerle Elde Edilen Delillere Yaklaşımı”, **Suç ve Ceza – Ceza Hukuku Dergisi**, 2013, sayı 2, s.177-304.
- Münch, Joachim: “Eberhard Schilken und seine Lehre zum Prozesszweck”, Rechtslage – Rechtserkenntnis – Rechtsdurchsetzung - Festschrift für Eberhard Schilken zum 70. Geburtstag, München 2015.
- Onay, Yılmaz (çeviren): “Kafkas Tebeşir Dairesi – 1954 yazımı”, **Bertolt Brecht, Bütün Oyunları 8**, İstanbul 2014.
- Roeder, Tobias: **Das Notariat, sein Recht und seine Geschichte im Land Hannover**, Göttingen 2015.
- Taşpınar, Sema: “Medeni Yargılama Hukukunda Amaç Sorunu”, **Prof. Dr. Faruk Erem Armağanı**, Ankara 1999.
- Serozan, Rona: “Bir daha: Yasacılık ve Hukukçuluk Üstüne”, **Mukayeseli Hukuk Araştırmaları Dergisi**, Yıl: 4, Sayı: 6 (1971), s. 89-112.
- von Jhering, Rudolf: Geist des römischen Rechts auf den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung, zweiter Teil, zweite Abteilung, Leipzig, 1858.
- Weber, Max: **Wirtschaft und Gesellschaft (1921)**, 5. Basım, Tübingen 1980.

Aşk Delisi, Ateş Yüzlü ve Ölüler Evi Adlı Oyunlarda Ensestin Konumlanması veya Ateş ve Aşkın Evi

Oktay Emre*

ÖZET

Bu çalışmada, üç farklı kıtadan, üç oyun yazarının birer oyunlarına (Marius von Mayenburg-Ateş Yüzlü, Sam Shepard-Aşk Delisi, Şâmil Yılmaz-Ölüler Evi) odaklanılmış ve bu oyunlarda yazarların ensesti oyunlarına nasıl konumlandıkları, enseste nasıl anlamlar yükledikleri ve kavrama yaklaşımları incelenmiştir. Bu oyunları incelemekteki amacımız hem ensest tabusunun oyun yazarlarınca bir sorun olarak görülüp görülmediğini araştırmak hem de oyun yazarının bu tabuyu yorumlama biçimlerini izlemektir. Bu tabunun tiyatro alanında izlenmesinin veya çalışmamızı bu kavram üzerine inşa etmemizin nedeni ise oyun yazarının gizli kapıların ardını bir başka deyişle ‘özel alan’ı izleme biçimlerini deşifre edebilmektir.

Anahtar Kelimeler: *Ensest, Şiddet, Kurban, Toplumsal Cinsiyet, Marius von Mayenburg, Sam Shepard, Şâmil Yılmaz*

ABSTRACT

Positioning Incest in Fool For Love, Fireface and Death Home or Fire and Home Of Love

The article is focused on the three plays of three playwrights from three different continents (Marius von Mayenburg-Fireface, Sam Shepard-Fool For Love, Şâmil Yılmaz-Death House) and how the authors of these plays position their plays to incest, acrible meanings to incest and apporach the concept investigated. The purpose of analysing these plays is to see id incest taboo constitutes a problem fort he playwrights or not. The playwrighte’s approaching style to the concept of incest is also analysed. The main purpose of building the study on incest taboo on the scene is to decipher author’s way of seeing through the doors or reaching personal areas.

Keywords: *Incest, Violence, Victim, Gender, Marius von Mayenburg, Sam Shepard, Şâmil Yılmaz*

* Bilim Uzmanı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Bölümü.

Bu çalışmamızda Marius von Mayenburg'un **Ateş Yüzlü**, Sam Shepard'ın **Aşk Delisi** ve Şâmil Yılmaz'ın **Ölüler Evi** adlı oyunlarını enest kavramı bağlamında incelemekteyiz. Bu çalışmayı yapmaktaki amacımız nihai bir sonuca ulaşmaktan ziyade oyun yazarlarının enest kavramına yaklaşımlarını, bu kavrama yükledikleri anlamları izlemek, veriler toplamaktır. Bu tabunun tiyatro alanında izlenmesinin veya çalışmamızı bu kavram üzerine inşa etmemizin ilk nedeni, oyun yazarının gizli kapıların ardını bir başka deyişle 'özel alan'ı izleme biçimlerini deşifre edebilmektir. Bir diğer neden ise oyun yazarlarının enest tabusunu bir değeri veya olguyu, sonuç olarak insanı zedeleyen bir kavram olarak ele alıp almadıklarını araştırmaktır. Çünkü toplumsal pratiklerimizde oldukça tehlikeli bir yere konumlandırılmış olan enest tabusunun oyun yazarının metninde yüzyıllar sonra yeniden canlanmış olması hem oyun yazarının tiyatroya yeniden kazandırdığı hem de geleceğe devredeceği kavramlar bağlamında önem taşımaktadır.

Bilindiği üzere enest tabusunun konu edinildiği oyun sayısı oldukça azdır. Zira ele aldığımız bu üç oyunun yazılış tarihleri arasında da ortalama olarak on beş yıl bulunmakta ve bu aralıklarda enest tabusunun konu edinildiği, edinilmiş olsa dahi bilinirliği olan yeterince oyun bulunmamaktadır. Ama nicelik bakımından bu azlık durumu çalışmamızı olumsuz anlamda fazlaca etkilememektedir çünkü seçtiğimiz oyunların farklı kıtalardan, farklı üsluplara sahip oyunlar olması ve enest tabusunun üç oyunda da farklı ele alınmış ve yorumlanmış olması tiyatrodaki enest tabusunu çoklu okumaya açabilmemiz için uygun zemini oluşturmaktadır.

Enest tabusunun konu edinildiği ilk oyun bilindiği kadarıyla M.Ö. 428 yılında Sofokles tarafından yazılmış olan **Kral Oidipus**'tur. Bilindiği üzere Oidipus'un yazgısı babasını öldürmek, annesiyle evlenip çocuklar yapmaktır. Oidipus her ne kadar bu yazgıyı bozmak için harekete geçse de bu hareket lanetin gerçekleşmesine hizmet eder ve nihayetinde lanet gerçekleşir. Oidipus lanetin gerçekleştiğini anladığında ise gözlerini kör eder ve Kolonos'a sürgün edilir. Çünkü Oidipus babasını öldürmek ve annesiyle birlikte olmakla değer-değer çatışmasının ortasında kalmıştır: evvela baba ve anneliğe ardından ise kendi insanlık değerlerini zedelemiştir. Oidipus'un yaşadığı bir başka çatışma ise değer-olgu çatışmasıdır ki bu da sevgi olgusunun zedelenmesiyle sonuçlanmıştır. Eğer Oidipus sevdiği

kadının annesi olduğunu daha önce bilseydi onunla sevişmeyecek ana-oğul ekseninde bir sevgi veya nefret ilişkisi kuracaktı ama bilginin eksikliğiyle sevginin yönü değişmiş, Oidipus annesiyle evlenip cinsel birliktelik kurmuştur.

Peki nedir bu tabu, neye karşılık gelmektedir ve filozofların kavrama yaklaşımları nasıldır?

Bilindiği üzere ensest, “aile içi cinsel ilişki”yi işaret etmektedir. Dilimizdeki anlamına ek olarak Fransızca’da gayrimeşru cinsel ilişkiyi de kapsayan kavram, Latince’de yasak, haram, sınırı aşan anlamlarını taşımaktadır. Kavramın Latince’deki karşıt anlamı ise dini kurallara uygun, temiz, bakirdir.¹

Modern toplumlarda yaşanması yasaklanmış olan ensest ilişkinin kapsadığı yasak alanında sadece asli kişiler (anne, baba, çocuk) değil, aynı zamanda asli kişiler arasına kabul edilmiş kişiler de (gelin, damat, evlatlık) bulunmaktadır.²

Kavramın antropolojide ele alınışı daha çok ‘modern olan’ ile ‘vahşi’ olan arasındaki dönüm noktasını saptamak üzerinedir³ ama bu dönüm noktası, ailenin mi yoksa klanların mı önce olduğu yönündeki tartışmanın da başlangıç noktasını oluşturmuştur. Zira aşağıda da değineceğimiz üzere; Freud da enseste dair olan çalışmasına ilkel toplulukların yaşamını gözlemleyerek başlamıştır ve psikolojide kavramın tabusal hali Freud’un tezinden faydalanılarak geliştirilmiş, şu şekilde açıklanmıştır: “*Köken olarak ilk babanın katline karşı bir tepkidir, yani babalarını katlederek ailedeki kadınlara el koyan erkeklerin, aynı şeyin bir gün kendi başlarına da geleceği korkusuyla koydukları bir yasadır*”⁴.

Ensest ilişkinin yasaklanması genel olarak iki nedene bağlanmaktadır. Bunlardan ilki ruhbilimsel ve ruhçözümsel nedenler, diğeri ise toplumsal nedenlerdir. Birinci görüşü bilimsel nedenlere bağlayarak ileri süren Morgan iken; ikinci görüşün sahibi Freud’dur. Reich’in konuya yaklaşımı ise

¹ Sevan Nişanyan, **Sözlerin Soyağacı**, Everest Yayınları, (İstanbul: 2012), s. 165

² Gordon Marshall, **Sosyoloji Sözlüğü**, Bilim Sanat Yayınları, (Ankara: 2015), s. 201

³ Kudret Emiroğlu-Aydın, **Antropoloji Sözlüğü**, Bilim-Sanat Yayınları, (Ankara: 2009) s. 263

⁴ Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim Sanat Yayınları, (Ankara: 2009) s. 254

ruhbilimsel ve toplumsal etkileri göz önünde bulundururken, öte yandan Freud ve Morgan eleştirisi olarak da okunabilir. Girard ise konuya bir başka açıdan yaklaşarak odak noktasına “şiddet” olgusunu yerleştirmektedir.

Ensest ilişkiye **Totem ve Tabu** kitabında vurgu yapan Freud, totemizmin mi yoksa egzogaminin (dış evlilik) mi önce olduğunu dönemin yazarlarının konuya dair düşünceleri üzerinden okumaya açtıktan sonra Mac Lennan’ın şu düşüncesini aktarır:

Ona göre, en ilkel çağlarda, kadınların yabancı kabilelerden kaçırılarak elde edilmesi yolunda genel bir teamül vardı ve böylece, erkeklerin kendi kabilelerinden kadınlarla evlenmeleri giderek istisnai bir hal aldığından, sonunda büsbütün yasaklandı.⁵

Lennan’ın bu varsayımı elbette ensest ilişkinin neden yasaklanmış olduğuna dair tam bir cevap niteliği taşımamaktadır; ama ensest ilişkinin tarihsel sürecine ve egzogaminin ensest ilişki yaşama nasıl katkıda bulunmuş olabileceğine dair ipuçları taşımaktadır.

Freud’a göre ergin insanın ilk cinsel isteği ensest niteliğindedir ve bastırılan bu duygular ileride nevrozlara yol açmaktadır⁶. Yine Freud’a göre kandaş evlilikler, kuşağın üremesi bakımından tehlikeler barındırmakta ve modern toplumlarda enseste karşı beslenen nefret, ilkel topluluklarda da varlık göstermektedir.

Darwin ise kendi varsayımını maymunların yaşam pratiklerine bakarak oluşturmuştur. Tarihsel bir nitelik taşıyan bu varsayımına göre, iktidar sahibi maymun diğer erkek maymunları sürüden uzaklaştırmış ve diğer erkek maymunlar kendilerine eş arayışına çıkmış, eşlerini bulan erkek maymunlar ise kendi kandaşlarının beraberliklerini engellemeyi görev edinmiştir. Sürüden kovulan her bir maymun, içinde iktidar sahibi maymunun kıskançlık duygularına dayanan yasakla, benzer sürüler oluşturmuş ve böylece bu durum zamanla kandaşıyla ilişkiyi yasaklayan bir yasaya dönüşmüştür⁷.

⁵ Sigmund Freud, **Totem ve Tabu**, çev. Sahir Sel, Sosyal Yayınları, (İstanbul: 1984), s. 168

⁶ **A.g.e.**, s. 172.

⁷ **A.g.e.**, s. 175.

Bir yandan toplumsal çözümler yapıp öte yandan biyolojik gereksinimleri göz önünde bulundurarak ilerleyen Reich ise hem Morgan ile Freud eleştirisi yapmakta, hem de Trobriand Adalarında yaşamış olan bir kavmin gözlenmesi verileriyle teorisini desteklemiştir. Bu teoriye göre: Kadının erkek kardeşi, hem kız kardeşinin geçimini sağlamakla yükümlüdür hem de çocuklarının velisidir. Adam, kız kardeşiyle ilişki kuran yabancıya (eniştesine) bağlıdır ve bu yabancı (enişte) başka bir soptan olmasına karşın birtakım üstünlüklerle donanmıştır. Kadının kardeşi neredeyse yedek bir koca rolündedir ama kız kardeşiyle arasında sadece cinsel birlik-telik yoktur.

Reich, Trobrianların hukukuna dayanarak şu varsayımı öne sürer:

Bizce sop, genellikle sanıldığı gibi, ayrı oymaktan kişilerle evlenme alışkısı sonunda ilkel toplumun dağılmasıyla ortaya çıkmış, bir görüngü değil, tam tersine, onun kadar kapalı bir sop'un zorla kandaşıyla cinsel ilişki kurma yasağını uygulattığı, aynı küme içerisinde kişilerle evlenme yasağını getirdiği ilkel göçebe topluluktan doğmuş, özgün bir veridir⁸.

Ancak Trobrianların avlanmak için sürekli yer değiştiren bir kavim olduğu unutulmamalıdır, çünkü kavmin hukuku yerleşige geçtikten sonra yerleşigin oluşturacağı yasalar da bu hukuka içkin olacaktır.

Reich'e göre başlangıçta birbirinden uzak, emek demokrasisine sahip ve kardeşlerarası cinsel ilişkinin olduğu, göçebe iki kavim vardı. Avlanma, yer değiştireme gibi iktisadi ve doğal nedenler bu kavimleri karşı karşıya getirmiştir ve saldırgan olan bu kavimler yendikleri kavmin kadınlarına el koymuş, erkeklerine cinsel ilişkiyi yasaklamış ve eski kardeş-kocalar da vergiye bağlanmıştır. Sonraki aşamada eski kardeş-kocalar başkaldırmış, barış yeniden kurulmuş, sözleşmeyle sordışı evlilik kurumsallaştırılmış ve cinsel bağın sağladığı üstünlük sürdürülmüştür⁹.

Girard ise teorisini oluştururken diğerleri gibi Freud eleştirisi yapar ve teorisinin tuğlalarını bu eleştirinin üzerine koyar. Girard'ı diğerlerinden ayıran en önemli özellik ise; şiddet olgusunu konumlandırış biçimidir. Girard kolektif öldürmeyi aile çerçevesinden çıkarıp toplumsal çerçeveye

⁸ Wilhelm Reich, **Cinsel Ahlakın Boygöstermesi**, çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, (İstanbul:1987), s.149.

⁹ **A.g.e.**, s.152.

taşır. Kadın salt aile içinde değil, toplumsal yapı içerisinde de yasaklara maruz kalır. Çünkü Girard'ın da söylediği üzere "yasaklar hep arada kan bağı olan en yakın kişileri kapsamakla birlikte, sınırlar ille de gerçek akrabalıktan geçmez.¹⁰".

Toplumsala yayılmadan evvel yasaklamayı kişinin öncelikle en yakınına uyguladığı önermesinden yola çıkacak olursak, enestinin salt yasaklanma açısından değil kendi içerisinde taşıdığı potansiyel tehlike itibariyle de şiddet ile akrabalığı kurulabilir. Zira cinsellik, Girard'a göre kutsal şiddetin bir parçasıdır ve insanlar kutsal olarak gördükleri şeylere kurbanlar adarlar. Adanan kurban onları doğaüstü varlıkların kötü güçlerinden korur. Kurbanın ruhu doğaüstü güce gönderilen bir hediyedir ve bu hediye aracılığıyla insanlar kendilerini, düzenlerini ve sahip olduklarını koruma altına aldıklarını düşünürler. Aracı ruh olan kurban ise genellikle kandaş olmayan ve bir arada yaşamadıkları kişilerden seçilir. Girard'a göre kutsal şiddetin bir parçası olan cinselliğin yasakla olan ilişkisi bu şiddetin potansiyel varlığından kaynaklanmaktadır. Bir diğer deyişle kandaşlar arasındaki olası şiddetin engellenmesi için kandaşlar arasındaki cinsellik yasaklanmış ve bu yasak kurban edimiyle perçinlenmiştir. Girard'ın deyişiyle:

(...) topluluk mensupları arasında ne kadar meşru şiddet varsa o kadar da meşru cinsellik var[dır]. Enest yasaklarının ve topluluk mensuplarına yönelik birbirini öldürme ya da kurban etme yasağının kökeni ve işlevi aynı[dır].¹¹

Kurban edimini belirleyen kurallar intikam yasalarını belirleyen kurallarının tam tersidir çünkü kurban edimini affedilmek ve sığınmak olguları belirlerken, intikam yasalarını öç almak ve şiddet uygulamak belirler. Evlilik yasasını oluşturan kurallar da enestinin ters tarafını oluşturur.¹²

Evlilik değişik tokuşlarına, tıpkı ayinlerdeki savaş biçimlerine benzeyen, ayinleşmiş şiddet eşlik edebiliyor. Bu sistemli şiddet, dışarıya yönelme topluluğu kasıp kavuracak olan intikamlara benziyor: Cinsel arzuyu dışarıya yönelten dışvehlilik de aynı şey. Sorun hep tek: şiddet."¹³

¹⁰ Rene Girard, **Şiddet ve Kutsal**, çev. Necmiye Alpay, Kanat Yayınları, (İstanbul:2003), s. 311

¹¹ **A.g.e.**, s. 312.

¹² s. 312.

¹³ s. 312.

Şiddet ve cinsellik arasındaki sorununun çözülmesi için tek çıkar yol dışarıya yönelmek, kandaşlarla cinsel ilişki kurmamaktır. Toplumsal yapının bozulmaması veya toplumsal düzenin kurulabilmesi, ortak varoluş ilkesinin yürürlüğe girebilmesi için “şiddetin düzenlenmesi gerekliliği” enseste de uzanır. (Meşru cinsellik de şiddetle ilişki kurar ama bu şiddet, kurban ediminde kurbanı uygulanan şiddet ve yasaklarla ilişkilidir.)

“*Bazen en gizli şiddet kadar, kurucu şiddetin kendisi kadar gizli*”¹⁴ olan ensest, meşru cinselliğin çevresindeki yasaklı bölgede gezinir ve bu sadece yasaklanmış olan bölgelerden biridir. Bu yasağın delinmiş olmasına toplumların veya yasaların verdiği tepki, ensestin toplumların içerisinde serbestçe yayılacak olmasından duyulan endişeden ötürüdür. Çünkü bu durum ensestin içerisinde barındırdığı potansiyel şiddet itibariyle toplumlarda kötülük ve yıkımın kaynağını oluşturacaktır.

Girard’ın değindiği bir diğer önemli husus da yasakların işlevselliğine dair olan vurgudur. Girard’a göre yasakların yaşamsal bir işlevi vardır. İnsanların yaşamlarını sürdürebilmesi, çocuklarının sağlıklı bir toplumda yetişebilmesi, kültürel kalıta uygun bir eğitim alabilmeleri için, korunmuş ve şiddetsiz bölge yasaklarla oluşturulabilir.¹⁵

Girard’ın enseste yasak, şiddet ve kurban üçgeninde değinmiş olması, bakış açımızı salt tarihsel veya kültürel olandan alıp, olguların günümüzde denk düştüğü noktalara çevirmemizi sağlar. Ortak iyilik, ortak yaşam için vazgeçmek zorunda kaldığımız güdülerimizin acımızın kaynağını oluşturduğu dikey düzlemdeki modern yaşam çizgisinde şiddet, her alanda daha az görünmez olmayı başarsa da şiddetin görünmezliği oranında çektiğimiz acının büyüdüğü bir gerçektir. Bir başka deyişle şiddet, ortak yaşam alanlarını güvenilir kılmak ve çağdaşlaşmak için modern dünya aygıtları tarafından sınırlandırılmış, kişinin güdülerinin törpülenmesine neden olmuştur.

Peki yazılışının üzerinden yaklaşık olarak 2500 yıl geçmiş olan **Kral Oidipus**’tan sonra güdülerini törpülenmiş (bundan dolayı acı çekse de modern dünyanın aracı olarak düzen ve yaşamayı temsil eden) ‘modern insan’ın çağında ensest oyun yazarlarınca nasıl yorumlanmış, nasıl ele alınmış, oyunlarına nasıl konumlandırılmıştır?

¹⁴ s 313.

¹⁵ s. 315.

1998 yılında Marius von Mayenburg tarafından yazılmış, Almanca'da orijinal ismi **Münih Kammerapiele** olan ve dilimize Sibel Arslan Yeşilçay tarafından **Ateş Yüzlü** olarak çevrilmiş olan tek perdelik oyunda toplam beş oyun kişisi yer almaktadır. Bunlar: Anne, Baba, kızları Olga, oğulları Kurt ve Olga'nın sevgilisi Paul'dür. Kimi yerlerde anlatıma dayalı özellikler gösterse de oyun, klasik dramatik çizgide, Aritotelesçi bir yapıya sahiptir. Konuşma ve şiir dilinin hâkim olduğu oyuna simgesel bir anlatım eşlik etmiş ve montaj tekniği ile sahneler arası geçişlerde zamanın soyutlanması yoluna gidilmiştir. Bu soyutlama, zamanın bir bütün olarak soyutlanması olarak değil, kendi içerisindeki mesafesine yöneliktir.

Bir ailenin gündelik yaşamından kesitler sunan oyunun öyküsü kısaca şu şekildedir: Baba sürekli evde gazete okumakta, Anne gündelik işlerini yapmakta, genç kızları Olga ise ergen kardeşi Kurt ile cinselliği deneyimlemektedir. Aradan geçen kısa bir süre içerisinde Olga kendisine bir sevgili bulmuş, Kurt ise bir yandan evrenin arkhesini (özünü) ateş olarak düşünmüş olan Herakleitos'u okumaya başlamış (oyunda Herakleitos'un adı geçmez), bir yandan da yıkıcı bir güdünün etkisi altına girmeye başlamıştır. Kurt, gün geçtikçe büyüyen bu güdü ile (ki bu güdü Herakleitos okudukça bir düşünme biçimini de meydana getirmeye başlar) önce bir kuşu yakmış, sonra okul, kilise gibi yerleri kundaklamıştır. Kurt'ün bu güdülenme ve düşünme biçiminden etkilenen ve zamanla Kurt'e karşı yoğun duygular beslemeye başlayan Olga da Kurt'le birlikte yakma ve kundaklama olaylarına katılır. İlk olarak birlikte Paul'ün elbiselerini ateşe verirler, ardından bir binayı kundaklarlar. Aile bu durumdan habersizdir ama Paul'ün kimi endişeleri vardır. Paul aileyi uyarmaya çalışsa da başarılı olamaz. Bir süre sonra Kurt'teki şiddet eğiliminin farkına varan aile onu köye, teyzesinin yanında gönderir. Kurt geri döndüğünde ise aile şehirdeki kundaklamaların Kurt tarafından yapıldığını öğrenmiştir. Onu polise teslim etmek isterler ama Kurt gece yarısı anne ve babasını çekiçle öldürüp, kendisini üzerine döktüğü benzinle yakar.

Oyunda Anne, Baba, Olga, Kurt ve Paul'e dair verilmiş olan biyo-psi-ko-sosyal özellikler şu şekildedir: Baba mühendistir. Toplumsal olaylara karşı duyarlı, sürekli gazete okuyan ama ailesi içerisinde olup bitenlere karşı refleksleri oldukça güçsüz, rahat yapılı biridir. Aynı zamanda ataerkil yapının kodlarını barındırmaktadır. Anne ev içi işçisidir. Baba'ya oranla ailesine

karşı duyarlıdır ve olup biten karşısında tedirginlik yaşamaktadır. Paül iri yapılı (Kurt'e nazaran), motosikletiyle kadınları etkilemeye çalışan sıradan biridir. Olga sıska ve genç kızlık çağındadır. Tepkileri ani ve serttir. Paül'e karşı hissiz, Kurt'te karşı ise gün geçtikçe duyguları yoğunlaşmaktadır. Kurt ergenlik çağında, hassas, kıskanç, kendisini toplum ve aileye ait hissetmeyen biridir. Aralıklarla kendisine acındığı hissiyatına kapılmaktadır.

Merkezine şiddet olgusunu alarak enseste Girard'ın yaklaşımıyla paralel bir düzlemde eğilen oyunun tüm sahneleri bir evin içerisinde geçer. Anne, Baba, kızları Olga, oğulları Kurt ve Olga'nın sevgilisi Paul üzerinden insan yaşamının üç aşamasının sorguya açıldığı oyunda Anne ve Baba toplumsal yaşamın başarılı birer sürdürücüleridir ama onlar görmeyen, duymayan bir yaşama aittirler. Olga, yetişkinlerin dünyasına gelen regl kanıyla giriş yapmaya hazırlanır ve bu süreçte kendisine sevgilisi Paul eşlik eder. 'Bir yüzü ateşe çevrili' olan Kurt ise törpülenmemiş olan güdülerıyla kurulu düzeni tehdit eder.

Olga, kardeşi Kurt'ün sakallarını tıraş ederken ona erkekliğinin farkına varmasıyla ilgili telkinlerde bulunur ve elini Kurt'ün pantolonuna sokup penisinin sertleşmesini sağlar. Kısaca Kurt'ün erkekliğe giriş yaptığı ilk yer evidir, ona erkekliğini hissettiren kişi ablasıdır:

OLGA: Mutlu olmak yerine, ha. En kötü şey değil bu. Bak. (Elini Kurt'ün pantolonuna sokar)

KURT: Ne yapıyorsun?

OLGA: Kötü mü?

*KURT: Hayır.*¹⁶

Bu ilişki zaman geçtikçe derinleşmektedir:

KURT: Artık uyku muyku yok. Şimdi uyanık kalmalyız. Eriyip kaynamalyız ve yatağın kenarında bum diye patlamalyız.

OLGA: Hiç doymak bilmez misin sen?

*KURT: Artık doymak moymak yok. Yanmalyız ve birbirimizi savurmalyız. Kendimi üzerine toz gibi serpeceğim.*¹⁷

¹⁶ Marius von Mayenburg, **Ateş Yüzlü**, çev. Sibel Arslan Yeşilçay, Mitos-Boyut Yayınları, (İstanbul:2002), s. 16.

¹⁷ **A.g.e.**, s. 17.

Kurt'ün garajın arkasında gazete kâğıdına sararak yaktığı karatavuk bulunana değin bu evde aslında herkes sıradan bir yaşamı yaşıyormuşçasına hiçbir şeyi yadırgamaz. Kurt'ün karatavuğu yakmış olmasını babası Kurt'ün ergenliğine bağlar. Annesi ise bunun sıradan olmadığını söyler ama netice itibariyle bu mevzuu çok çabuk kapatılır ve yeterince umursanmaz.

ANNE: Yanmış. Yarıyı yanmış. Ama içine baktım. İçinde bir karatavuk vardı, o da yanmış.

BABA: Gazete iki hafta öncesinin.

ANNE: Karatavuk da öyle. Ama ne yapacağız bunu böyle?

BABA: At gitsin.¹⁸

Aslında yakılmış olan karatavuk büyük bir felaketin habercisidir. Bu felaket ise güdülerini törpülenmemiş olan Kurt'ün varoluşunun karşılığını şiddet olgusuyla harmanlamasından kaynaklanmaktadır. Tam da bu noktada Girard'ın yasakların yaşamsal yanının korunmuş bölgeyi oluşturmadaki işlevselliğine dair yapmış olduğu vurgunun sağlaması yapılmış olur. Eğer aile Kurt'ün davranışlarını yeterince izlemiş ve karatavuğu yakma eyleminden sonra Kurt'teki şiddet eğilimini doğru okuyabilmiş olsaydı Kurt'ün varoluşundaki şiddet eğilimini törpüleyebilir ve kendi ölümlerini de engelleyebilirlerdi. Oysa aile Kurt'ün güdülerinin törpülenmesi için ona sadece örnek bir kişilik olarak Olga'nın sevgilisi Paul'ü göstermiştir. Aile Kurt'teki şiddet eğilimini doğru okumaya başladığında ise artık çok geç olmuştur:

ANNE: Kurt. Neden böyle oldu? Sen ne güzel emeklerdin, minik ellerin benim bir parmağımı bile kavrayamazdı. Ne zaman doldu içine bütün bunlar? Kim getirdi seni bu hale? Bunu yapan biz olamazız. Ne yapacağız seninle? Seni polise vermemiz gerek. Seni senden korumalıyız...¹⁹

Evde Herakleitos okuyan ve bomba üreten Kurt için ateş, kendi varoluşunda oldukça önemli bir yer tutar. Antik Yunan filozoflarından olan Herakleitos için de ateş dünyanın arkhesidir (öz). Ateşten meydana gelen evren yine ateşle birlikte yok olacaktır. Aynı zamanda evrende her şey ateş gibi değişim halindedir. Değişimi sağlayan ise şeylerin karşıtlarıyla birlikte varolmasıdır. Değişim veya diyalektik ile çatışmanın dünyanın özü

¹⁸ s.18.

¹⁹ s. 48.

olduğu vurgusunu yapan Herakleitos, Kurt tarafından yine şiddet olgusu ile okunur ve pratiklerine de bu şekilde yansır:

*KURT: Evren ateşten doğar ve sonsuzluk içinde sürekli değişerek belirli dönemlerde tekrar ateşe karışıp yok olur.*²⁰

*KURT: Bombaların bile bizi ayıramayacağı kadar sıkı kenetleyeceğim ikimizi birbirimize. Her şey zamanla ateş haline gelecek.*²¹

Sonuç olarak insanın ne dereceye kadar toplumsal bir varlık²² olduğunun sorgulandığı oyun, bir ailenin gündelik yaşamı üzerinden yetişkin ve ergen dünyası arasındaki uçurumu karşı karşıya getirerek aile ve özneye farklı bir perspektifle yaklaşmıştır.

Peki oyunda ensest nasıl konumlanmış, oyunu nasıl yönlendirmiş, ergenlik ile ensest ilişki arasında nasıl bir bağ kurulmuştur?

Bir ailenin mercek altına alındığı oyunda karşımıza ilk olarak düzenlenmemiş, kontrol altına alınmamış şiddet ve ensest olguları çıkmaktadır. Girard, ensestin içerisinde bulundurduğu potansiyel şiddet dolayısıyla yasaklanmış olduğuna vurgu yapmış olsa da, oyunda şiddetin kaynağı ensest değil, varoluş düzleminde bir yöneliminin sonucudur. Dolayısıyla ensest kapalı bir kutu olan aile kurumunun karanlık, gizli noktalarından biri olarak konumlanmıştır. Zira oyunda bu kurumun kendi içerisindeki çıkmazlarına da değinilmiş, kurum içerisindeki bireylerin ilişkileri deşifre edilmiştir:

*KURT: Onlarla uğraşmak istemiyorum. Babalar gibi kokmak istemiyorum.*²³

ANNE: Biz bir aileyiz.

*KURT: Sen olabilirsin. Ama ben değilim.*²⁴

*KURT: Annem olman yetmezmiş gibi bir de kadın olmak istiyorsun*²⁵

*OLGA: Sizin be... Siz büyüklerin, yaşlıların... Böyle konuştuğunuzda ağzınızdan çıkan tek şey çürük dişlerinizin kokusu.*²⁶

²⁰ s. 34.

²¹ s. 48.

²² s. 66.

²³ s. 13

²⁴ s. 15

²⁵ s. 15

²⁶ s. 18

PAUL: Ben de onu pek sevmiyorum, ama ne yazık ki başka babam yok.²⁷

ANNE: Neden biz verecekmışiz, anlamıyorum.

BABA: Yoksa dayak yiyecek babasından.

ANNE: O da babasını dövsün o zaman.²⁸

Son olarak Mayenburg ensest ile ergenlik arasında oldukça sıkı bir bağ kurmuştur. Bu bağ ailenin gözünde ensestin görünürlüğünü azaltmış, onu olağan bir çizgiye taşımıştır. Çünkü ergenlik döneminde olan Kurt ile yetişkinlerin dünyasına adım atmaya hazırlanan Olga bedenini tanıma döneminde ve bu dönemde hem kendilerini hem de karşı cins olarak birbirlerini tanıma girişimleri olağandır. Çünkü yetişkinlerin dünyasında sosyal birer varlık olmanın ilk adımlarından biri kendini ve karşı cins olarak ötekini tanımaktır. Öte yandan ergenlik dönemine denk gelen bu ilişki Freud'un insanın ilk cinsel isteğinin ensest olması düşüncesini²⁹ de destekler niteliktedir. Daha önce de değindiğimiz üzere bu istek bastırılmamış, cinsel anlamda bir nevroza dönüşmemiştir ama Kurt'ün şiddete olan meyyali varoluş düzleminde gerçekleşmiş ve Herakleitos'un metinleriyle desteklenmiştir.

Çalışmamızda ele aldığımız bir diğer oyun ise Sam Shepard'ın 1983 yılında yazdığı **Aşk Delisi** adlı oyunu. Orijinal ismi **Fool For Love** olan ve Şükran Yücel'in dilimize kazandırdığı oyun, bir perde ve bir sahneden oluşmaktadır. Yaşlı Adam, May, Eddie ve Martin karakterlerinden oluşan oyun California, Nevada, Utah ve Arizona'ya sınırları olan Mojave Çölü kıyısında sade bir motel odasında geçmektedir. Oyun klasik dramatik çizgide, Aristotelesçi bir yapıya sahiptir ve oyunda kullanılan dil konuşma dilidir.

Oyunun öyküsü kısaca şu şekildedir: May sade bir motel odasında yeni erkek arkadaşı Martin'i beklerken birden sevgilisi ve kardeşi olan Eddie gelir. May, Eddie'nin geldiğine sevinmiş fakat Eddie'nin kendisini başka kadınlarla 'aldatmış' olduğunu düşündüğü için öfkeli. Sevgisi ve öfkesinden dolayı May ilişkisine dair çelişkiler yaşarken Eddie'ye Martin'den bahseder. Öfkelenme sırası Eddie'ye geçmişken motel odasına siyah bir Mercedes'in farları vurur. Gelen Eddie'nin daha önce birlikte olduğu bir kadındır ve o da öfkeli. Kadın motel odasına silahıyla ateş edip, kornaya

²⁷ s. 21

²⁸ s. 29

²⁹ bkz. Freud, s.172.

basarak odada kaosa neden olur. İçeri biranda Martin girer. May'i koruma güdüsüyle Eddie'ye saldırır ama May engel olur. Mercedes uzaklaştıktan sonra May, Eddie'yi Martin'e kuzeni olarak tanıştırır. May'i Martin'den kıskanan Eddie, Martin'le baş başa kaldığında kendisinin May'in sevgili-si ve kardeşi olduğunu açıklayıp ilişkilerinin hikayesini anlatmaya başlar. Hikâyenin kimi yerine Yaşlı Adam (kendisini Eddie dışında kimse görmez ve duymaz), kimi yerine ise May müdahalede bulunur. Bu esnada dışarıdan patlama ve kişneme sesleri duyulur. Mercedesli kadın Eddie'ye ait atlı römorku ateşe vermiştir. Eddie kadından öcünü almak bahanesiyle çıkarken Eddie'nin dönmeyeceğini bilen May de valizini hazırlayıp çıkar. Sahnede Yaşlı Adam kalır ve 'rüyarının kadın'ını anlatmaya devam eder.

Oyunda Eddie, May, Martin, Yaşlı Adam ve Mercedesli Kadına dair verilmiş olan biyo-psiko-sosyal özellikler şu şekildedir: Eddie aralıklarla uzaklara gitmekte ve at yakalamaktadır. 30'lu yaşlardadır ama biyolojik yapısı vaktinden önce çökmüş, yürüdüğü zaman hafif topallamaktadır. Hayalperest bir yapıya sahip olan Eddie, kadınlara düşkün ve kıskançtır. Tıpkı Eddie gibi 30'lu yaşlarda olan May, Eddie'ye oranla daha gerçekçi bir yapıya sahiptir. Duygusal yönü baskındır ve o da Eddie gibi kıskançtır. Martin 35 yaşlarında, yapılı biridir ve bahçe bakım işlerinde çalışmaktadır. Oyunda sadece May ve Eddie'nin zihninde olduğu vurgusu yapılsa da Eddie ile direkt ilişki kurabilen Yaşlı Adam, farklı iki kadından her ikisinin de öz babasıdır. Duyguları kendine dönük, hayalperest bir yapıya sahiptir.

Merkezine aşk olgusunu yerleştiren ve bu düzlemde ilerleyen oyun, aşk olgusunun aşkın yönünü öne çıkarmaktadır. Bir başka deyişle, oyun, aşk olgusu karşısında toplumsal ve/veya bireysel hiçbir yasanın geçerliliğinin olmadığına vurgu yapmaktadır. Zira karakterler arasında tutkal görevi gören ilişki de aşk üzerine temellendirilmiştir. May ile Eddie arasında kimi sorunlar olsa da (varoluşsal yapılarından kaynaklanan) karakterler kriz anlarında dahi birbirlerini aşk ile bütünlemektedirler:

MAY: Boynumu mu özledin?

EDDIE: Senin her şeyini özledim ama boynun bir nedenle durmadan gözümün önüne geliyordu. Bunun için ağlıyordum.

MAY: Ağlıyor muydun?³⁰

³⁰ Sam Shepard, **Aşk Delisi**, çev. Şükran Yücel, Dost yayınları, (Ankara:2003), s.18

Ama bu bütünleşmiş oldukça kırılğan bir yapıya sahiptir ve bu bütünleşmişin beslendiği kanal yine aynı kırılğanlık ve çelişkilerdir:

MAY: Sana ihtiyacım yok!

EDDIE: Pekâlâ. (Gitmek için döner, eldivenini terbiye kayışını toplar) İyi öyleyse.

MAY: Gitme.

EDDIE: Gidiyorum.³¹

Veya:

MAY: Şimdi beni istiyorsun çünkü bir başkasıyla çıkıyorum. Bu bitince, gene gideceksin.

EDDIE: Sen başkasıyla çıkıyorsun diye dönmedim buraya! Kiminle görüştüğün umurumda bile değil! Benim yerimi kimse tutamaz. Bunu sen de biliyorsun.³²

May ile Eddie arasındaki ilişkinin beslendiği kanalın kırılğan ve çelişkilerle dolu olmasının sabitlenmiş bir nedeni yoktur. Bir başka deyişle bu ilişkinin çıkmazlarının sabitlenmiş bir nedeni yoktur ama karakterlerin karakteristik özellikleri ve öz yaşam hikayeleri bu konuya ilişkin kimi doneler taşımaktadır:

a-) Eddie sürekli uzaklara gitmekte, başka kadınlarla ilişkiler kurmakta ama her seferinde May'e dönmektedir. Üstelik Eddie hayalperesttir ve bunun bir sonucu olarak belirlenmiş, sabitlenmiş bir ilişkiyi, bir yaşam biçimini sürdürebilecek yapıya sahip değildir. May ise gerçekçidir ve Eddie'ye olan sevgisinden dolayı on beş yıl boyunca bu ilişkiyi sürdürmüştür.

b-) May ile Eddie'nin ilişkisi kardeş olduklarını öğrenmeden önce başlamıştır:

MARTIN: Onun kocası mısın?

EDDIE: Hayır. O benim kız kardeşim. Üvey kardeşim.

MARTIN: Kardeşin mi?

EDDIE: Evet.

MARTIN: Oh. Öyleyse siz birbirinizi liseden önce de tanıyor olmalısınız, değil mi?

³¹ A.g.e., s.16.

³² s. 27.

EDDIE: Hayır, bak, bir kız kardeşim olduğunu öğrendiğimde artık çok geçti.

MARTIN: Ne demek istiyorsun?

EDDIE: Öğrendiğimde, zaten uzun zamandır kırıştırıyorduk.³³

c-) ensest ilişki Amerika toplumlarında da olağan görülmemektedir:

EDDIE: Ne oldu, Martin?

MARTIN: Kırıştırdınız mı?

EDDIE: Evet.

MARTIN: Şey, bu yasalara aykırı, değil mi?

EDDIE: Öyle sanıyorum.³⁴

Ama ne Eddie ne de May ilişkilerinin ensest oluşunu merkeze koymaktadır. Bu durum onlar için sadece kötü bir tesadüftür:

EDDIE: (...) Yıllarca bir kaybolup bir görünmeyi sürdürdü. Sonra birgün aniden durdu. (...) Sonra evden çıkıp uzun yürüyüşler yapmaya başladı. (...) Bir gece birlikte gitmek için izin istedim. O beni yanına aldı. (...) Ve biz kasabanın içine doğru yürüdük. En sonunda, kasabanın bir ucundaki bu kırmızı tenteli küçük eve ulaştık. (...) O zili çaldı. (...) Sonra bu kadın kapıya geldi. Bu kızıl saçlı gerçekten güzel kadın. Kendini onun kollarına attı. Ve babam ağlamaya başladı. (...) Sonra kapının ardında, ikisinin arkasında o kızı gördüm. (...) Gözlerimizi birbirimizden alamıyorduk. Birbirimizi bir yerlerden tanıyor ama nereden çıkaramıyor gibiydik. Ama birbirimizi gördüğümüz o an, bu aşkın hiç bitmeyeceğini biliyorduk.”³⁵

d-) May’ın annesi May ile Eddie arasındaki ilişkiye karşı çıkmıştır:

MAY: (...) Ayrı kaldığımızda geceleri hasta olurduk. Delice hastalanırdık. Ve annem beni doktora götürürdü. Eddie’nin annesi de onu aynı doktora götürürdü ama doktor bize ne olduğunu anlayamazdı. Grip falan olduğumu sanırdı. Eddie’nin annesi de Eddie’ye ne olduğunu anlamazdı. Ama benim annem bilirdi ne olduğunu. Etine kemiğine kadar bilirdi. Her belirtiyi tanırdı. Ve bana yalvarırdı onu görmemem için ama ben dinlemezdim. Sonra Eddie’ye yalvardı, beni görmememi için ama o da dinlemedi.³⁶

³³ s. 45.

³⁴ s. 45.

³⁵ **A.g.e.**, s. 47, 48, 49.

³⁶ s. 53.

e-) Son olarak May'in annesi Eddie'nin annesi tarafından öldürülmüştür:

MAY: (...) Sonra Eddie'nin annesine gitti ve ona yalvardı. Ve Eddie'nin annesi onun beynini havaya uçurdu. Öyle, değil mi Eddie? Beynini havaya uçurdu."³⁷

Son olarak May ve Eddie'nin yaşadığı ilişki, evlilik yasasının ters tarafını (ensest) oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu ilişki toplum tarafından 'toplumsal yapıyı tehdit edecek bir unsur'dur. Ama May ve Eddie'nin ortak yaşam alanı bir motel odasıdır ve Eddie'nin gelecek tahayyülünde yaşam alanı ise bir çiftliktir. Yani her iki mekân da izole bir yaşamı işaret etmektedir. Bu izole alana kısa süreli dahil olmuş olan Martin ise kendisini bir oyunun içinde bulmuşçasına şaşkındır. Çünkü Shepard'ın kurguladığı alan ilk bakışta her ne kadar kamusal bir alan olarak görülse de oyun bu alanın (motel) içinde bir odada geçmektedir. Yani karakterler kamusal alanı özele doğru kayan bir alandır.

Eğer karakterler bir motel odasında değil de motelin ortak kullanım alanında yer alsalardı "hergünkülüğün varlık minvalini tayin ede[cek]"³⁸ pratikler sergilemek zorunda kalacaklardı. Bu da mekânın izole yapısını ortadan kaldıracak ve karakterlerin performanslarını toplumsal yapı içerisinde çözümleyebilmemizi sağlayacaktı. Her ne kadar oyunda May'in annesinin May ile Eddie'nin ilişkisine karşı çıkmış olduğu bilgisi verilmiş olsa da bu enseste karşı verilmiş toplumsal bir reflekstir. Bu durum ne Morgan'ın ne Freud'un ne de Girard'ın konuya dair önermelerini boşa çıkarmamaktadır ama onların düşünceleri ekseninde oyunu etraflıca inceleyebilme alanımızı daraltmaktadır.

Peki sonuç olarak yazar ensesti oyuna nasıl konumlandırmış, neyi amaçlamış ve ensest ile aşk arasında nasıl bir bağ kurmuştur?

Yaşlı Adam, May ve Eddie karakterlerini bir araya getiren veya onların kopuk da olsa ilişkilerinde tutkal görevi gören tek olgu aşktır. Zira May ve Eddie, Yaşlı Adamın iki farklı kadınla kurmuş olduğu aşk ilişkisinden meydana gelmiştir. Kendi aralarındaki ilişki de kan bağı olmakla birlikte

³⁷ s. 53.

³⁸ Martin Heidegger, çev. Kaan H. Ökten, Agora Kitaplığı, (İstanbul:2008), s. Sam Shepard, Aşk Delisi, çev. Şükran Yücel, Dost yayınları, (Ankara:2003), s.134.

bir aşk ilişkisidir. Bu aşk ilişkisi karakterlerin yapısal özelliklerinden kaynaklanan kimi çıkmazlara sahiptir ama bu çıkmazların altında yatan temel etmen ensest olarak belirlenmemiştir. Tersine, yazar, toplumsal ahlak kodlarının ötesinde ensest ilişkide aşkın olabirliğini tartışmaya açmıştır.

Karakterlerin mutsuz olmasına neden olan etmenleri hatırlayacak olursak:

a-) Karakterler evliliğin belirlenmiş sorumluluklarını yerine getirebilecek yapıya sahip değillerdir. Çünkü Eddie hayalperesttir, May ise Eddie'nin bu yönüyle yüzleşmemiştir.

b-) Eddie'nin annesi, May'in annesini öldürmüştür.

c-) İzole bir yaşama sahiptirler ve bu yaşam biçimi onların yaşam pratiklerini sabitlemiştir.

d-) Amerika toplumlarında ensest kabul görmemektedir.

Yazar ensesti oyunun merkezine koymamış, sadece mutsuzluğun etmenlerinden biri olarak işaretlemiştir. Zira, May hem 'yasak ilişki'nin üretimi, hem de 'yasak ilişki'nin (ensest) yarı (diğer yarısı Eddie'dir) üreticisi pozisyonunda yer almasına rağmen oyunda bu duruma dair hiçbir vurgu yapılmaz.

Çalışmamızda incelediğimiz son oyun ise Şamil Yılmaz'ın 2012 yılında Ankara Üniversitenin **Tiyatro Araştırmaları Dergisinde** yayımlanmış olan **Ölümler Evi** adlı oyunudur. Tek perde ve tek sahneden oluşan oyunda toplam üç karakter bulunmaktadır. Bunlar: Kadın, Oğlan, Kız'dır. Ayrıca oyuna Sesler, Kadın'ın Sesi, Okuyucu gibi unsurların yanı sıra sürekli kendisinden ve eylemlerinden bahsedilen Baba figürü eşlik etmektedir. Anlatıma dayalı bir yapıya sahip olan oyunun bütününe şiirsel dil eşlik etmekte ve oyun bazı postmodern oyun yazım tekniklerini bünyesinde barındırmaktadır. Bunlar, iç ses ve sesler gibi unsurlarla zamanın soyutlanması, anlatıyı çoklu okumaya açan belirsizliklerdir.

Aile içi bir tecavüz vakasını konu edinen oyunun öyküsü kısaca şu şekildedir: Baba bir gece eve geç vakitte gelir, sürekli Anne'ye bağıırır, Anne ise hiçbir karşılık vermez. Oğlan'a göre baba sarhoş, Kız'a göre ise değil-

dir.³⁹ Kız uyumakta, Oğlan uyanık, ikisi de yataklarındadır. Baba çocukların odasına girer ve çocuklardan salona gelmelerini ister. Çocuklar salona gelirler. Baba, Oğlan karakterine önce salonda, sonra yatak odasında tecavüz eder. Kız çocuğu bu esnada Baba'yı arzular ama Baba bu arzuya karşılık vermez. Tecavüz esnasında ondan Oğlan'ın ağzına tükürmesini ister. Oğlan bağırıp Anne'den yardım ister ama Anne tepkisizliğini korur. Kız çocuğu evden ayrılır ve Baba'nın öleceğini haber alana dek eve bir daha uğramaz. Baba ölmüş, gömülmüştür ama olayın etkisi geçmemiştir. Sanki Baba hala yaşamakta ve olay yeniden yaşanmaktadır.

Oyunda karakterlere dair verilmiş olan biyo-psiko-sosyal özellikler ise kısaca şu şekildedir: Oğlan, tecavüze maruz kaldığında sekiz yaşından küçüktür. Olaydan sonra evden ayrılmamış ve Baba'nın ölümünü Kız'a kendisi bildirmiştir. Tecavüz vakası kendisinde derin yaralar açmıştır. Baba'dan nefret etmekte, olaya müdahale etmediği içinse anneyi suçlamaktadır. Kız, tecavüz vakası yaşandığında sekiz yaşındadır. Olaydan sonra evi terk etmiş ve Baba'nın ölüm haberi üzerine eve dönmüştür. Baba tarafından kendisi yerine Oğlan tercih edilmiş olduğu için olay yaşandığı zamanlarda Baba'ya kızmıştır. Şu anda ise Baba'dan nefret etmekte, ölüm haberi üzerine aynı eve dönmüş olmaktan dolayı pişmanlık duymaktadır. Anne, tüm yaşananlar karşısında sessiz kalmış, vicdan azabı yaşamaktadır.

Oyun, ensest bir tecavüz ile ensest bir arzunun etkilerini bireyin iç dünyasından dış dünya gerçekliğine yayılan bir düzlemde ele almakta ve Benjan Matur'un **Aynı Büyüttüğü Oğullar** adlı kitabından alınan şu dizelerle başlamaktadır:

Babanın cesedi en son gömülür. / Bir gün ve geceyi yuvasında geçirmeli. Ve anlatmalı. / Oğullar ve kızlar kâbus görecek. Görmeli⁴⁰

Mezar, uçurum, boşluk, karanlık, dalga, deniz, karanlık, ölüm, bekleyiş, hastalık, saat, oda gibi sözcüklerin etrafında hikâye edilen oyun, bu sözcükler ve sözcüklerin çağrışımlarıyla çok katmanlı bir yapıya evrilmekte ve oyunun iç aksiyonunu kuvvetlendirmektedir.

Shepard ve Mayenburg'dan farklı olarak Yılmaz'ın oyununda ensest,

³⁹ Şâmil Yılmaz, **Ölüler Evi**, Tiyatro Araştırmaları Dergisi 33, (Ankara:2012) s. 91

⁴⁰ **A.g.e.**, s. 83.

bir tecavüz vakası olarak karşımıza çıkmakta ve bu vakanın karakterlerin iç dünyasında yarattığı kırılma oyunun merkezinde yer almaktadır. Karakterler için yaşanan olay yıllar geçmiş olmasına rağmen hala çok canlı, çok etkilidir. Çünkü olay sonrası ne olayla yüzleşilmiş ne de olayın yaşandığı mekan değişmiştir:

SESLER: (...) bir ölümü tekrarlamaya yarayan eşyalar.. Aylarca bir adamın yanında yaşarsınız ve farkında olmazsınız o artık bu dünyadan değildir. (...) Öldüğüm yalnız ben biliyorum. Ölüyüm fakat bir tarafım yaşıyor.⁴¹

Dolayısıyla olay geçmiş, Baba ölmüş ve gömülmüş olmasına karşın olay ve Baba, hala karakterlerin iç dünyasında tüm diriliğiyle yaşamaktadır:

SESLER: (...) Hareketsizce içine gömüldüğünü gördüğümüz mezar, seni tekrar dışarı atmak için, neden ağır mermerden ağzını açtı?⁴²

Baba karakteri, oyunda hegemonik erkeklik kurgusunun bir üretimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Performanslarında iktidar mefhumunun birçok pratiğini gördüğümüz Baba karakterinin etkisi ölümünden sonra dahi varlığını korumaktadır. Oyun, bu bağlamda Baba'nın şiddetine ölüm döşğinde dahi başkaldıramayan insanların öğrenilmiş çaresizliğinin zamana yayılmış panoramasını çizmekte, öte yandan karakterlerin isimsiz olması ve erkek dışındaki cinsiyetlerin “şey” olarak işaretlenmiş olması açısından toplumsal cinsiyetin tarihsel inşa sürecine de vurgu yapmaktadır:

SESLER: Tanrı insanı yarattığında onu kendine benzer kıldı. Onları erkek ve “Şey” olarak yarattı ve kutsadı. Yaratıldıkları gün onlara “insan” adını verdi. Adem 130 yaşındayken kendi suretinde, kendine benzer bir oğlu oldu. Ona Şit adını verdi. Şit'in doğumundan sonra adem 800 yıl daha yaşadı. Başka oğulları, “Şeyleri” oldu. Adem toplam 930 yıl yaşadıktan sonra Şit 105 yaşındayken kendi suretinde, kendine benzer bir oğlu oldu. Ona Enoş adını verdi. Başka oğulları “Şeyleri” oldu. Şit toplam 912 yıl yaşadıktan sonra Enoş 90 yaşındayken kendi suretinde, kendine benzer bir oğlu oldu. Ona Kenan adını verdi. Enoş toplam 905 yıl yaşadıktan sonra Kenan 70 yaşındayken kendi suretinde, kendine benzer bir oğlu oldu. Ona Mahalalel adını verdi. Mahalalel'in doğumundan sonra Kenan...⁴³

⁴¹ s. 84.

⁴² s 85.

⁴³ s. 87.

Her şeyin farkında olan ama duyması ve görmesi iktidarı temsil eden *Baba* tarafından engellenmiş olan Anne, “*Ben her şeyi olduğu anda unuttuyorum*”⁴⁴ demektedir. Anne içindeki dalgaları dinlemekte ve kulağını Oğlan’ın değil, dalgaların sesiyle doldurmaktadır. Oğlan ise trajedisini “*Şimdi, annem pencerenin önünden bana bakıyor. Ben artık soluk alamıyorum. Annem hiçbir şey yapmıyor şimdi. Ölecek miyim?*”⁴⁵ replikleriyle tekrarlamakta, Kız ise Oğlan tecavüze uğrarken yukarıda da değindiğimiz üzere babasının kendisini değil, Oğlan’ı arzulamış olmasına üzülmemektedir:

*Şehvet dolu bir sevinç uyandı içimde. Etimin kabardığını hissettim. Ve yaşadığımı. Sekiz yaşındaki kavruk bedenim- ...bomboşum baba babacığım bana bak baba, içim kupkuru doldur içimi baba... ...bedenim bir kadın bedeni gibi doldurdu odayı. Babaya yaltaklanmak ve ona sürtünmek ve etimi etine değdirmek istedim. ...bırak onu baba, bırak onu. Benim üzerime çök!..*⁴⁶

Tıpkı Ionesco’nun **Amedee** oyunundaki büyüyen ölü gibi *Baba* karakterinin ölümü de evin içinde büyümekte, evi sarmaktadır. Anne, Oğlan ve Kız karakteri için *Baba*’nın ölümüyle sarılmış bu evden kurtulmanın bir yolu yoktur. Çünkü bu ev ve bu evde yaşanmış olanlar onların kişisel tarihlerini oluşturmaktadır ve onlar bu tarihle yüzleşebilmenin bilgisine sahip değillerdir.

Ensesti iktidar, şiddet ve arzu üçgeninde merkeze alan oyun, Girard’ın, yasakların yaşamsal yanının, korunmuş ve şiddetsiz bölgeyi oluşturmak olduğuna dair yapmış olduğu önermeyi hatırlatmakta, bu önermenin sağlanmasını yapmaktadır. Çünkü tüm tehditlere karşı korunması ve şiddetin minimize edilmesi gereken bölge, iktidarı temsil eden *Baba* tarafından delinmiş, böylece yaşamsal yanı korumak üzere inşa edilmiş olan yasakların işlevi ortadan kaldırılmıştır.

Hatırlanacağı üzere, Girard’a göre cinsellik kutsal şiddetin parçasıdır ve bu kutsal şiddetin ensest ilişki içerisindeki potansiyeli yüksek olduğu için ensest yasaklanmıştır. Yani kandaşlar arasında cinsellikten kaynaklanacak olası tehditler ve olası şiddetin bertaraf edilmesi için ensest yasaklanmıştır ve bu yasak kurban edimiyle perçinlenmiştir (kurban edimiyle ilgili ola-

⁴⁴ s. 92.

⁴⁵ s. 93.

⁴⁶ s. 93.

rak sayfa 6'ya bakınız).⁴⁷ Ama oyunda da görüldüğü üzere Baba karakteri bu yasağın üreticisi veya yeniden inşa edicisi konumunda değildir. Baba bizzat yasağı delmiş, Anne susmayı tercih ederek suçun ortağı konumuna yerleşmiş, Kız ise Baba'yı arzulamıştır. Ki Kız'ın Baba'ya karşı duyduğu cinsel istek, Freud'un ergin insanın ilk cinsel isteğinin ensest niteliğinde olduğu düşüncesiyle⁴⁸ örtüşmüştür.

Peki Yılmaz, ensesti oyununa nasıl konumlandırmış ve kavramı tartışmaya açış biçimi oyunu nasıl şekillenmiştir?

Ensest ilk olarak, oyuna bir travmanın üreticisi olarak konumlanmıştır. Baba hariç (öldüğü ve repliği olmadığı için bilemiyoruz) tüm aile bireyleri bu travmanın etkisindedir. Oyunun bütününe yayılmış olan bu travma hali, oyunu ensest bir tecavüz vakasının sonuçları olarak okuyabilmemizi sağlamaktadır. Bir başka deyişle oyun, işleyişi bozulmuş toplumsal bir mekanizmayı (aileyi) izleyebilmemiz için uygun zemini yaratmaktadır. Bu açıdan oyun şiddetin düzenlenmesi gerekliliğini okuyucuya yeniden hatırlatmaktadır. Çünkü daha önce de değindiğimiz üzere şiddetin düzenlenmesi, toplumsal yapının bozulmaması, ortak varoluş ilkesinin yürürlüğe girmesi için gereklidir.

Yazar, gerçekliğin farklı bir boyutunu ensest ve tecavüz olgularını bir araya getirerek tartışmaya açmış ve ensesti düzenlenmemiş şiddetin bir uzantısı olarak görmüştür. Yazarın gerçekliğin farklı bir boyutunu ele alışı ise, karakterlerin iç dünyalarından yola çıkmasıyla oluşturulmuştur. Karakterler kendi içlerine ve geçmişlerine dönmüş hem geçmişin hem de iç dünyalarında oluşmuş olan yıkıntının kaosunu yaşamaktadırlar. Bu kaos kimi zaman iç seslerle, kimi zaman anlatılarla, kimi zaman da bireysel çelişkilerin yansısıyla oluşturulmuş ve oyunu çoklu okumaya açacak katmanlar yaratmıştır.

Oyunun ilk katmanını ensest tecavüz vakasının bireyin iç dünyasındaki yansımaları oluştururken ikinci katmanını böylesi bir vakanın etkilerinin zaman (geçmiş) ve mekânda (ev) sabitlenemeyeceği, üçüncü katmanını düzenlenmemiş şiddetin etkileri, dördüncü katmanını ise arzu ile yasağın ilişkisi oluşturmuştur.

⁴⁷ Girard, **a.g.e.**, 312.

⁴⁸ Freud, **a.g.e.**, s. 172.

SONUÇ

Sonuç olarak ele aldığımız üç oyun yazarının birer oyunlarını enest kavramı etrafında incelediğimiz çalışmamızda yazarların enest kavramına yaklaşımlarını, kavrama yükledikleri anlamları izlemeye çalıştık. Çalışmamızın giriş bölümünde de değindiğimiz üzere amacımız nihai bir sonuca ulaşmak değil, oyun yazarının tiyatroya yeniden kazandırdığı bir kavram olarak enesti oyun yazarlarının metinlerinde araştırmaktır.

Peki bu araştırmada elde ettiğimiz verilerin neye yarayacağını, tiyatroya nasıl bir katkıda bulunacağını umut ediyoruz?

Evvvela çalışmamızda elde ettiğimiz veriler, günümüz oyun yazarının bir tabu olarak eneste yaklaşımını ve bu tabu karşısındaki politik-estetik bilincini ve tavrını okuyabilmemizi sağlayacaktır. Zira bu bilinç ve tavrın ortaya koyduğu oyun metni, daha önce de belirttiğimiz üzere hem oyun yazarının geleceğe yeniden devredeceği yeni kavramlar bağlamında, hem de devredeceği kavramı tartışmaya açış biçimiyle önem arz etmektedir.

Elde ettiğimiz verileri yeniden hatırlayacak olursak:

a-) Mayenburg şiddet olgusunu oyunun merkezine koymuş ve eneste Girard'ın yaklaşımıyla paralel bir düzlemde yaklaşmış, Shepard oyunun merkezine aşk olgusunu yerleştirmiş ve enesti aşk olgusuyla ele almış, Yılmaz ise bu tabuyu bir tecavüz vakası olarak ele alıp, bireyin iç dünyasındaki etkilerine yoğunlaşmıştır.

b-) Mayenburg Anne, Baba, Olga, Kurt ve Paul karakterleri üzerinden insan yaşamının üç aşamasını izlemiş, Shepard, May ve Eddie karakterleri üzerinden aşk olgusu karşısında toplumsal yasaların geçersizleşmesini ve aşk olgusunun toparlayıcı etkisini göstermiş, Yılmaz ise Baba, Oğlan ve Kız karakterleri üzerinden enest bir tecavüz vakasının etkilerini ve enest duygulanımı tartışmaya açmıştır. Bunu yaparken sözcüklerin çağrışımlarından ve tekrarlardan yararlanmıştır.

c-) Mayenburg şiddeti enestin bir üretimi olarak değil, Kurt karakterinin varoluş problemi ekseninde tartışmaya açılmış, Shepard, May ve Eddie arasındaki ilişkinin çıkmazlarının nedenini eneste yüklememiş, o da karakterlerin varoluşsal yapılarına ve sosyal etmenlere yönelmiş, Yıl-

maz ise ensest tecavüz vakasını hegemonik erkeklik kurgusunun yeniden üreticisi olan Baba karakteri üzerinden korunaklı alanın delinmesi olarak işaretlemiştir. Baba aynı zamanda iktidarın bir simgesi olarak oyundaki tüm karakterleri pasifize etmiştir.

d-) Mayenburg ergen ve yetişkin dünyası arasındaki uçurumu göstermiş, aile ve özneyi bu minvalde tartışmaya açmış, Shepard, aile ve özneyi arzu ekseninde, Yılmaz ise iktidar ekseninde izlemiştir. Ona göre ensest düzenlenmemiş şiddetin bir uzantısıdır.

e-) **Ateş Yüzlü**'de ensest ve ergenlik arasında oldukça sıkı bir bağ kurulmuş, bu bağ aracılığıyla ensestin ailenin nazarında görünürlüğü azaltılmıştır. Böylece bu ilişkinin varlığı aile nazarında önemsizleştirilmiştir. **Aşk Delisi**'nde ise karakterler izole edilmiş bir alanda (motel odasında) yaşamaktadır. Dolayısıyla yaşadıkları ilişki 'toplumsal yapıyı tehdit edecek bir unsur' olmasına rağmen oyunda bu duruma dair bir vurgu yapılmamıştır. Çünkü bu izole yaşam biçimi onların toplumla temasını engellemiştir. Ayrıca Shepard, ensesti toplumsal ahlak kodlarının ötesinde tartışmaya açmış ve ensest bir ilişkide de aşkın varlık alanı kazanabileceğine işaret etmiştir. Yılmaz'ın karakterleri ise kişisel tarihleriyle yüzleşebilmenin bilgisine sahip olmayan, kendi iç dünyalarında hapsolmuş kişilerdir. Bir başka deyişle onlar da izole bir yaşamın, kaosun içerisindeyler.

Çalışmamızın giriş bölümünde de belirttiğimiz üzere ensest, **Kral Oidipus** oyununda değer-değer ve değer-olgu çatışmalarını yaratacak ve oyuna yön verecek denli kuvvetli bir etmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmamızda ise bu tabunun ele aldığımız üç oyunun ikisinde (**Aşk Delisi**, **Ateş Yüzlü**) ne değer ne de olgu çatışması olarak karşılık bulduğu saptanmıştır. Ensest, sadece Yılmaz'ın oyunu olan **Ölümler Evi**'nde çatışmanın kaynağını oluşturan bir etmen olarak saptanmıştır. Daha önce de belirttiğimiz üzere bu oyunda ensest, bireyin iç dünyasından dış dünya gerçekliğine yayılan bir düzlemde ve bir tecavüz vakasına içkin olarak ele alınmıştır. Baba'nın Oğlan'a tecavüzü ve aile bireylerinin tecavüz esnasında orada olmaları, her bir birey üzerinde farklı ama olumsuz etkiler yaratmış ve değer-değer çatışmasını ortaya çıkarmıştır. Çünkü bu olayın sonucunda babalık, annelik, kardeşlik kısaca aileye içkin birçok değer zedelenmiştir.

Yukarıda belirtmiŐ olduğumuz bu saptamadan yola çıkararak diyebiliriz ki ensest, yakın dönem oyun yazarlarının metinlerinde sert bir unsur olarak konumlanmış olsa da tabu olmaktan çıkmış veya çıkmak üzeredir. Bunun en net göstergeleri ise **AŞk Delisi** ve **Ateş Yüzlü** adlı metinlerde karşımıza çıkmaktadır: Ensest, **AŞk Delisi** adlı oyunda aşk olgusundan, **Ateş Yüzlü** adlı oyunda ise varoluş ve Őiddetten daha önemli bir yer bulamamıŐtır. Zira **Ölüler Evi** adlı oyunda da her ne kadar Baba, OĞlan'a tecavüz etmiş olsa da Kız'ın tecavüz esnasında Baba'yı arzulamış olduğu bilgisine sahibizdir.

KAYNAKÇA

- Budak, Selçuk (2009), **Psikoloji Sözlüğü**, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Emiroğlu, Aydın, Kudret (2009), **Antropoloji Sözlüğü**, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Foucault, Michel (2013), **Toplumu Savunmak Gerekir**, çev. Şehsuvar Aktaş, İstanbul: YKY
- Freud, Sigmund (1984), **Totem ve Tabu**, çev. K. Sahir Sel, İstanbul: Sosyal Yayınları
- Girard, René (2003), **Şiddet ve Kutsal**, çev. Necmiye Alpay, İstanbul: Kanat Yayınları
- Marshall, Gordon (2005), **Sosyoloji Sözlüğü**, çev. Akınhay, Kömürcü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Mayenburg, Marius von (2002), **Ateş Yüzlü**, çev. Sibel Arslan Yeşilay, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Nişanyan, Sevan (2012), **Sözlerin Soyağacı**, İstanbul: Everest Yayınları
- Reich, Wilhelm (1987), **Cinsel Ahlâkın Boygöstermesi**, çev. Bertan Onaran, İstanbul: Payel Yayınları
- Shepard, Sam (2003), **Toplu Oyunlar 2**, çev. Şükran Yücel, Ankara: Dost Yayınları
- Yılmaz, Şâmil (2012), **Ölümler Evi**, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 33
- Heidegger, Martin (2008), **Varlık ve Zaman**, çev. Kaan H. Ökten, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Women and Violence in the Play: Evcil

Dilek Zerenler*

ÖZET

Antik mitolojilerde başlayıp tek tanrılı dinlere dayandırılarak gelişen kadının olumsuz imajı ataerkil sistem anlayışıyla da devam etmektedir. Erkeğin tanımladığı kadın imajı cinsiyete dair tanımlamalardan ibarettir ve özel alan içinde konumlandırılmıştır. Yazılı ve kabul edilmiş sanat tarihinde de cinsiyete dair konumlandırma çok belirgindir. Tiyatronun kökeni olarak kabul edilen Antik Yunan tiyatrosunda kadın oyun kişilerinin erkek oyuncular tarafından oynanışı, bir yandan da yazarların erkek olarak ataerkil bir gelenek ile aksiyonu kurlmaları üzerine yapılan çalışmalar antik dönemin kendinden sonra gelen batı tiyatrosundaki erkek egemen çalışmaları etkilediğini göstermektedir. Türk tiyatrosu söz konusu olunca da aynı durumu görmek mümkündür. Aile kavramının önemini vurgulandığı toplumumuzda kadın aile içindeki varlığıyla bir anlam kazanmış, bunun yansıması da sahneye taşınmıştır. Kadından ataerkil sistemin sembolü olarak babasının veya kocasının sözünden çıkmaması, iyi bir eş, iyi bir anne ve iyi bir kadın olması beklenmiştir. Bu çalışmada da çağdaş oyun yazarı Tolga Özenç Özençel'in yazdığı Evcil oyununda kadının konumu, çıkışsızlığı, iç sesleri, erkek olgusu karşısındaki tavrı ele alınmıştır. Seda'nın baba ve koca figürleri arasında kalışı, fiziksel ve psikolojik şiddeti kabul etme şekli sorgulanmıştır. Toplumsal cinsiyetin kadına yüklediği kimlik içerisinde Seda'nın kadın olarak duygu ve düşünceleri ile ataerkil sistemin dayattığı erkek mantığı arasında kalışı kadına uygulanan şiddet ve sonuçları açısından incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Evcil, Tolga Özençel, Şiddet, Kadın*

ABSTRACT

From Ancient mythology to nowadays woman is regarded as a badness or illness. In patriarchal system woman is defined with her sexuality and in private areas by men. In the official and accepted art history the role of genders are defined clearly. The researches show that from the An-

* Assoc. Prof. Dr. Selçuk University, Dilek Sabancı State Conservatory, Konya, Turkey, dilekzerenler@hotmail.com

cient Greek drama the role of woman characters are played by actors and the playwrights create their fiction with the patriarchal point of view give shape to the understanding of western drama. The same situation can be seen in Turkish drama. Woman gains importance in family concept, and this situation is represented on the stage. Woman should obey her father or her husband as the symbol of patriarchal system and she should be a good wife, a good house-wife, and a good woman. In this study the contemporary playwright Tolga Özenç Özençel's play Evcil is going to be studied in the aspect of the representation of a woman, Seda, on the stage with her desperate situation, her inner world, her attitude against violence of man. The situation of Seda being between father and husband figures, accepting physical and psychological violence are questioned. Her conflict about her feelings and thoughts as a woman and her situation against patriarchal system is going to be analysed.

Keywords: *Evcil, Tolga Özençel, Violence, Woman*

It is the fact that patriarchal system foregrounds men and makes them rulership in the government, in social and economical life. Because man was taken as the generic form, and woman as a subspecies, a somehow imperfect version or soluble problem. (Gale&Gardner, 2000;1) This understanding gives shape to the gender role and representation in the society, for instance 'the others' such as women, lesbians, gays etc. are represented according to the identified social values of patriarchal system. (Case, 2006; 2) The story of the change from matriarchal system to patriarchal one is interesting. According to Greek mythology the first goddess is Gaia and she has a dangerous womb story that gives birth to lots of crime and castration tales. Everything is or this chaos is finished with the triumph of Zeus. Zeus gains the ability of fertility/reproduction by swallowing Metis and gives birth to Athena. Athena symbolizes the end of dangerous womb. Because she does not have a mother (cuts the relation with matriarchal system and with being a woman) does not have sexuality (be a virgin). She is with Zeus and Apollon and controls Athens. In those days Dionysous gains the ability of fertility and sexuality. And he becomes the symbol of homosexuality. So according to god geneology woman sexuality is assimilated and power of man is foregrounded in the representation of Athena. (Belkıs, 2015; 105)

In the traditional history perception man is dominant and according to this understanding woman should live in private area that means she should be an ideal mother, a good wife who obeys the husband and a good housewife. During Ancient period, 'family' concept increases the importance of woman to create and transfer the property. In Ancient Greek 'ekdosis' which means marriage also means debit or loan that women are given to their husband by their father as a debit or loan and in the divorce they are given away to their father. Athenian women in the fourth century were under the guardianship of their nearest male relative throughout their lives; their marriages and remarriages were governed by strict rules of family inheritance, while their economic dealings were limited to contracts up to the simple value of a bushel of barley. (Fox, 2006; 180)

It is documented that traditional laws all over the world treat women as a medium of exchange or the property of their fathers and husbands. Property laws entitle owners to sell, exchange, and dispose of their property without encumbrance, and to expect the community to recognize their right to redress if the property is stolen or damaged by others. Men also protect their investment by holding the woman strictly liable for any theft or damage of her sexual value. (Pinker, 2012; 479) Women-as-property metaphor persists that women, but not men, wear engagement rings to signal they are taken, and many are still given away at their weddings by their fathers to their husbands, whereupon they change their surname accordingly.

The understanding 'Women sexuality is dangerous' comes from the first woman figure in Ancient Greek Mythology Pandora; and continues to Eve in Middle Ages. The religion, Christianity, also forces the understanding that woman sexuality is the source of every badness in the figure of Eve. Pandora is created as a punishment for humanbeing according to Ancient Greek Mythology. Because Zeus gets angry with Prometheus. Zeus has Hephaestus mould a woman out of earth and water. Each goddess give this woman a special gift; for instance Aphrodite offers her grace and lust, Hermes infuses her mind and heart with tricky and hollow words. (Chyti, 2010;19) For Greek writers woman is a fire for men because Pandora is created because of the stolen sacred fire. In Ancient Greek mythology Pandora has two features; curiosity and hunger. This hunger is for money and

for sexuality that these two items finish off the man. (Vernant, 2011; 39) For this understanding woman is a penalty for men but at the same time a trap because of her attractiveness. (Belkıs, 2015;115)

The history of woman is hidden and the current history is masculine. Perception, intuition etc. are the features of woman that she can stand alone in her life but these features disappear in time that she becomes the one who is obedient, passive and prisoner. Most of the women are prisoner for a short or a long time in their life. And most of them loose their instinct; some of them cannot understand who is the right person, some of them cannot show any reaction to injustice and they just wait the right time to get revenge. Some of them loose the instinct of fighting so they become the victim. (Estes, 1995; 278)

It is thought that terrible things that humans do to other humans such as using violence come from a single, animalistic motive. The psychologist Richard Tremblay has measured rates of violence over the course of the life span and shown that the most violent stage of life is not adolescence or even young adulthood but the aptly named terrible twos. It is the fact that a typical toddler at least sometimes kicks, bites, hits and gets into fights, and the rate of physical aggression then goes steadily down over the course of childhood. Tremblay remarks, ‘The question... we’ve been trying to answer for the past 30 years is how do children learn to aggress. That is the wrong question. The right question is how do they learn not to aggress. The psychologists Douglas Kenrick and David Buss have posed the question “Have you ever fantasized about killing someone you don’t like?” to a demographic that is known to have exceptionally low rates of violence-university students- and were stunned at the outcome. Between 70 and 90 percent of men, and between 50 and 80 percent of the women, admitted to having at least one homicidal fantasy in the preceding year. (Pinker, 2012; 582)

The reason and the way of using violence change throughout the history. But it is sure that violence towards woman is just an instrument to continue the relation between man and woman in patriarchal system. Woman sexuality and their fertility ability are important for the dominance of man. As a result woman body and her sexuality are controlled by society/man

through violence most of the time. So violence towards woman provides the continuity of patriarchal system and get the agreement of society and law system.

Cultures that are classified as more individualistic have relatively less domestic violence against women than the cultures classified as collectivist, where people feel they are part of a community whose interests take precedence over their own. The suggestion that the decline of violence against women in the West has been pushed along by a humanist mindset that elevates the rights of individual people over the traditions of the community, and that increasingly embraces the vantage point of view. (Pinker, 2012; 499)

It is ironic that although democracy, critical thinking/debate and awareness for every violation of rights exist in the nature of drama, it has a negative approach to disastrous sexism/understanding of gender. It is clear that the power of patriarchal system is seen also on the stage. Throughout the history of drama representation of woman on the stage is a problematic issue. Thus it can be said that there are three representations of woman on the stage; the first one is representation of ideal woman; representation of what should not be done by woman; the third one is to hide or ignore, do not allow the representation on the stage.

In Ancient Greek society drama emerges in Dionysos festivals which is supported by patriarchal system. Instead of the dance of maenad satyr's are preferred. The usage of 'phallus' which is the symbol of man sexuality also underlines this patriarchal understanding. Art of performance emerges from this understanding. It is the fact that this patriarchal approach effect the western drama. There are lots of studies about Ancient Greek and Elizabethian drama. It is known that women are not on the stage during Ancient Greek and Elizabethian period. In the text of Aiskhylos and Shakespeare woman image is presented in two ways; the first one is an individual and clever woman; the second one is that the woman has extra-ordinary powers such as being witch, wizard, vamp, goddess, etc. These roles are also represented the point of view of playwright and drama tradition. (Belkis, 2015;99)

In 1800's women begin to show effort to gain voting right legal equality. In those days Ibsen created Nora and Hedda Gabbler who refuse childish attitudes. As a result these plays especially these characters were criticized. Because ideal family and gender forms of bourgeois morality are shaped according to patriarchal system. In 1900's the woman movement was more powerful, but still it did not have any sound in theatre. In those days people believed that the body of woman should be hidden. After 2000's woman body, gender, violence, sexual harassment became the subject of drama. Throughout the history of drama it is the fact that women's role are generally written by male playwrights. The problem is not their gender but their point of view, their prejudice against woman in the process of creating the woman character. Because he creates the woman character like he sees or wants to see that women. The woman in the real life and her condition in that society cannot be seen in the text, just instead identified identity is given again by man.

The situation of woman in official art history is so clear that woman is object and man is subject. The same understanding is seen also in Turkish drama history. It is the fact that in the history of Turkish drama especially after 1960's playwrights focused on woman in their play. But it is not surprise that they only dealt with woman as an object of the relation, object of the marriage, object of the motherhood etc. The expectation, desire, anxieties, hopes, dreams of woman are out of concern. Because in the plays only woman type is seen. For most of our playwrights the woman should be patient, trustable, compassionate wife and mother. She can be clever, cunning if she does not destroy the family concept. (Şener, 2003; 84)

In this study the contemporary playwright Tolga Özenç Özençel's play *Evcil* is studied in the aspect of woman character's situation against patriarchal system. Seda is just one of the woman figure in Turkish society who obeys her father, her husband. In this study the inner conflict of Seda, her attitude against violence is dealt with. The understanding of gender role and acceptance of violence by society is questioned.

Evcil is an one act play and on the stage only one character is seen. In other words Seda is on the stage throughout the play. The playwright gives the voice of father and husband only. In this play the woman is used as a

major character but it should not be forgotten that the voices of men or existence of men in her life gives shape to her attitudes or feelings.

In the play, the major character Seda, is married with Yasin that she does not want to be with. But her father does not have any intention to get the idea of his own daughter. Seda does not have any chance except to obey her father, thus she married with Yasin and tries to love him. But she comes across with the physical and psychological violence of her husband in her marriage. All the time she goes to the house of her father just to feel confidence but her father is always on the side of Yasin. At the end of the play it is seen that Seda kills Yasin in an insane mood.

Seda is in the centre of the play as a woman. But all her attitudes, psychology, desires are restricted by men. In Turkish culture father figure is important in the family; that he means authority. He is the one who decides what to eat, what to wear, whom you will get marry with, etc. Family is conservative in its nature. So the woman is described in family which means that she is not an individual but a person related to family concept with her emotion and duties. In the play Seda has to marry with Yasin because her father wants him as a groom. Seda has to consider her age, her mother who wants to see her marriage and her father who wants to see his grandchild. Her feelings are not important. In fact Seda insist on the fact that she wants love and a man who loves her. But for the father that affair can be felt after the marriage. This understanding is the reflection of Turkish society, also. Most of the time women believes that they can love their husband but it just depends on the degree of her love, patience etc. As a result woman fights with two different ideas; she has to bear her husband that she does not love and accuses herself for not finding a way to love him. She does not have any other chance, and does not even think of changing herself and her life she just wants to believe that she lives in peace and depends on fatalism. (Sezer, 2015; 25) In the play Seda does not go to her father to complain the lack of love affair in her relationship. Because she forces herself to love Yasin by regarding that she does not have any chance. She does her best to be happy in her marriage. She consciously goes to her father's house when she comes across violence. The first one is physical that Yasin puts her hand under iron because she burned his shirt. The second one is a psychological one that she learns her husband's

other life with the other woman. The third one is both physical and psychological violence that Yasin consciously causes her to have abortion by using violence. Violence towards women is accepted by Turkish society, especially if it is in the family and it is the fact that generally husbands show this violence towards their wives. (Cornell, 2016; 36) It is seen especially in understanding of traditional gender role. (Dökmen, 2009; 162)

The dominance of patriarchal point of view is seen in the unity of father and husband in the play. Although for Seda father figure means confidence, the one who will protect her from the violence of husband, it is seen that her father is just like Yasin. He approves the violence of Yasin, thus he accuses his daughter for not being a good house-wife and a woman. He advises her to accept the existence of the other woman in her marriage and being thankful to Yasin for not divorcing. She understands that she does not have any place to go. For the father and also for Yasin honour of Seda is very important. Thus the playwright all the time underlines the perception of society about woman honour; that as a woman she cannot go outside without getting permission from her husband, she has to be virgin before the marriage etc. Otherwise as the authority of house Yasin/Ali has to give punishment to Seda. Honour of woman is controlled again through the violence. (Ertürk, 2015; 37)

The playwright uses radio as the symbol of father. In the beginning of the play Seda answers the questions of speaker while she is having breakfast. It does not seem abnormal because people can talk with the radio or speaker in the radio when they are alone at home. But the interesting thing is that in the middle of the play the speaker becomes her father. Thus in the play the audience only hear the voice of father as if it comes out from the radio. This usage also underlines the voice in the brain of Seda that she cannot stop.

The playwright uses the same technique in giving neighbour and husband. In the beginning of the play she talks to her neighbour behind the wall. But again suddenly the voice of neighbour turns out the voice of husband. The change between the voice of husband and neighbour throughout the play also gives the psychology of Seda. Because the neighbour is the man that Seda wants to be with. He is very polite, sensitive etc. In other

words just the opposite of her husband. The only common point is their name; that the neighbour's name is also Yasin. It is just a clue for the audience to understand that two people are in fact one in the mind of Seda. The playwright consciously wants to confuse the audience and gives the inner world of Seda. Most of the time she cannot decide whom she is talking with.

In the play the voices of father and husband begins to talk to each other that Seda stands just in the middle of two men who have the same understanding or personality. This picture also underlines her desperate situation in the life. Thus she tries to hold on life by giving birth to a baby. For her having a baby means future, hope, protection, etc. But Yasin does not allow this dream to come true. She wants to give birth to a son, but not to a daughter. Because she knows that every girl or woman experiences almost the same life in patriarchal system. Thus she does not want her own daughter to be the victim of this patriarchal system. But if she has a son she will have a chance to give shape to his character. Instead of following the traditions of society, without any fear or hesitation Seda as a woman or a mother can teach her son how to be a good person instead of to be a man at first. It is clear that the playwright wants to underline the fact that Seda accepts the rules of patriarchal system and her thoughts are shaped according to this understanding. Especially in Turkey woman unconsciously obey the rules of man or patriarchal system without questioning. As a result the vicious circle continues from one generation to next. It is interesting that the playwright underlines the fact that the woman raises up their own hangman as a mother. It is seen in the relation of Yasin and his mother in the play.

At the end of the play Seda opens the door of the warehouse and the corpse of Yasin is seen over there. It is clear that violence brings out violence. She knows that she is not going to be happy in the marriage but the violence at home causes her to lose her mental and psychological balance. Having abortion because of her husband is the last and big violence that she experiences that causes her to kill her husband in an insane mood.

The playwright uses red cover as a symbol to show physical and psychological violence. Seda uses that red cover to wrap her hand after Yasin

puts her hand under the iron. Then she uses it as a veil in the marriage ceremony which is a sad experience for her. Then she uses that red colour to show having abortion. And at the end of the play she uses red cover to show the death of husband. The other symbol of the play is eggplant that represents the patriarchal system. It is seen that throughout the play Seda cooks eggplant for her husband. At the end of the play Seda cuts eggplant to make them ready for cooking in fact she is cutting or killing her husband that will be understood when she opens the door of warehouse.

Throughout the play the accepted role of the woman is on the stage, in fact. For instance in the beginning of the play Seda is very sad for waking up late and not making ready the breakfast for her husband. It is understood that she has a problem with her self-confidence and she regards herself only as the wife of Yasin that she is in need of saying that she is married in the beginning of the conversation with the neighbour. She feels that she has to say her husband is a jealous man before going ahead the conversation. It seems as if a warn for the neighbour but in fact it is the reality of Seda that she should not forget. In other words it is the reflection of her self-control. Because the understanding, women sexuality is dangerous, is always in the mind of her husband and in order to protect herself from the violence of her husband she should behave carefully.

The woman on the stage is in fact the symbol of a traditional Turkish woman who is the victim of patriarchal system, who comes across verbal and physical violence throughout her life. Seda does not have any intention to come against the system or to change the understanding in the society. In this sense she is a traditional figure. But the playwright especially highlights a fact about Seda that she knows that she is going to bring up next generation and she is not going to give the codes of patriarchal system to her own son. In this sense she represents an idea that next generations give shape to future and mothers will bring up these generations. So the importance of being a mother is underlined in the play. It is seen that Seda kills her husband when she learns that she cannot be a mother just because of her husband's consciously usage of violence to have abortion. It should be said that by this approach the play does not give woman at first as an individual/person than as a woman and at last as a mother. Instead it blesses being a mother throughout the play. This understanding is also reflection

of traditional point of view of the playwright. But the play is different in the sense that Seda acts as if she is not alone at her home throughout the play. The playwright achieves to create duality on the stage/text, that; till the end of the play the audience/reader is not sure whether she really experiences the violence of her husband or just she creates it in her mind.

The playwright creates the male characters nearly the same. Both of them do what they have seen from their father, such as using violence, drinking a lot, having a forbidden relation, approaching woman as a property, etc. The playwright also gives the pressure that man experiences in patriarchal system, such as earning money is just the responsibility of man. Being jobless is one of the most important obstacle of the man in gaining a position in the society and also in the family. Thus, as it is portrayed in the character Yasin, most of the time Yasin uses violence just to hide his broken pride. As it is said by Seda, Yasin has lots of conflicts in his life. But he does not want to come across with the weakness of himself. Because in patriarchal system he has to be powerful physically and emotionally. At it is understood Yasin's problem is not with woman but within himself. He knows that he is powerless and prefers to show that he is powerful by using violence. In this sense he is also the victim of patriarchal system. Because he has lots of duties and does not have any chance to be weak or to tell his inner world. He has to use a mask all the time. Throughout the play he is like Zeus at the climax of Olympia, by ignoring being the symbol and at the same time the victim of patriarchal system. Seda underlines another fact in the play that for man being a father or a husband is not enough. For him being a man is more important than anything else. It is ironic that being a man is shaped according to the tradition and perception of the society. So they generally follow the traditions without questioning. It is understood from the play that in traditional societies man is in the centre of life and he shows his power through using violence against the others.

It should be said that the play is not a feminist text; because it does not focus on the problems of patriarchal system, being a mother, being a woman, etc. It just portrays a woman who obeys the rules of men. As a result she has to depend on man in order to live. Throughout the play Seda never accuses her family for not having an education or does not have any intention to be a powerful woman. The text just portrays the hopeless situation

of woman in patriarchal system. Thus the reader/audience accepts Seda as a victim and judges the characters subjectively. In other words they are on the side of Seda unconsciously. Because in the text the playwright gives the difference between good and evil clearly and does not give any chance to the reader/audience to evaluate the social problem and discuss it in his/her mind. It can be said that this is the weak side of the play.

From Ancient period woman is described as the opposite of man. The idea of woman is equal to man is dangerous for religion, bourgeois morality, the society depends on the family concept. Thus woman is identified with nature, man is identified with mind and civilization. It is clear that we live in a world that social gender inequality still exist. (Jarvis& Kantor&-Cloke, 2012; 394) It is the fact that the problem does not lie on the destiny, hormone of woman, is the institutions and education.

Art can disappear if life is on its way. Till that time art is used for discussing, expressing emotions and ideas, as it is seen in this play. Although the playwright of this play is a man, he is very successful in giving the desperate situation of woman, Seda, in her marriage, in her life. The playwright is good at creating empathy in the play, he just opens a window for the audience. Empathy is one of the most important emotion that art brings out. Empathy is important because social and individual peace depend on it. Every text is rooted in its period. It does not matter whether it is realistic or historical or experimental play, it just tells its period's understanding. The situation, desire, anxieties, fear of woman are the reality of Turkish society but most of the time it is ignored in daily life. The power of drama cannot be denied. If our playwrights do not hesitate to open their mind, and their hearth to see the woman's position objectively, woman problems will be discussed on the stage, and also in the society. Of course it won't be solved quickly, but even one step is enough to change the understanding of social gender.

REFERENCES

- Belkıs, Ö. (2015). *Feminist Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Case, S. U. (2006). ‘Radikal Feminizm ve Tiyatro’ *Mimesis Feminist Tiyatro Özel Sayısı, Tiyatro-Çeviri-Araştırma Dergisi*. S.12, Kasım
- Chyti, E. (2010). *Greek Mythology*, Athens: Non Stop Printing Ltd.
- Cornell, R. W. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Dökmen, Z. Y. (2009). *Toplumsal Cinsiyet, Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Ertürk, Y. (2015). *Sınır Tanımayan Şiddet-Paradigma, Politika ve Pratikteki Yönleriyle Kadına Şiddet Olgusu*. İstanbul:Metis Yayınları
- Estes, C. P. (1995). *Kurtlarla Koşan Kadınlar- Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler*. (Çev. Hakan Atalay). İstanbul:Ayrıntı Yayınları
- Fox, R. L. (2006). *The Classical World*. United Kingdom: Basic Books
- Gale, M. G. & Gardner, V. (2000). *Women, Theatre and Performance, New Histories, New Histroiographies*, Manchester University Press
- Jarvis, H.& Kantor, P.& Cloke, J. (2012). *Kent ve Toplumsal Cinsiyet* (Çev. Yıldız Temurtürkan). İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Pinker, S. (2012). *The Better Angels of Our Nature, A History of Violence and Humanity*, Penguin Books
- Sezer, M. Ö. (2015). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın
- Şener, S. (2003). *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Alkım Yayınları
- Vernant, J. P. (2011). *İlk Kadın Pandora* (Çev. Devrim Çetinkasap). İstanbul: Pinhan Yayınları

Edward Bond'un Lear'ı Üzerine Monomitsel ve Arketipal Bir İnceleme

Emre Yalçın*

ÖZET

Bu çalışmada Edward Bond'un "Lear" oyunu, J. Campbell'in "arketipik kahramanın yolculuğu" monomiti ve kuramsal açıdan ona temel oluşturan Jung'un arketipal öğeleri üzerinden analiz edilecektir. Campbell'a göre "kahramanın yolculuğu" monomiti ister doğuda olsun ister batıda, ilkel ya da modern bütün toplumların mitsel öykülerinde, peri masallarında, kahraman anlatılarında, ritüellerde ve ayinlerde değişmez yapısal özellikler taşımaktadır. Bu bakımdan Campbell'in monomitinin klasik dramatik metinlerin farklı türden okunmalarına olanak sağlayan yapısı açık olmakla beraber, Bond'un Lear'ı gibi daha karmaşık ve soyut özellikler gösteren çağdaş metinlerin analizi için ne ifade edeceği sorusu bu çalışmanın ana motivasyonunu ve sorunsalını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kahramanın Yolculuğu, Joseph Campbell, Bond'un Lear'ı, Monomit, Arketipler

ABSTRACT

This paper aims to analyse the text "Lear" by Edward Bond, in the light of J. Campbell's "Hero's Journey" monomyth and archetypical items of Jung, which theoretically provide a basis it. According to Campbell, the "Hero's Journey" monomyth has unchanging structural characteristics in fairy tales, heroic stories, rituals and ceremonies of all primitive or modern societies, whether in the East or in the West. In this respect, while the structure of Campbell's monomyth is clear, enabling varied analyses for many classical dramatic texts, the question of what it will mean for the analyses of contemporary texts, that have more complicated and intangible characteristics, such as Bond's Lear, constitutes the essential source motivation and problematic of this study.

Keywords: Hero's Journey, J.Campbell, Monomyth, Bond's Lear, Archetypes

* Araştırma Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü

MONOMİT VE ARKETİP

Joseph Campbell, “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” (The Hero with a Thousand Faces) isimli kitabında batı ve doğu mitlerinden yola çıkarak kahraman olgusunun “monomitik” yapısını ortaya koyar. Campbell, monomit kavramını, James Joyce’un “Finnegan’ın Uyanışı” (Finnegans Wake) eserinden yola çıkarak geliştirmiş ve bu kavramla ne anlatmak istediğini şöyle dile getirmiştir:

Şimdi, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu’nda (The Hero with a Thousand Faces) ele aldığım arketipik kahramanın yolculuğu mitini bir daha gözden geçirmek istiyorum. Bu Joyce’un monomit olarak adlandırdığı şeydir: kolektif bilinçdışından ortaya çıkan arketipik bir hikâye. Onun motifleri yalnızca mit ve edebiyat içinde görünebilir değil, eğer ona dair bir hassasiyetiniz varsa kendi hayatınızın olay örgüsünün çözümlemesi içinde de görünür.¹

Campbell’a göre “kahramanın yolculuğu” miti ister doğuda olsun ister batıda, ilkel ya da modern bütün toplumların mitsel öykülerinde, peri masallarında, kahraman anlatılarında, ritüellerde ve ayinlerde değişmez yapısal özellikler taşımaktadır. “Monomit”, kahraman mitinin bu değişmez özellikleri ile bütün toplumlar için biricikliğine vurgu yapmaktadır.

“Yolculuk” olgusunun Jung’taki yeri de belirgindir. Jung “yolculuğu” bilinçdışına yönelik arketipal bir deneyim olarak ele alır. Güneşe yolculuk ya da güneşin doğması böylesi deneyimlerdir. Güneş birçok dinde, mit ve ritüellerde yer aldığı şekilde, “ışığı arzulayan ruhun bastırılmaz ihtiyacı” simgelemektedir. Karanlıktan doğmak için çabalayan insan ışığı arar ve ona doğru yönelir. Işığın geldiği an tanrının görünüre çıkması, ruhların kurtuluşu ve bağışlanmasıdır. Güneşin ölümü ise ruhun karanlığa gömülmesini, ardından yeniden doğmasını sağlayan arketipal bir deneyimdir. Jung, her kahramanın tehlikeli bir Nekyia’ya (gece denizi yolculuğuna) çıkması gerektiğine inanmıştır.

Campbell, kahramanı “genel geçerliği olan olağan insani biçimlerin, yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarını çatışarak aşabilmiş olan kadın ya

¹ Ritske Rensma, **The Innateness of Myth**, New York, Continuum Intenational Publishing Group, 2010, s.150.

da erkek” olarak tanımlar.² Kahramanlar yeteneklidirler ve günün çözülen toplumundan değil, toplumun yeniden doğduğu tükenmez kaynaktandırlar. Çağdaş bir insan olarak ölürlar, fakat evrensel ve kusursuzlaşmış olarak yeniden doğarlar. Bir kahramanın en önemli varlık sebebi, dönüşmüş olarak maceradan dönmek ve yenilenmiş yaşamından aldığı dersleri diğerlerine öğretmektir.

Mitsel öyküler, ritüeller, peri masalları, ayinler ve törenlerle yeniden üretilen ve kuşaktan kuşağa şekil değiştirerek taşınan kahramanın macerasının, bir öğreti olarak toplumu yeniden üreten niteliğini, tragedya ve komedyaya oyunları üzerinden de görmek mümkündür. Örneğin, tragedya kahramanının uğradığı yıkımların seyircide yarattığı korku ve acıma duyguları (kathartik etki) yasalar ve tanrılar karşısında, kişilerin (bir kral dahi olsa) ne kadar aciz olduğunu seyircinin zihnine bir bilinçlilik olarak yerleştirir. Düzenin, dengenin, uyumun ve ölçülülüğün önemini vurgular. Seyircinin Polis’in bir bileşeni olarak yurttaşlık bilincini geliştirir.

Diğer taraftan “kahramanın yolculuğunun topluma bir değer olarak dönmesi” çok daha pratik durumlarda da görünürdür. Erkeklerin erginlenme törenleri bu duruma örnek verilebilir. Erkeklerin çocukluk ya da gençlik dönemlerine ait arketipik görevleri dünyanın dört bir tarafında kahramanlık mitleri ile sembolleşmiştir. Erkek çocuk ya da genç hayata atılabilmek için yuvasına, ailesine ve soyuna dair bağlardan kopmalıdır. Bu ilk deneyimin karşısında hayatta kalabilmeli ve yaşam içinde kendine yer edinebilmelidir. Yapılması gereken, bilinç dışında etkin olan anne kompleksini yenmek ve aynı anneden ikinci kez doğmaktır. Yani kahraman mitiyle sembolize edilen durum, birçok kültürde, çocuğun annesiyle olan göbek bağını bir kez daha, ama kendisinin kesmesidir. Mitsel yapılar da, masalarda, ritüel ve törenlerde anne kompleksi, ileride Bond’un metni üzerinden de inceleneceği şekilde, canavarla (balinanın karnı) özdeşleştirilmiştir. Erkek çocuğun erginlenmesi için canavarı yenmesi ve yeniden doğması şarttır.

Jung da kahramanı Campbell’a benzer bir şekilde tarif etmiştir. Jung’a göre kahraman kültü, tarih boyunca insanların özdeşleşme yoluyla gerçek-

² Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, 2013, s.31.

leştirdikleri bir kimlik edinme aracı olmuştur.³ Apuleius'un "Metamorphoses"⁴ eserinde açıkça örneklendiği gibi bir çok kurban töreni açık bir şekilde bu kimliği kazanmayı niyet etmektedir. Sıradan bir insan Helios⁵ olması için seçilir, palmiyelerden yapılmış bir taç ile taçlandırılır ve mistik bir pelerin ile giydirilir. Sonra, toplanan kalabalık ona saygı ve hürmet gösterip biat eder. Kalabalığın inancı biat ettikleri figürün onları tanrı ile özdeşleştireceği üzerinedir.

Campell, monomiti arketipik bir hikaye olarak nitelemiştir. Arketip, Jung kökenli bir kavramdır. Jung, bu kavramı Platon'un ideası ile eş anlamlı görmüş, insanların duygularını, davranışlarını ve eylemlerini, içgüdüsel olarak önceden biçimlendirip etkileyen ilk imgeler olarak açıklamıştır.⁶ Arketipler içeriksel değil, biçimsel olarak belirlenmişlerdir. İçerikleri, ancak biçimlerinin bilinçli bir deneyim ile bir araya gelmesinden sonra oluşacaktır. Öncesinde kendileri boş, salt biçimsel unsurlardır. Bu yüzden varlıkları somut olarak tanımlanamaz. Değişmeyen tek tarafları bu kalıplaşmış biçimleri ve anlam çekirdekleridir. Anne-baba arketipleri, Yaşlı Bilge arketipi, Gölge, Balinanın Karnı vs. bu türden biçimler ve örneklerdir.

Campbell'a göre, arketipik bir hikaye olarak monomit, bilinçdışı süreçler ile toplumlara ve bireylere yerleşir. Bilinçdışı süreçlerin temel dışavurum alanı olan düşler aslında kişiselleştirilmiş mitlerdir. Mitler ise kişisellikten çıkarılmış düşler... Ve her ikisi de, düşler ve mitler, ruhların dinamiğinin genel yapısı içinde simgeseldirler.⁷ Düşler, kişinin kendi problemleri ile tuhaflaşır ve anlamdan kopukluklar göstermeye başlar. Mitler

³ C.Gustav Jung, **The Collected Works**, Cilt 9. London, Routledge, 1981, s.128.

⁴ Batı Yazınında, çok sayıda romana, oyuna esin veren, görsel sanatların önemli eserlerine malzeme taşıyan, 11 kitaplı bir öykü klasiğidir. Roma İmparatorluğunun eyaletlerinde yaşayan sıradan insanların ve sıradan yaşamların çarpıcı yanlarını alaycı ve eğlendirici bir ifadeyle sunan bu yapıtın temel içeriği, yanlış bir büyü sonucu, eşeğe dönüşmüş bir insanın gözünden, insanoğlunun gizemli doğasını açıklamak ve insan olmanın anlamını keşfetmek üzerine kurgulanmıştır. Bir eşeğin gözlemleri, okuyucunun kendi içini seyrettiği bir ayna halini alır. Bkz. Madauruslu Apuleius, **Başkalaşım**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2006.

⁵ Antik Yunan'da Güneş Tanrısı. Homeros'un eserlerinde sıkça Titan ve Hyperion olarak geçerken, Hesiodos onu Titan tanrılar Hyperion ve Theia'nın oğlu olarak tasvir etmiştir.

⁶ C.Gustav Jung, **Dört Arketip**, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, s.21.

⁷ Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, 2013, s.30.

ise anlama, yani problemler ve çözümlerle ilişkili olarak bütün insanlık için dolaysızca işler. Bu bakımdan mitin öznesi olarak kahraman, kişisel sınırlamalardan ve engellerden arınmış ya da onları aşmış herkes için genel geçerliği olan evrensel bir insan tasavvurudur.

Mitlerin rüyalarla olan ilişkisi Jung'un kafa yorduğu temel başlıklardan biridir. Anthony Stevens'e göre, Jung'un arketipik hipotezini reddedenler, dünyanın çeşitli yerlerinden bir araya getirilen mitlerdeki benzer temaların varlığını görmezden gelmişlerdir.⁸ Onlara göre bu ortaklaşan ya da birbirine benzeyen mitolojik temaların varlığı beşeri güçlerle ve kültürel yayılımla da açıklanabilir bir durumdur. Jung, bu yorumu çürütmek amacıyla o güne değin mitsel temalarla karşılaşmayan, eğitimsiz hastaların rüyalarında, halisinasyonlarında ve hayallerinde kendiliğinden aynı temaların ortaya çıkmasına dikkat çeker. Jung'un bu konuda sıkça verdiği bir örnek şöyledir; şizofrenik bir hasta ona, gözleri yarı kapalı bir halde güneşe baktığında güneşin bir erkeklik organına sahip olduğunu gördüğünü söylemiştir ve bu organ aynı zamanda rüzgarın da kaynağıdır. Bu olayın gerçekleşmesinden yıllar sonra Jung neredeyse aynı görüyü tanımlayan eski, Yunanca bir metine rastlar. Ve bu durumu şöyle aktarır:

“Ve benzer şekilde sözde bir tüp esasen rüzgarı kumanda etmektedir. Güneşin disk'inden aşağıya sarkan şeyin tüpe benzediğini göreceksiniz.”⁹

BOND'UN LEAR'INDA GÖRÜLEN MONOMİT YAPISI ve DİĞER ARKETİPİK ÖĞELER

Bond'un Lear'ı, Shakespeare'in Kral Lear'ından bir uyarılama olarak her ne kadar onunla ortaklaşan yapısal özellikler taşısa da dramatik açıdan oldukça farklı bir oyundur. Shakespeare'in oyunu bir çöküş ve yozlaşma öyküsünü alegorik ve grotesk bir dünya kurarak dile getirirken ve bu bakımdan gelecek modern kaosun habercisi olurken,¹⁰ Bond'un Lear'ı, bu “yeni” dünyanın, sonrasında insanı nasıl doğasından kopararak şiddet yüklü bir yaratık haline getirdiğini, vurucu bir şekilde sorgulamaktadır.

⁸ Anthony Stevens, **Jung**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 1999, s.56.

⁹ A.g.e, s.56.

¹⁰ Özdemir Nutku, “Kral Lear Üzerine”, **Kral Lear**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2008, s.17.

Shakespeare'in kahramanı Kral Lear, monomitsel yolculuğunu trajik hatasının bedelini ödeyerek ve bu yolla topluma bir değer ya da öğreti olarak dönerek tamamlar; Bond'un kahramanı ise trajik bir hatanın sahibi olduğundan değil, kolektif bir bilinçle gelen ve iktidara geçen herkesin başvurduğu şiddet zincirinin bir halkası olduğu için yıkıma uğrar. Shakespeare'in Kral Lear'ı basiretsiz bir baba ve mecazi açıdan kör gözlü bir kral olduğu için tanrısal adaletin kurbanı olmuştur. Bond'un Lear'ı ise iktidarını kaybettikten sonra gördüğü işkenceyle maddi bir körlük yaşar. Bu körlükle içsel bir yolculuğa çıkar ve yolculuğu sürecinde geçirdiği değişim/dönüşümle kendisini topluma kurban eder. İkisi arasındaki temel fark Kral Lear'ın tanrısal yazgısını yaşaması, Lear'ın ise bu yazgının dışına çıkıp oyun içinde iktidarı, despotluğu, ötekileştirmeyi, şiddeti ve yoksulluğu simgeleyen duvarı yıkmaya çalışması, yani gıdaşata öznel bir müdahalede bulunmasında ortaya çıkar. Birincisinin monomit yapısı tanrısal bir öğretilidir, ikincisi ise insansal. Biri tanrısal hiyerarşinin çiğnendiği yerde gelecek felaketlere, bu durumun değiştiremezliğine vurgu yapar; diğeri ise her insanın kendisini ve çevresini değiştirebileceğine, bu değişim için gerekli olan umudun yeryüzünde tek bir direnen insan kalsa bile devam edeceğine dair bir finale sonlanır.

Bond'un Lear'ının yaşadığı bu çevrimin, yani çıktığı yolculukla topluma bir değer ya da öğreti olarak dönmemesinin bu "öznellik" tarafı onu monomit yapısı dışında bırakmamaktadır. Sadece onu Campbell'in defalarca örneklediği şekilde mitlerin, ritüellerin ve halk öykülerinin taşıdığı mistik, yazgısal ya da ruhani örneklerinden ayırmaktadır. Diğer taraftan ileride görüleceği üzere Lear metni hem Campbell'in şemalaştırdığı biçimde¹¹

¹¹ Campbell'in monomitik kahraman yolculuğu, geçiş ayinlerinin temel üç aşamasının gelişmiş ve genişlemiş bir halidir. Ayrılma-erginleme-dönüş aşamaları bu yolculuğun ana aşamalarıdır. Campbell "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu"nda, kitabın birinci kısmı olan Kahramanın Macerası bölümü altında bu üç aşamayı inceler ve her ana aşamayı kendi içinde alt aşamalara ayırır. Yola çıkış, ayrılma ana aşamasının içinde 1- maceraya çağrı, 2- çağrının reddedilmesi, 3-doğüstü yardım, 4- ilk eşiğin aşılması, 5- balinanın karnı alt aşamaları bulunmaktadır. Erginleme aşaması içinde ise 1- sınavlar yolu 2- tanrıçayla karşılaşma 3- baştan çıkarıcı olarak kadın. 4- babanın gönlünü alma 5- tanrılaştırma 6-nihai ödül alt aşamaları gelmektedir. Son olarak dönüş aşamasında ise: 1- dönüşü reddetmesi 2- Büyülü kaçış 3- Dışarıdan gelen kurtuluş 4- Dönüş eşiğinin aşılması ya da günlük dünyaya dönüş 5- İki dünyanın ustası 6- Yaşama özgürlüğü, en son ödülün doğası ve işlevi.

kahramanın yolculuğu aşamalarına hem de Campbell'in kuramının temel-lerini oluşturan Jungçu arketipal öğelere sahiptir. Ancak, bu aşamalar ve öğeler ne birebir Campbell'in şemasına uyar, ne de Jung'un formülasyon-larına... Daha çok yer değiştirmiş, çoğu yok olmuş Campbellyen yolculuk aşamaları ve karmaşıklaşmış, iç içe geçmiş Jungcu arketipal öğeler söz konusudur.

Maceraya Çağrı: Prensesler Krala Karşı

Campbell'a göre kahramanın yolculuğu monomiti maceraya çağrı aşamasıyla başlar. Maceraya çağrı aşaması bir kriz, problem ya da bunalımla kahramanın maceraya çekilişidir. Örneğin, bir peri masalı olan Kurbağa Prenses'te kahramanın, yani prensesin maceraya çağrısı bir kaza sonucu ortaya çıkar. Prensesin çok sevdiği altın topu kazayla kuyuya düşer ve sonra bir kurbağa ona yardım edip topu kuyunun içinden kurtarır. Kurbağa öncesinde, ona yardım etmesi halinde kendisinin bütün isteklerini karşılayacağına dair prensese söz vermiştir. Ancak prenses topuna kavuştuktan sonra sözünü tutmaz. Campbell'a göre bu peri masasında topun kuyuya kaçması prenses için gelen maceranın ilk işaretidir. İkinci işaret kurbağa, üçüncüsü ise prensesin tutmadığı sözüdür. Mucize kurbağa habercidir ve ortaya çıkışının krizi, macera için bir çağrıdır.¹² Diğer taraftan çağrılar her zaman kazayla ya da beklenmedik bir hadiseyle gelmez. Örneğin Theseus, babasından bilgisini aldığı korkunç yaratık Minotauros'un öldürmek için iradi bir şekilde maceraya atılır. Nasıl gerçekleşirse gerçekleşsin kahramanı maceraya çeken, somut bir kriz, çözülmesi gereken bir problem, arkasında gizem ve tehlike barındıran bir bilmecedir.

Bond'un Lear'ındaki kriz ya da problematik, kızlarının Lear'a karşı isyanıyla başlar. Lear, kızları ve adamlarıyla birlikte "düşmanlara karşı kentini savunmak için" ördürdüğü büyük duvarın inşaatını teftiş etmektedir. Onlar inşaat alanına gelmeden önce bir kaza yaşanmıştır. Aslen çiftçi olan bir işçi, yanlışlıkla elindeki baltayı yüksek bir yerden başka bir işçinin kafasına düşürmüştür ve onu öldürmüştür. Öte yandan, Lear'a karşı isyanda olan çiftçiler duvarın bir bölümüne zarar vermişlerdir. Lear hemen bu iki durum arasında düz mantık bir ilişki kurar ve diktatörlüğünü konuşturur.

¹² Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, 2013, s.65.

Çiftçiye kurşuna dizdirecektir. Bu karar, aslında isyancı çiftçiler ile işlerini ağırdan alan çalışanlara ibret vermek için alınmıştır. Lear'ın kızları bu duruma şiddetle karşı çıkarlar:

“BODİCE: Baba bu adamı öldürmek adaletsizlik olur... Kazayla olmuş işte ne var?”

LEAR: (Bodice'e alçak sesle) Elbette kazayla olmuş. Fakat iş ağır ilerliyor. Müdahale etmezsem subaylarımın kıpırdayacağı yok. Buraya geliş sebebim budur, aksi takdirde ziyaretim anlamını yitirir.

BODİCE: (Yüksek sesle) Beni dinleyin. Herkes bilsin ki, ben bu kararı tasvip etmiyorum.”¹³ (Bond, s.28,29)

Bu noktada okuyucunun ya da seyircinin Shakespeare'in Kral Lear'ından referans alarak, Lear'ın kızlarının çıkışını, Cordelia'ninkine benzer şekilde etik ya da adaletli bir tavır olarak görmesi olasıdır. Ancak hemen sonrasında anlaşılacağı üzere, Bodice aslında kendi adına bir propaganda yürütmektedir. Az sonra daha da ileriye gidecek, babasına artık ülkeyi yönetemediğini söyleyecek ve kız kardeşiyle beraber onun baş düşmanlarıyla evleneceklerini açıklayacaktır. Derdi kardeşiyle birlikte babasını devirmek, hatta sonrasında kardeşinden de kurtulmaktır. Durumun mizahi olan tarafı, kardeşi Fontanella'nın da aynı hesapları yapıyor olmasıdır. İki kardeş Lear'ın baş düşmanları olan Cornwall ve North dukleriyle evlenir ve babalarına karşı savaş açarlar. Lear'ın bir iş kazası sonrasında yaşadığı kriz ve sonrasında patlak veren savaş, onun yaşayacağı macera için bir çağrı niteliğindedir. Ve Campbell'in “kahramanın yolculuğu” monomitinin ilk aşamasını karşılar. Lear savaşı kaybedecek ve türlü sınavlarla yaşayacağı asıl macerası bu noktadan sonra başlayacaktır.

Doğa Üstü Yardım: Yaşlı Bilge Arketipi Olarak Genç “Mezarcının Oğlu”

Campbell'in şemasında macera çağrısını kabul etmiş kahramanın yolculuğundaki ilk karşılaşması, ona aşacağı engeller için yardım sağlayan, çoğunlukla ufak tefek yaşlı bir kadın ya da erkek figür olarak ortaya çıkan “yaşlı bilge” arketipiyle gerçekleşir. Yaşlı bilgenin yardımları, kötü güçleri yenecek tılsımlar, sihirli güçler ya da aletler, öğütler ve stratejileri içermek-

¹³ Edward Bond, *Lear*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2013, s.28-29.

tedir. Jung'un kuramında da yaşlı bilge adamın ya da kadının, hem masal-
larda hem de düşlerde sıkça görülen bir arketip olduğunu görürüz. Jung'a
göre "yaşlı bilge adam" rüyalarda kimi zaman gerçek bir figür, çoğunlukla
da ruhsal bir figür olarak ortaya çıkar. Nadiren de konuşan bir hayvan ola-
rak düşlere girmektedir. Her zaman ve yüzde yüz kesinlikle "iyi kalpli" biri
olarak ortaya çıkmayıp bazen, "düzenbazlığın işaretlerini ortaya koyar."¹⁴
Yaşlı bilge kadın ya da adamın görüldüğü mitolojik hikayelerde kahrama-
nın çağrışı kabul etmiş olduğunu anlarız ya da macera çağrışını kabul etmiş
kahramanın az sonra bu kutsal figürle karşılaşacağını biliriz.

Bond'un Lear'ında ne yazgısal bir maceraya çağrı, ne de maceranın red-
di ya da kabülü söz konusudur. Lear, bahsi geçen kriz sonrasında kızlarıyla
savaşmak zorunda kalmıştır. Onun bu zorunlulukla atıldığı macerasında
karşısına çıkan "yaşlı bilge" arketipi aslında ne yaşlıdır ne de bilgedir. Ona
mitsel yapıların genelinde olduğu gibi büyüler, zor anlarda kullanacağı for-
müller ya da taktikler de vermez. Sadece yardım eder, ancak bu yardım
yine de "doğüstü bir yardımdır". Mezarımın oğlunun doğüstülüğü, Le-
ar'ın çürümüş ve insanlıktan çıkmış dünyasına karşı takındığı en insani
davranışlarında, bir kanun kaçağı olduğunu farketmesine rağmen onu evine
alıp saklamasında yatar. Onunla ekmeğini paylaşır ve karısının hiç isteme-
mesine rağmen ona sahip çıkar. İnsani doğasından kopmuş Lear'ı tekrar
tabiatla ve hayvanlarla ilişkilendirir. Ve onun bu "doğüstü insani yardımı",
Lear'ın macerasında bir kırılma noktası yaratır. Bu kırılma Lear'ın kendi
içine, varoluşuna dönük başlayacağı yolculuğunu tetikleyecektir.

Balinanın Karnı ya da Duvar Ülkesinin Zindanlarında Gölgeyle

Campbell'in çizdiği kahramanın yolculuk şemasında "balinanın karnı"
aşaması önemli bir yer tutar. Balinanın (başka bir hayvanın ya da canava-
rın) karnı dünyanın her yerindeki mitolojik anlatılarda ve öykülerde bir
rahim simgesi olarak görülmektedir. Kırmızı başlıklı kızı kurt, Herakles'i
Poseidon'un canavarı, Zeus dışındaki bütün eski Yunan panteonunu (tanrı-
lar birliğini) Kronos yutar. Yutulan kahraman maddi dünyanın dışına çık-
mak yerine yeniden doğmak için içe yönelik hareket eder. Bu içe dair yö-
neliş ya da kaybolma, insanın kendisinin, kim olduğunun ve ölümlülüğün
farkına varması amacıyla bir tapınağa girmesine benzer.

¹⁴ C.Gustav Jung, **Four Archetypes**, London, Routledge, 2003, s.110-111.

Campbell'a göre "psikolojik açıdan balina, bilinçdışındaki kilitli yaşamın gücünü sunmaktadır. Metaforik olarak su bilinçdışıdır ve suyun içindeki yaratık bilinç tarafından bastırılan, güçsüz bırakılması gerekli olan, mağlup ve kontrol altındaki bilinçdışının enerjisi ya da yaşamıdır."¹⁵

Jung da "balinanın karnı" arketipini göbek bağıyla bağlanılmış, bireysel varoluşu ortaya koymak için kişinin kopmasının zorunlu olduğu bir rahim imgesi olarak görmüştür. Jung'a göre kahraman, özgürleşmek için balinanın karnına yani annesinin içine yeniden girmek zorundadır. Bu, Freudyen bir bakışla rahime duyulan cinsel arzuyla alakalı bir dönüş değildir. Daha önce değinildiği gibi erginlenme törenlerinde sıklıkla sembolize edildiği şekilde, anne ile çocuk arasındaki varoluşsal bağlantıya dönüktür. Genç ya da erkek çocuk, erişkinlerin hayatına girebilmek için bilinçdışında taşıdığı anne kompleksini yenmek zorundadır. Canavarın karnıyla simgeleşen ana rahmine döner, bir nevi sezaryen uygulayarak karnı yarıp çıkar.¹⁶ Böylece bir yetişkin olarak yeniden doğar.

Lear'a döndüğümüzde onun da Campbell'in ve Jung'un tarif ettiği şekilde "balinanın ya da canavarın karnı" arketipi tarafından yutulduğunu görürüz. Balinanın karnı oyununda, Lear'ı da yaratan canavar sistemin ve şiddet zincirinin ana rahmi olarak "zindanda" cisimleşmiştir. Lear'ın hap-solduğu süre boyunca türlü işkencelerden geçeceği ve çıktığında yeni bir insana dönüşeceği zindana atılması, sığındığı evin askerler tarafından basılıp Mezarının Oğlu'nun öldürülmesi sonrasında gerçekleşir. Yaşadıkları zihnini fazlasıyla karmaşıktır ve onu varoluşu ile ilgili bir sorgulama sürecine taşımıştır.

*"LEAR: (Aynaya bakar) Hayır, bu kral değil... Bu küçük bir kafes, demirlerin ardında bir hayvan mahpus. (Daha yakından bakar.) Hayır, hayır bu kral değil... Kim kapattı bu hayvanı kafese? Çıkarın onu. Zavallı bir hayvan var kafesin içinde başında kan ve yaşlar akıyor yanaklarından... Yüce tanrım merhamet kalmamış bu dünyada. Bir kafesin kuytusunda mahkum, kanını yalıyor, kaçacak yeri yok işkencecilerin zulmünden (Mübaşir aynayı Lear'ın elinden alır.) Hayır, hayır! Neden aldınız elimden... Ne yapacaklar ona... Verin onu tutayım, verin onu okşayayım, verin kanlarını sileyim"*¹⁷

¹⁵ J. Campbell, Bill Moyers, **Power of Myth**, New York, Anchor Books, 1991, s.119.

¹⁶ Anthony Stevens, **Jung**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 1999, s.76.

¹⁷ Edward Bond, **Lear**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2013, s.65.

Lear, aynadaki görüntüsünü zavallı, işkence edilen ve yardıma muhtaç bir hayvan olarak görmektedir. Tıpkı Wilde'in Dorian Gray'i gibi kendi "gerçek" görünüşünü gördükten sonra çökmüştür. Lacancı bir tabirle, aynadaki ideal imgesinin parçalanması, Lear'ın bilincini de paramparça etmiştir.

Lear, yukarıda alıntılanan sözlerini kızlarının ve yakınlarının tanıklıklarıyla yargılandığı mahkemede etmiştir. Mahkeme Lear'ın nevroitik atağı sonrasında ertelenir ve Lear tekrar zindanına gönderilir. Aynada gördüğü "hayvani" yani kendi suretini iyice takıntı yapmış ve aklından çıkaramamaktadır:

"LEAR: Unutmam gerek, unutmam gerek!"¹⁸ (Bond, s.66.)

Bu sırada bilinçdışı ona yardımcı olur; onu bu takıntısından kurtaracak, zindandaki işkence dolu yaşantısında yalnız bırakmayıp ona rehberlik edecek bir Hayalet gönderir. Burada iki arketipal unsur, "balinanın karnı" ve "gölge arketipi" iç içe geçer.

Jung, insanın bireysel bilinçdışında bulunan diğer yüzünü "gölge" olarak adlandırmıştır.¹⁹ Gölge, genel olarak içimizdeki engellediğimiz şeyleri yapmayı arzulayan, olmak isteyip de olamadığımız her şeyi temsil eden aşağılık bir varlıktır. Dr.Jeykıl'ımıza karşı Mr.Hyde'mız, Shen Te'mize karşı, Shui-Ta'mız, ayık Puntila'mıza karşı sarhoş Puntila'mızdır. (Puntila için tam tersi de düşünülebilir.) Hayvansal yanımızın denetimsiz bir şekilde ortaya çıkmasıdır. Çoğu zaman bu bir kişilikle ortaya çıkar ve rüyalarımızda bu kişilik genellikle sevmediğimiz kişiler olur. Erkeklerin gölgesi yine bir erkek, kadınların ise kadındır.

Jung'a göre gölge ve ego bir ikilik arz eder. Ego amaçlarımız, korunması ve geliştirilmesi gereken bilinç ışığımızken, gölge egonun bastırmak istediği karanlık tarafımızdır. Sağlıklı bir ego bizim bilinçli ve bilinçdışı süreçlerimizi dengelerken, zayıflamış ego bizi kaotik imgeler tarafından yapılacak saldırılara açık hale getirir. Bu bakımdan Lear'ın yaşadığı travmalarla zayıflayan egosu, iyice sıkışınca gölgeye sığınmış ve Hayalet'i yaratmıştır:

¹⁸ A.g.e, s.66.

¹⁹ Frieda Fordham, **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, Ankara, Say Yayınları, 2004, s.62.

HAYALET: Bağırdiğını duydum.

LEAR: Sen ölümsün?

HAYALET: Evet.

LEAR: Yardım et.”²⁰ (Bond, s. 66)

Hayalet, daha önce Yaşlı Bilge arketipi olarak değerlendirilen, Lear'a yardımcı olan Mezarçının oğludur. Gölge arketipi de kendisini bu kişileştirme vasıtasıyla ortaya koymuştur. Hayalet öncelikle Lear'a yardım eder. Ona kızlarının en safiyane görülerini getirir, acılarıyla baş ederken yanında durur ve onun yeni bir yaşam kurmasına destek verir. Fakat sonra karanlık yüzünü açığa çıkarır. Bu karanlık yüz giderek onu Lear'ın yolculuğundaki bir “eşik bekçisine” dönüştürecektir.

Lear, “balinanın karnı” imgesi olarak ortaya çıkan zindanla beraber, kendi erginlenmesine doğru bir kapı aralamıştır. Önce aynadaki beni ile bir hesaplaşmaya girmiş, sonra da kendi içinden bir başka ben olarak Hayaleti ortaya çıkarıp acılarını daha katlanılabilir kılmıştır. Gözleri yerinden edildikten sonra bile ayakta kalabilmiş, bu körlük Lear'a sadece reel dünyayı görülmez kılıp ona içe dönük, manevi bir görü kazandırmıştır.

Lear'ın Erginlenmesi: Sınavlar ve Yeni Bir Persona

Kahramanın yolculuğunun en önemli kısmı verilen “sınavlardır.” Campbell'a göre, kahramanın verdiği sınavlar koca bir dünya edebiyatının yaratıcısıdır.²¹ Homeros'un Odyssea'sından Cervantes'in Don Kişot'una, Tolstoy'un Savaş ve Barış'ından Brecht'in Kafkas Tebeşir Dairesi'ne kadar bu yolculuk aşamalarının dünya edebiyatında farklı örneklerini görmek mümkündür.

Lear'ın geçirdiği sınavlar hapisten çıkmasıyla birlikte gelişir. Onu gözlerinden edip kızlarını öldürenler, duvarı yıkmaya çalışan eski isyancılar ve yeni iktidar sahipleridir. Yeni iktidarın başında Cordelia bulunmaktadır. Cordelia, Mezarçının Oğlunun, yani Hayaletin ölmeden önceki karısıdır. Lear'ın öldürülmesini istememiş ve yaşamını bağışlamıştır. Bu yüzden yeni kocası Marangoz ile adamları Lear'ı öldürmeden, siyasi açıdan onu

²⁰ Edward Bond, **Lear**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2013, s.66.

²¹ Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, 2013, s.113.

etkisiz kılacak bir çözüm bulmuş ve gözlerini kör etmişlerdir. Kahraman bir kez daha yollardadır ve Mezarcının Oğlunun evine doğru yola çıkar. Perişan haldedir. Fakat kendini ölüme teslim etmeyip bu zor durumla mücadele eder. Tek derdi Cordelia'ya gidip yanlış yaptığını söylemek, onu bir zamanlar kendisinin de uyguladığı zalimce yöntemlerden vazgeçirmektir:

“LEAR: İnsan felaketine koşar da nasıl bunu vazifeden sayar... Cordelia ne yaptığını bilmiyor. Ona anlatmam lazım... Ona yazmam lazım... Susamam! Ey gözlerim! Bu yaşlar yaralarımı deşti! Gene kan var, gene kan. Çabuk, çabuk bana yardım et! Gözlerim, gözlerim! Ölmeden ona engel olmam gerek.”²²

Lear, Mezarcının Oğlu'nun ve Cordelia'nın evine geri döndüğünde ev virane haldedir. Eve sığınmış olan Çiftçiler, Lear ölmek üzereyken onu eve alırlar ve iyileştirirler. Lear kısa sürede kapısından içeri giren herkesi misafir eden, onlarla her şeyini paylaşan bambaşka birisine dönüşür. Ev halkının ve Hayalet'in bütün itirazlarına rağmen askerlerin kovaladığı kaçakları bile eve alıp saklamıştır. Artık daha cesaretlidir ve iktidarın politikalarına karşı sözünü sakınmamaktadır. Kişiliğindeki bu gelişmeler, ileride onu muhalefetin sembollerinden biri haline getirecektir. Lear geçirdiği acılar sonrasında hem bir erginlenme yaşamış ve hem de Jungcu bir tabirle, kendisine yepyeni bir “persona” yaratmıştır.

Personanın etimolojik kökeni Antik Yunan tiyatrosundaki maskelere dayanır. Jung'un terminolojisinde ise herkesin psişik gelişiminde ve sosyal uyumunda özgül bir rol oynayan benlik, gölge, anima-animus gibi arketipik unsurlardan birisi olarak yer almıştır. O da diğer arketipik öğeler gibi psychede²³ (zihin, ruh, tin) bir kompleks halinde bulunur. Toplum içinde

²² Edward Bond, **Lear**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2013, s.98.

²³ Jung, psicheyi bilinçli ya da bilinçsiz bütün psişik süreçlerin bütünü olarak görür. Bu bakımdan terminolojisinde yaygın olarak bilinçli olan akli bir işleyişle ilişkili olan “mind” (zihin, akıl) teriminin yerine bilinçsiz süreçleri de kapsayan bir terim olarak psicheyi kullanır. Bu bakımdan bilinçli düşünceleri, duyguları, anıları vs. içeren kimlik duygusu olan “ego” psiche okyanusunun sadece yüzey kısmını oluşturur. Hemen alt katmanın da kişiye rahatsızlık veren, huzursuzluk yarattığı için bastırılan, bilinçsizce algıladığımız, düşündüğümüz her türlü şeyin depolandığı yapı olarak kişisel “bilinçdışı” vardır. Daha derinlerde ise Jung'a göre, insanın bilinçdışının temel zemini olan, her insanın doğuştan getirdiği, içeriğini de ilk insandan bu yana yaşanan tipik psişik etkileşimlerin oluşturduğu (korku, tehlike, üstün güce karşı verilen mücadele, cinsellik, doğum, ölüm, sevgi, vb.) “kolektif bilinçdışı” yer alır.

varolmak, kabul görmek ve ona uyum sağlamak için takınılan tavırları, tutumları ya da yaşam biçimini özetleyen bir tür toplumsal maske görevi görür. Jung, onun bu maskelik durumunu “persona kişinin gerçekte olmadığı halde kendisinin ve diğerlerinin zannettiği şeydir denilebilir” şeklinde belirtmiştir.²⁴

Lear'ın diğer insanlara yardım eden, başkalarıyla insani ilişkiler geliştiren ve iktidara muhalefet eden bu yeni yüzü, aslında onun bilincinde olmadığı yeni personasıdır. Ve bu tespitin sağlamasını, onun bilinç dışından çağırdığı gölgesi, Hayalet karakteri yapar. Lear, yeni personası ile başkaları için yaşadığını zannederken, aslında Hayalet aracılığıyla bu yaşamı sorgulamakta ve tam tersi düşüncelerle zihninde bir kavga vermektedir. Lear'ın personasının, bu toplumsal maskesinin düşmesi, bu kavgayı aşmasıyla, en büyük sınavını verip eşik bekçisini yenmesiyle, yani gerçek bir toplumsal değere dönüşmesiyle gerçekleşecektir.

Eşik Bekçisi'nin Aşılması: “Lear Gölgesine Karşı”

Edward Bond'un metninde önce Mezarcının Oğlu sonra da Hayalet olan oyun karakterinin çok yönlü bir arketipal yapı taşıdığına daha önce değinilmişti. Bu doğrultuda, başlangıçta “yaşlı bilge” arketipini temsil ediyorken, sonrasında Lear'ın bilinçdışından gelen bir “gölgeye” dönüşmüş ve en son aşamada bir “eşik bekçisi” haline gelmiştir.

Eşik bekçisi, Campbell'in kahramanın yolculuğu evrelerinden birisi olarak maceranın en kritik dönemeçlerinden birini oluşturan eşiğin başında bekler. Görevi, kahramanı en büyük güçle karşılaşmadan önce engellemeye çalışmaktır. Eşik bekçisinin ardında karanlık, bilinmeyen, güçlü bir tehlike vardır. Kahraman aldığı yardımlarla birlikte eşiğe gelinceye kadar ilerler ve daha da ötesine gidebilmek için eşik bekçisiyle hesaplaşmak zorunda kalır. Eşik bekçisi, denizler ortasında yaşayan bir canavar, insan kılığına girmiş bir iblis, ormanın derinliklerindeki bir dev ya da şekil değiştiren bir yaratık olabilir. Çoğu zaman dalaverecidir. İşkence etmeyi sever. Yenildiğini anladığı anda af dileyip kuzu gibi olabilir. Diğer taraftan, her zaman çok kötü bir figür olarak karşımıza çıkmaz. Onunla ilgili tek değişmez olan, savunduğu eşiğin arkasındaki karanlık ya da tehlikedir.

²⁴ Aktaran Anthony Stevens, Jung, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 1999, s.65.

Campbell, eşik bekçisinin çoğu zaman düşlerde de görüldüğünü belirtir ve şöyle örnekler:

“Harika bir bahçeye girmek istediğimi düşledim, diye belirtiyor orta yaşlı, evli bir beyfendi. “Fakat önümde girmeme izin vermeyen bir bekçi vardı. Arkadaşım bayan Elsa’nın orada olduğunu gördüm; bana kapının üzerinden elini uzatmak istedi. Fakat bekçi bunu engelledi, kolumdan tutup beni eve yöneltti. “Kendine gel” dedi. “Bunu yapmaman gerek biliyorsun.””²⁵

Bu düş ve düşteki eşik bekçisi ahlaki değerleri, kişinin yaşamdaki kırmızı çizgilerini, tutkularını dizginlemek zorunda olmasını simgelemektedir. Bekçi, Freud’un süperegosu, Wilhem Stekel’in interegosudur.²⁶ Bu bakımdan kahramanın maceraya devam edebilmesi için egosunu bir yana bırakması ve düş gören herkes gibi kendisini süperegosuna ya da interegosuna teslim etmesi elzendir. Tutkularını, dürtülerini ve bireyselliğini bir kenara bırakıp sahip olduğu moral değerlerin rehber olduğu tanrısal bir aşkınlıkla, zekasını ve cesaretini kullanması gerekmektedir. Aksi takdirde, macerası türlü türlü yeteneklere sahip eşik bekçisi önünde, hatta belki de ilk eşikte sonlanacaktır.

Bond’un eşik bekçisine dönüşen Hayaleti, yine karmaşık bir yapıyla karşımıza çıkar. Beklediği eşik, Lear’ın macerasını tamamlayacağı, insanlığa evrensel bir değer olarak döneceği finale giden yolda durur. Lear gittikçe daha iyi, yardımsever ve toplumcu bir figüre dönüştükçe, onun “gölge” yapısı giderek hırçınlaşmış, macerasını tamamlamasının karşısına bir muhafız olarak dikilmiştir. İsteddiği Lear’ın bencil davranması ve kendi için yaşamasıdır. Diğer taraftan, Lear’ın toplumsal bağları güçlendikçe onun bedeni zayıflamaktadır:

“HAYALET: Ellerime bak! Pençeye döndüler! Nasıl zayıfladığıma bak.

LEAR: Evet, sen. Sen de git ötekilerle. Çık dışarı. Bitti artık... Hiç bir şey kalmadı geriye.

HAYALET: Çok fazlası var hala. Gönder bu insanları gitsinler. Bırak ken-

²⁵ Joseph Campbell, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, 2013, s.99.

²⁶ Stekel, interego terimini Freudyan süperegonun yerine önerir. Stekel’e göre süperego basit bir bekçi (egonun ihtiyatlı ahlaki kısmı) olarak değerlendirilmektedir. İnterego ise kaba bilinçaltı eğilimler ile ahlaki ilkeler arasında bir arabulucu, uzlaştırıcı karakteri taşımaktadır.

dileri öğrensın acılarına katlanmayı...

LEAR: ... Nasıl hayatta kalıyor bunca insan? Karınları aç, yemek verenleri yok, yardım istiyorlar; yardıma koşanları yok..

HAYALET: Evet. Yaşamasını öğrenmen gereken dünya bu. Öğren artık! Bırak zehirleyeyim kuyuyu... Kimse yaşamasın diye burda.”²⁷

Lear zihninde bir savaş vermektedir. Bilinçdışından amorf bir şekilde fırlayan gölgesi, artık onun macerasını tamamlayıp topluma bir değer olarak dönmesinin önündeki engele, bir “eşik bekçisine” dönüşmüştür. Fakat Lear’ın toplumsal bilinci eşik bekçisine karşı bu savaşı kazanır ve Hayaleti öldürür:

“HAYALET: Askerler köye yerleşiyor. Etrafınızı sarıyorlar. Gönderecek misin bu insanları?

LEAR: Hayır.

HAYALET: Hepsini unutursun sanmıştım: kalabalıkları, savaşları, kavgaları... burada dertsiz tasasız yaşayabilirdik... İsteddiğin yere götürürdüm seni, yaşlandığını görürdüm, ömrünün son güzel günlerini...

.....

HAYALET: Domuzlar! Deştiler vücudumu! Parçaladılar! Yardım et bana, yardım et! Öliyorum!

LEAR: (Onu tutarak) Yapamam!

HAYALET: Lear! Bırakma beni!

LEAR: Yapamam ah çok geç! Ne zamandır çok geç! Sen çok önceleri öldün. Ölmek zorundasın! Seni seviyorum, seni asla unutmayacağım, ama sana yardım edemem. Öl artık, kendi iyiliğin için öl!

HAYALET: Ah Lear, ben öldüm!

LEAR: Hayatımı görüyorum, havuzun başında kapkara bir ağaç. Dallarını sarmış göz yaşlarım...”²⁸

²⁷ Edward Bond, *Lear*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2013, s.113.

²⁸ *A.g.e*, s.115-120.

Lear, eşik bekçisini böyle öldürmüştür. Hüzünle... Artık monomitik macerasını tamamlamaya hazırdır. Peki ya daha önce değindiğimiz, eşğin arkasında kahramanı bekleyen mutlak tehlike ya da karanlık Lear için ne olacaktır? Ölüm!

Lear'ın Nirvanası : Çevrimin Tamamlanması

Lear, Hayalet'i ölüme terk etmeden önce, devlet başkanı ve aynı zamanda da Hayalet'in ölmeden önceki karısı Cordelia ile görüşür. Aslında oyunun büyük bir bölümünde bu görüşmeyi tasarlamıştır. Cordelia ile görüşmek ister, çünkü devletin başındaki kişi olarak onu uyarması gerekmektedir. Kendisinin önceden yaptığı hataları yapmaması, şiddeti, düşmanlığı ve paranoyayı simgeleyen duvarı²⁹ inşa etmemesi için Cordelia'yı ikna edebileceğine inanmaktadır. Ancak, Cordelia onun uyarı ya da ikna cümlelerini dinlemek için değil, tam tersine onu ikaz etmek için gelmiştir. Lear son zamanlarda gerek askerlerin kovaladığı kaçaklara yardım etmesi, gerekse evinde toplananlara yarı kaçık, yarı bilgece yaptığı konuşmalar yüzünden muhalefetin sembolü haline gelmeye başlamıştır. İktidar bu durumdan rahatsızdır:

"CORDELIA: Buraya geldim çünkü kabinemiz yargılanmanı istiyor. Mahkemeden çıkabilecek tek bir karar var. Kızların idam edildiler ve açıkça meydana ki kızlarınla aranda bir fark yok... Bizim aleyhimizde konuşmaktan vazgeçmelisin..."

LEAR: O duvarı yapma.

CORDELIA: Yapmaya mecburuz.

LEAR: Ben kimsenin başına bela olmaya and içmedim. Fakat insanlar buraya gelmek istedikleri sürece sessiz kalmayacağım. Ve siz onları engelleyecek olsanız dahi... ki hafif gelir kudretinize..bilecekler ben buradayım..."

CORDELIA: İş birliğine yanaşmayacağımı biliyordum, gene de buraya ge-

²⁹ Duvar oyunundaki en önemli metaforlardan biridir. İktidarların içerideki şiddeti ve baskıyı meşrulaştırmak için kullanıma soktuğu "dışarıdaki düşman" söyleminin bir uzantısıdır. Aynı zamanda ülkenin büyük oranda ekonomik işgücü ve gelirleri bu duvara harcanmaktadır. Edward Bond'un bu metafor yoluyla oyunun yazıldığı dönemin Soğuk Savaş koşullarına, ülkelerin aklını yitirmiş bir halde savunma ve silah sanayisine harcadığı paralara dolaylı, ülkelerarası düşmanlığın bir simgesi haline gelmiş Berlin Duvarına ise direkt bir gönderme yapmış olması kuvvetle muhtemeldir.

lip, mahkemeye çıkmadan önce sana şunu söylemek istedim: Senin hayal ettiğin toplumu biz inşa edeceğiz.

LEAR: Ölümü senin elinden tatmak varmış Cordelia, ne tuhaf ve dönüşü yok belli ki, tadacağım.”³⁰

Hayaletin ölümü bu konuşmadan sonra gerçekleşir ve Lear macerasını tamamlamak için ölümün kendisine gelmesini beklemeden harekete geçer. Zorba sistemin, sömürünün ve düşmanlığın simgesi olan duvarın yanına gider, bir kürek alır ve diğer işçilerin bakışları arasında duvarı yıkmaya girişir.

Lear'ı bekleyen ölüm, maddi bir ölümdür. Tüm monomitik yapılarda olduğu gibi onun maddi ölümü topluma manevi bir doğum, bir değer olarak dönecektir. Campbell'in yolculuk şemasının bu aşamasında kahraman, macerası içinde tüm korkularının ötesine geçerek tanrısal bir hale ulaşır. Onun için dünya, varlığı aydınlanma olan şeyle (Bodhisatva ile) dolmuş ışıl ışıl parlamaktadır. Maddi dünya artık onu kapsayamamakta, o dünyayı kapsamaktadır. Acı ve haz artık onu yönlendiremez; aksine, o acıyı ve hazzı derin bir huzurla kontrol etmektedir. Tıpkı Buddha gibi, yüzü altın rengine dönüşür. Tanrılar onu kendi suretinde yaratmıştır ve o yolculuğu boyunca bu sureti hatırlamış, bulup ortaya çıkarmıştır.

Bütün mitolojilerde kahramanın macerası sonrasındaki ödülü tanrısal hakikate varmasıdır. Nirvana'ya varma, en yüksek ve en son çarpmıha gerilmedir. Ölümün ve ölümsüzlüğün ötesindeki yere, hiçliğe varıştır. Ebedi ışıktır nihai ödül. Sonsuzluğun bilgisine varmak ve diğerlerine bu bilgiyi taşıyacak tecrübeye ulaşmaktır. Varoluşun anlamlandırılması, Buddha'nın yaşam ağacı altında vardığı erginliğin yakalanmasıdır. Tanrısal hakikatin bilgisine ermiş kahraman artık insanlığa hizmet etmeye, tekrar geri dönmeye hazırdır:

“ÇİFTÇİNİN OĞLU: Ho, tanıdım seni beybaba. Or'da neyin peşindesin baka'yım? (Çiftçinin oğlu tabancasıyla nişan alır.)

LEAR: (Ellerine tükürür ve küreği kavrar:) Mazide kalmış kuvvetim, gene de yetişir gücüm bu dünyada iz bırakmaya.

(Lear küreği toprağa saplar. Çiftçi'nin oğlu ateş eder. Lear o anda ölür.

³⁰ A.g.e, s.117-118.

Cesedi duvardan aşağı düşer. Kürek toprakta saplı kalır. İşçiler merakla cesede yaklaşır.)

ÇİFTÇİNİN OĞLU: Bırak bırak götürürler. Ha'di iş başına dağıl!

(İşçiler emir üzerine çabucak dağılırlar. İçlerinden biri arkasını dönüp bakar. Çiftçinin Oğlu hepsini kovalar ve uygun adım sahnedeki çıkar. Lear'ın cesedi yalnız kalır.)³¹

SONUÇ

Görüldüğü üzere Edward Bond'un Lear'ı klasik bir kahraman yapısı göstermemektedir. Ne bir tragedya kahramanı gibi ahlaki açıdan ortalamadan daha üstün özellikler gösterir, ne de mitolojik bir yapıda süper yeteneklerle ve akılla donanmıştır. Erdemli de değildir Shakespeare'in Kral Lear'ı gibi kibir yüzünden trajik hataya düşmüş bir asalet de taşımaz. Aksine, ortalamadan daha kötü bir insan, bir diktatördür. Yarı nesnel koşullar, yarı da kendi öznel tercihleri ile aşama aşama bir dönüşüm geçiren, çelişkili, son ana kadar zihninde gerçek bir kavga veren, "maddi" bir anti-kahramandır. Ölümü yazgısal olarak yakalayan bir kurban değil, ölümü büyük gelgitler içinde kendisi seçen bir kurbandır. Bu seçim, geçmişteki günahlarının bedelini ödemek, insani açıdan kaybedilmiş bu dünyaya küçük de olsa bir umut taşımak için gerçekleştirilen bilinçli bir eyleme, bir direnişe dönüşmüştür. Lear varoluşsal seçimiyle, eski bir diktatör olarak ölmeyi değil, şiddetin, baskının, sömürünün ve düşmanlığın sembolü olan duvarı yıkmaya çalışan bir eylemci olarak ölmeyi tercih eder. Duvarı ilk yapan kendisidir ve onu ilk inşa eden olarak değil, onun yıkılması için canını veren kişi olarak dünyaya iz bırakmak ister.

Edward Bond, Brecht uzantılı bir yazar olarak dramatik tiyatronun ve geleneksel anlatı kalıplarının yapılarını kıran, parçalayan ve yeniden bir araya getiren oyunlar üretmiştir. Bu noktada onun kahramanı Lear, Campbell'in sıkça örneklediği monomitik kahramanlardan ayrılan özellikler gösterir. Çelişkileri, çatışmaları, dönüşümleri ve özneliği ile çok boyutludur. Ancak çalışma boyunca gösterilmeye çalışıldığı üzere Lear'ın bu özellikleri onu Campbell'in "kahramanın yolculuğu" monomitinin çerçevesi dışına bütünüyle çıkarmamış; aksine, yolculuk aşamalarını daha ilginç ve karmaşık halde, bir bulmaca yapısı içinde ortaya koymuştur.

³¹ A.g.e, s.121.

Sonuç olarak, Lear metninde analiz edilmeye çalışıldığı üzere, Campbell'in "kahramanın yolculuğu" monomiti ve ona temel oluşturan arketipal öğeler³², klasik dram kalıpları dışında yer alan, daha karmaşık, soyut ve okunulabilirlikleri açısından açık uçlu metinlerin analizi için de işlevsel bir niteliğe sahiptirler. Bu işlevsel niteliği tersinden de okumak pekâlâ mümkündür. Campbell'in yolculuk şeması, insanlığın evrensel olarak ortaklaştığı kültürel kodları içeren yapısıyla metin yazımı açısından da zengin bir kaynak niteliği taşır. Ayrıca arketipal öğelerin içleri boş, biçimsel kalıplar olarak varlıkları ve bu biçimsel kalıpların farklı içeriklere, yorumlara, biçimsel düzenlemelere ya da değişimlere açık esneklikte olmaları, geliştirilecek yeni metin stratejileri için de birçok olanak sunmaktadır.

³² Çalışma içinde Jung ile bağlantılı olarak diğer arketipal özelliklerin ortaya konulması Campbell'in "kahramanın yolculuğu" çerçevesinin sınırları içinde tutulmaya çalışılmış, bu çerçevenin yapısı bozacak şekilde diğer arketipal öğelere yoğunlaşmamıştır. Bu bakımdan, örneğin Jung'un "Persona" kavramı Campbell'in yolculuk aşamalarından olan, "erginlenme-sınavlar" ile ilişkilendirilip ortaya konulurken, oyun içinde varlığını gösteren başka bir arketipal öğe olarak "anima-animusa" aynı mantık doğrultusunda yer verilmemiştir. Jung, diğer cinse ait arketipi kadınlarda animus, erkeklerde anima olarak adlandırır. Anima ve animus her iki cinsin bilinç dışında, erkeğin kadınlığa ait yönünü ve kadının erkeklığe ait yönünü temsilen zıt şeyler olarak faaliyet gösterir. Jung'a göre bu kompleksif durum, Animus'ta babaya ait Logos'a, anima ise anneye ait Eros'a tekabül eder. Oyun içinde Lear ve kızları üzerinden bu iki arketipal unsur kendini gösterir. Kızları oyunda, daha dönüşmemiş Lear'ın, saldırgan, tahakküm kuran eril dili ile iletişim kurarken, Lear hapiste kızlarına yönelik şefkatli bir anne kimliğine bürünmüştür.

KAYNAKÇA

- Bond, E. (2013). Lear. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Campbell, J. (2013). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Fordham, F. (2004). Jung Psikolojisinin Ana Hatları. Ankara: Say Yayınları.
- Gustav Jung, C. (1940). The Collected Works (Cilt 9). (M. F. Herbert Read, Dü.) London: Routledge.
- Joseph Campbell, Bill Moyers. (1991). Power of Myth. New York: Anchor Books.
- Jung, C. (2003). Four Archetypes. London: Routledge.
- Jung, C. G. (2009). Dört Arketip. İstanbul: Metis Yayınları.
- Nutku, Ö. (2008). Kral Lear Üzerine. W. Shakespeare içinde, Kral Lear (s. 17). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Rensma, R. (2010). The Innateness of Myth. New York: Continuum International Publishing Group.
- Stevens, A. (1999). Jung. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Makale Yayın Kuralları

1. Dergiye gönderilen yazılar Yayın Kurulu tarafından incelendikten sonra uygun görüldüğü takdirde hakem tespiti yapılarak ilgili hakemlere gönderilir;
2. Makale konuları tiyatro sanatının her alanını kapsadığı gibi, disiplinlerarası bir çerçevede, diğer görsel sanatlara dair yazılar ve özgün oyun metinleri de dergide yer alabilir;
3. Çeviri makaleler, genel kural olarak yayına kabul edilmektedir. Ancak yazı sahibinin yazılı izni olmalı veya yazı sahibinin ölümünden 70 yıl geçmiş bulunmalıdır;
4. Makale yazımında;
 - a. Makale ile birlikte 80–100 kelimeyi geçmeyecek İngilizce bir özet verilmelidir.
 - b. Makale içindeki alıntılar italik yazıyla yazılacak, atıflar sayfa altı dipnot verme biçiminde 10 punto olarak belirtilecektir.
 - c. Metin baştan sona kadar Times New Roman 12 punto normal olacaktır.
 - d. Metinde satır aralığı 1,5 (bir buçuk) olacaktır.
 - e. Paragraf başı boşlukları 1,5 (bir buçuk) olacaktır.
 - f. Makale başlığı Times New Roman 14 punto koyu büyük harflerle yazılacaktır.
 - g. Makale başlığının altında yazarın adı unvansız olarak yer almalı, dipnot numaralarından önce (*) ile ilk sayfanın altında yazarın unvanı ve çalıştığı kurum belirtilmelidir.
 - h. Makale sonunda yazar soyadlarına göre alfabetik olarak sıralanmış bir kaynakça yer almalıdır.
 - i. Dipnotlarda ve kaynakçada yayın adları (kitaplarda kitap adı, makalelerde dergi adı) koyu harfle belirginleştirilecektir. Atıflarda, alıntı yapılan sayfa numarası mutlaka belirtilecektir.
5. Makaleyle birlikte, yazarın (yazarların) adını, unvanını, çalıştığı kurumu, açık adresini, kolay ulaşılabilecek iş, ev veya cep telefonlarını, faks numaralarını, e-posta adreslerini; birden fazla yazarlı makalelerde her bir yazarın makaleye katkı paylarını belirten bir kapak yer almalıdır.

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bۆlümü Dergisi alışma Takvimi

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakóltesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bۆlümü Dergisi yılda iki defa **Haziran** ve **Ocak** aylarında yayınlanmaktadır.

İ.Ü. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bۆlümü Dergisi **alışma takvimi** aşağıdaki gibidir:

- 30 Nisan - Yılın ilk sayısı için makale gۆnderme son tarihi
- Mayıs Ayı - Hakem değerlendirmeleri
- 1 Haziran - İlk sayının son editۆrlük/düzeltme/ temlik belgeleri işlemleri.
- 30 Haziran - İlk sayının matbaaya teslimi.
- 1 Temmuz - Yılın ikinci sayısı için makale ağırısı
- 31 Ekim - Yılın ikinci sayısı için makale gۆnderme son tarihi
- Kasım Ayı - Hakem değerlendirmeleri
- Aralık Ayı - İkinci sayının son editۆrlük/düzeltme/ temlik belgeleri işlemleri.
- 31 Aralık - İkinci sayının matbaaya teslimi.
- 1 Ocak - Yılın ilk sayısı için makale ağırısı

Sıradaki sayıda basılmak üzere İngilizce, Almanca ya da Türkçe makalelerinizi aşağıdaki mail adresine iletebilirsiniz: dramaturji@istanbul.edu.tr

İ.Ü. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bۆlümü Dergisi SOBİAD Index tarafından indekslenmekte ve ULAKBİM tarafından izlenmektedir. Dergimiz hem basılı hem de online olarak yayınlanmaktadır. Dergimizin tüm sayılarına online olarak <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/issue/archive> adresinden erişilebilmektedir.

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bۆlüm Dergisi

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakóltesi

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bۆlümü

Ordu Cad. 196, Oda No: 265, Laleli, Fatih 34459 – İSTANBUL

Telefon: 0 212 455 57 23

E-Posta: dramaturji@istanbul.edu.tr

