

T.C.
AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT DİSİPLİNLERARASI ANABİLİM DALI
2023-YL-143

**GENET’NİN *HİZMETÇİLER*’İ VE PINTER’IN *AŞIK*’INDA
KARŞILAŞTIRMALI BURJUVAZİ ELEŞTİRİSİ**

HAZIRLAYAN
Nursena ÖZYAVUZ

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Songül ASLAN KARAKUL

AYDIN – 2023

T.C.
AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE
AYDIN

Bu tezde sunulan tüm bilgi ve sonuçların, bilimsel yöntemlerle yürütülen gerçek deney ve gözlemler çerçevesinde tarafımdan elde edildiğini, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce, sonuç ve bilgilere bilimsel etik kuralların gereği olarak eksiksiz şekilde uygun atıf yaptığımı ve kaynak göstererek belirttiğimi beyan ederim.

31 / 07 / 2023

Nursena ÖZYAVUZ

ÖZET

GENET’NİN *HİZMETÇİLER’İ* VE PINTER’IN *AŞIK’INDA* KARŞILAŞTIRMALI BURJUVAZİ ELEŞTİRİSİ

Nursena ÖZYAVUZ

Yüksek Lisans Tezi, Karşılaştırmalı Edebiyat Disiplinlerarası Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Songül ASLAN KARAKUL

2023, XI + 171 sayfa

Bu karşılaştırmalı çalışmada amaç, Jean Genet’nin *Hizmetçiler* ve Harold Pinter’in *Aşık* adlı eserlerinin karakterler aracılığıyla orta sınıf üzerinden burjuvazi eleştirisini ortaya çıkarmaktır. Karakterlerin burjuva evreninin neden olduğu sınıf karşıtlıkları içinde olmaları eserleri ortak konu paydasında buluşturmaktadır. Eserler, karşılaştırmalı edebiyat bilimi ve verileri ışığında, yorumlayıcı çözümleme ve alımlama estetiği yaklaşımından faydalanılarak çoğulcu inceleme yöntemiyle incelenmiştir. Çalışma kapsamında karakterlerin kimlik sorunsalı yaşama nedenleriyle yeni bir kimliğe evrilme süreçlerinde neler yaptıkları ve ne gibi sonuçlar elde ettikleri araştırılmış, benzer ve farklı yönleri üzerinde durulmuştur.

Tez boyunca inceleme nesnesi olarak ele aldığımız her iki eserde de karakterler, burjuva evrenindeki kimliklerini gerçekleştirme yolunda varoluşlarını başka bir kimlik altında bulmaya çalışarak kendilerini kaybetmiştir. Güç ve boyun eğme oyunu oynayan karakterlerin gerçeklikle iç içe geçen rolleri kimlik doğasını sorgulayan güçlü bir retorikğin göstergesi niteliğindedir. Burjuvazi eleştirisinin kimlik çatışması üzerindeki etkileri çalışma boyunca yapılan incelemeler ışığında özetlenmiştir. Eserler arasındaki karşılaştırmalı incelemede karakterlerin kimlik sorunsalının daha iyi algılanması açısından Ernst Jentsch’in kuramcısı olduğu, Sigmund Freud’un ise geliştirdiği *tekinsizlik* kavramından yararlanılmıştır. Bu çalışmada, *burjuvazi* ve *tekinsizlik* kavramlarının karakterlerin düş ve gerçek arasındaki ayrımında bir çıkmaza yol açtığı ortaya konmaya çalışılmıştır.

ANAHTAR SÖZCÜKLER: Absürd Tiyatro, Alımlama Estetiği – Yorumlayıcı Çözümleme Yaklaşımı, Burjuvazi, Kimlik Sorunsalı, Tekinsizlik.

ABSTRACT

A COMPARISON OF BOURGEOISIE CRITICISM IN GENET'S *THE MAIDS* AND PINTER'S *THE LOVER*

Nursena ÖZYAVUZ

Master's Thesis, Department of Comparative Literature

Thesis Supervisor: Assoc. Prof. Songül ASLAN KARAKUL

2023, XI + 171 pages

The aim of this comparative study is to reveal the criticism of the bourgeoisie through the middle class by way of the characters of Jean Genet's *The Maids* and Harold Pinter's *The Lover*. The fact that the characters are in class antagonisms caused by the bourgeoisie universe brings the works together on a common denominator. The works have been analysed in the light of comparative literary science and data, using interpretative analysis and reception aesthetics approach with the pluralist analysis method. Within the scope of the study, what the characters did in the process of evolving into a new identity due to their identity problems and what kind of results they achieved were investigated, and their similar and different aspects were dwelled on.

In both works, which we take as the object of analysis throughout the thesis, the characters have lost themselves by trying to find their existence under another identity on the way to realise their identities in the bourgeois universe. The roles of the characters playing the game of power and submission, intertwined with reality, are indicative of a powerful rhetoric that questions the nature of identity. The effects of bourgeoisie criticism on identity conflict are summarized in the light of the studies conducted throughout the study. In the comparative analysis between the works, the concept of uncanny, theorised by Ernst Jentsch and developed by Sigmund Freud, was utilised in order to better perceive the identity problematic of the characters. In this study, it has been tried to reveal that the concepts of *bourgeoisie* and the *uncanny* lead to an impasse in the characters' distinction between dream and reality.

KEY WORDS: Bourgeoisie, Problematic of Identity, Reception Aesthetic – Interpretive Analysis, Theatre of the Absurd, Uncanny.

ÖNSÖZ

Çalışmam boyunca eşsiz bilgisiyle, sadece tez ile ilgili sorunlarımda değil, her sorunumda yanımda olan, akademik hayatım boyunca desteğini esirgemeyen, yönlendirme ve cesaretlendirmeleri sayesinde başarı merdivenlerini adım adım çıktığım ve yüksek lisans maceramda da çalışma şansına eriştiğim için kendimi şanslı hissettiğim Değerli Hocam Doç. Dr. Songül ASLAN KARAKUL'a gösterdiği anlayış, ilgi ve en çok da sabrı için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Lisans eğitimim ve Erasmus sürecimde de desteğini esirgemeyen, tüm üniversite hayatım boyunca varlığıyla, gülücükleriyle, neşesiyle ve sevgisiyle yanımda olduğunu hissettiğim sevgili danışmanıma ne kadar teşekkür etsem azdır.

Ayrıca çalışmanın hazırlanma aşamasında ilgi ve yardımlarını esirgemeyen, ne zaman kapısını çalsam beni sıcak bir şekilde karşılayan, literatür taraması yaptığım süreçte kaynak bulmama yardımcı olan Sevgili Hocam Dr. Öğrt. Üyesi Mehmet Baki'ye teşekkürlerimi sunmak isterim. Öğrenimim boyunca emeği geçen değerli Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca jüride yer almayı kabul ederek değerli vakitlerini ayıran, görüş ve önerilerini paylaşan Prof. Dr. Nurten SARICA ve Doç. Dr. Mesut GÜNENÇ'e de teşekkürlerimi sunarım.

Potansiyelimi ortaya çıkarmam için emeğini üzerimden eksik etmeyen, hayatım boyunca her konuda bana destek olup yol gösteren, çalışmama varlığıyla büyük katkı sağlayan sevgili aileme; annem Hatice ÖZYAVUZ'a, babam Eyyup ÖZYAVUZ'a, en yakın arkadaşım ablam Ayşegül ÖZYAVUZ ŞEN'e ve onun sevgili eşi Erinç ŞEN'e sonsuz minnet borçluyum.

Nursena ÖZYAVUZ

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY SAYFASI.....	iii
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİM SAYFASI.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	vii
TABLolar DİZİNİ.....	x
EKLER DİZİNİ	xi
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM	4
1. YÖNTEMLER	4
1.1. Yorumlayıcı Çözümleme.....	7
1.2. Alımlama Estetiği	10
2. BÖLÜM	14
2. BURJUVAZİNİN DOĞUŞU	14
2.1. Sınıf Karşıtlıkları	23
2.2. Bir Yazın Türü Olarak Tiyatro ve Burjuvazi ile İlişkisi.....	30
3. BÖLÜM	41
3. ABSÜRD TİYATRO	41
3.1. Fransız Tiyatrosunda Absürd ve Jean Genet	48
3.2. Çağdaş İngiliz Tiyatrosunda Absürd ve Harold Pinter.....	58
3.3. Eser Özetleri	71
3.3.1. Hizmetçiler.....	71
3.3.2. Aşık	73
4. BÖLÜM	76
4. KARAKTERLERİN KİMLİK SORUNSALI.....	76

4.1. <i>Hizmetçiler</i> Anlatısındaki Karakterlerin Kimlik Sorunsalı ve Burjuvazi Eleştirisi...	79
4.2. <i>Aşık</i> Anlatısındaki Karakterlerin Kimlik Sorunsalı ve Burjuvazi Eleştirisi	86
5. BÖLÜM	95
5. HİZMETÇİLER VE AŞIK ANLATILARININ KARŞILAŞTIRMALI YAKLAŞIMLA İNCELENMESİ	95
6. TARTIŞMA VE SONUÇ	123
7. KAYNAKLAR	129
8. EKLER	136
ÖZGEÇMİŞ	171



TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 5.1. Karakter çözümlemesine ek olarak iki eserin konu, tarihsel dayanak, olay örgüleri vb. bağlamında karşılaştırma tablosu	107
---	-----



EKLER DİZİNİ

Ek 1. <i>THE LOVER</i> (AŞIK) adlı tiyatro eserinin Türkçe çevirisi	136
---	-----



“Ben tiyatroyu, tüm sanat dallarının en yücesi ve bir insanın, insan olma hissini, bir diğeriyle paylaşabilmesinin en dolaysız yolu olarak görüyorum.”

Oscar Wilde

GİRİŞ

Modern toplumların oluşumu ile ortaya çıkan burjuvazinin geçmişten günümüze bireyler ve toplumlar üzerinde bıraktığı etki ve yarattığı sınıfsal farklılıklar çeşitli alanlarda ele alınmaktadır. Burjuvazinin toplumun her kesimindeki bu yansıması yazın alanında da kendine yer bulur. Bu yansıma tiyatrodan Jean Genet’in *Hizmetçiler* ve Harold Pinter’in *Aşık* isimli eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Her iki tiyatro eserinde de karakterler aracılığıyla ve onların vurguladığı orta sınıf üzerinden burjuvazi eleştirisi yapılmaktadır. Burjuvazinin bu etkisi özellikle 20. yüzyıl tiyatrosunda “aşındırma etkisi” olarak görülebilmektedir. Burjuvazi öncesi var olan toplumsal değerlerin bozulması bu iki tiyatro eseri üzerinden ele alınacak ve burjuvazinin bu bozulmaya etkisi tartışılacaktır. Temel değerlerin tersine dönüşünde burjuvazinin etkisine, burjuvazi eleştirisinin kimlikler üzerinden nasıl ortaya konulduğuna, karakterlerin geçirdiği dönüşümlere, sınıf farklılıklarına, kimlik sorunsalı boyutlarına yaklaşılabilecek ve karşılaştırma bu bağlamda gerçekleştirilecektir.

Çalışmanın önemi burjuvazi eleştirisi yapan iki farklı ülke edebiyatından seçilen bu iki eserin çözümlenmesinin karşılaştırmalı yaklaşım çerçevesinde ele alınacak olması ve bu alanda daha önce *The Lover* (Aşık) üzerine ele aldığımız yaklaşımlarla bir tez çalışması yapılmamasıdır. Tiyatro alanında yer alan bazı değerli araştırmacılar, tiyatro yönetmenleri ve tiyatro oyuncularının aracılığıyla¹ sahnelenmesi dışında *The Lover* (Aşık) üzerine alanımızda bir akademik tez çalışmasına rastlanmamaktadır. Ülkemizde Harold Pinter’in sadece dilimize çevrilen eserlerinin incelenmesi veya sahneye taşınmasıyla sınırlı kaldığı saptanmıştır. Bu durum bizi ikinci bir yan amaca yönlendirmiştir. Harold Pinter’in *The Lover* (Aşık) adlı oyununu dilimize çevirmekle bir eksikliği gidermek ve bu eserin yazınımıza kazandırılması çalışmanın amaçlarından biri olarak ortaya çıkmıştır. Son

¹ Prof. Dr. Selçuk Göldere “Aşık”ı çevirmiş, sahnelemiş ve yönetmiştir. <https://youtu.be/1tYgDkxkFBg>
Prof. Dr. Hülya Nutku yönetmenliğindeki “Sevgili”, Zeynep Nutku ve Erk Bilgiç’in çevirisi ile sahnelenmiştir. <https://youtu.be/I9w-bslle5I>

yıllarında edebi kimliğinin de ötesine geçen siyasi kimliğinden, Türkiye'ye 1985 yılında Uluslararası Yazarlar Kulübü (PEN) adına yaptığı ziyaret sonrası ana akım medyada İnsan Hakları ile ilgili konuşması sonrası farklı tanıtılan Pinter, ölümüne dek ürettiği tüm eserlerinde kendi tiyatro anlayışını (Pinteresque) yaratarak gerek İngiltere gerekse Avrupa ve Amerika'da akademi dünyasında sıkça yer almış ve kendinden söz ettirmiştir. Ülkemizde kendisinin ve tiyatro anlayışının daha da gündeme gelerek Absürd Tiyatro denildiğinde Samuel Beckett, Eugène Ionesco ve Jean Genet kadar Pinter'in da akıllara gelmesi ve tanınması beklentisini taşımaktayız. Bu bağlamda tezimizin alanyazına katkıda bulunabilmesi ve araştırma konumuz çerçevesinde gelecekte yapılacak çalışmalara kaynaklık edebilmesi umudu içerisindeyiz.

Çalışmamızda sınıf farklılığından doğan eleştiriye burjuvazi odağında bakılacaktır. Bu amaçla gerçekleştirdiğimiz çalışmada *Hizmetçiler* ve *Aşık* eserlerinde orta sınıf üzerinden kurgulanan karakterlerin farklılıklarının gösterilmesinde yorumlayıcı çözümleme (hermeneutik) ve alımlama estetiği yöntemleri kullanılacaktır. Karşılaştırmalı edebiyat biliminin inceleme alanında sıklıkla kullanılan hermeneutik (yorumsama) ve alımlama estetiği (eng. reception aesthetic, fr. perception) kuramlarının kullanılması nedeniyle çalışma eklektik bir anlayışa sahiptir.

Bu çalışmada eserlerdeki burjuvazi eleştirisi disiplinlerarası yaklaşımla açıklanacaktır. Çalışmamızın ilk bölümünde ele alacağımız karşılaştırmalı edebiyat biliminin en önemli iki değerlendirme yöntemini olan yorumlayıcı çözümleme ve alımlama estetiği yaklaşımları hakkında bilgi verilip bu yöntemlerin neden kullanıldığı açıklanacaktır.

İkinci bölümde burjuvazinin nasıl doğduğu ve sınıf karşıtlıklarının nasıl ve neden ortaya çıktığı üzerinde durulacaktır. Daha sonra edebiyata ve tiyatroya burjuvazinin ne yönde yansıdığı, Orta Çağ'dan 20. yüzyıla kadar olan zaman diliminde Fransız ve İngiliz tiyatrosu ekseninde örnekleriyle ele alınacaktır. Üçüncü bölümde ise yazarlarımızın yer aldığı Absürd Tiyatro akımı üzerine bilgiler verilerek öncelikle Fransız tiyatrosunda absürd ve Jean Genet, sonrasında çağdaş İngiliz tiyatrosunda absürd ve Harold Pinter hakkında detaylı ve tarihsel bilgi söz konusu edilecektir. Sonrasında ise çalışmamızın örneklemini oluşturan *Hizmetçiler* ve *Aşık* tiyatroları hakkında bilgi ve özetlere yer verilecektir.

Dördüncü bölümde *Tekinsizlik* kavramının yaratıcısı olan Ernst Jentsch ile bu kavramı psikanalitik açıdan inceleyen Sigmund Freud'a yer verilerek tanım ayrıntılı bir şekilde incelenecektir. Anlatılarımızdaki karakterlerin kimlik sorunsalları *Tekinsizlik* kavramı üzerinden birey-toplum ilişkileri odağında ve burjuvazi eleştirisi ekseninde değerlendirilmeye çalışılıp karakter çözümlemesi üzerinde durulacaktır. Daha sonra ise eserlerimiz karşılaştırmalı yaklaşımla çözümlenecektir.

İki tiyatro eserinin de burjuvaziye tipik örnek oluşturması söz konusudur. Bu çalışmada burjuvazinin bir eleştiri olarak ortaya çıktığı noktası ve sınıflar arasındaki geçişin mümkün olamayacağının ortaya konulması hedeflenmiştir. Araştırmanın diğer hedefleri ise temel sorunsalın yeni bir kimliğe kılık değiştirerek evrilme durumunun ve değer yargılarının yer değiştirmesi neticesinde değerlerin tamamen tersine çevrilmesi olgusunun ortaya çıkarılmasıdır. Sonuç bölümünde ise çalışma genel hatlarıyla özetlendikten sonra yapılan karşılaştırmalarla bir sonuca varılmaya çalışılacak ve genel bir değerlendirmeye yer verilecektir.

Harold Pinter'ın *The Lover* (Aşık) adlı yapıtının yayımlanmamış çevirisi tarafımdan yapılmıştır ve telif haklarından dolayı bastırılmayan eserin her hakkı tarafıma aittir. Bu çeviriden yapılan alıntılar için dipnotlarda (Ç.N.) kısaltması kullanılacaktır ve tezimin sonunda çeviri metninin tamamı paylaşılacaktır. Ayrıca yabancı kaynaklardan yapılan alıntıların Türkçe çevirileri de tarafımdan yapılmıştır.

1. BÖLÜM

1. YÖNTEMLER

19. yüzyılda doğan ve hem akademik bir disiplin, hem de eleştirel bir sistem olarak betimlenen karşılaştırmalı edebiyat (Aydın,1999: 9); farklı diller ve kültürler içindeki edebi eserleri farklı açılardan inceleyen, bu bağlamlarda karşılaştıran ve aradaki ilişki ile ilgilenen bir disiplindir. Aynı zamanda karşılaştırmalı edebiyatın alanı, edebi eserlerin kültürel ve tarihsel bağlamını anlamaya, ulusların edebiyatları arasındaki birbirinden etkilenme derecelerini ve ilişkilerini, edebiyatın insan deneyimini yansıtmaya ve biçimlendirme yollarını keşfetmeye çalışan, araştırmacılara yeni ufuklar açan eleştirel bir bilim dalıdır. Tarihsel gelişimi açısından karşılaştırmalı edebiyat bilimi gün geçtikçe sınırlarını belirleyip geliştirmeye devam etmektedir. Bu doğrultuda İrfan Atalay karşılaştırmalı edebiyatın tarihsel gelişimi hakkında şu bilgileri vermektedir:

“Karşılaştırmalı edebiyat alanında çalışmalara yer veren en eski dergi olan *Revue de Littérature Comparée* (1921)’yi Baldensperger ile oluşturan Van Tieghem, edebiyat çalışmalarını ulusal, karşılaştırmalı ve genel edebiyat çalışmaları şeklinde üç başlık altında toplar. Ona göre karşılaştırmalı edebiyatın asıl amacı, değişik edebiyat tarihlerini tek bir bütünlük altında birleştirmektir. Bu amaçla tarihsel süreç içinde, Batı edebiyatı ile Antik dönem Yunan ve Latin edebiyatları arasındaki alımlar, uyarlamalar, benzerlik ve farklılıkların incelenmesini önerir” (2019: 32).

Bu bağlamda “Van Tieghem millî, mukayeseli ve genel edebiyat diye üçe ayırdığı edebiyat araştırmalarında ilk iki safha bittikten sonra, birleştirici geniş sentezlerin yapıldığı üçüncü disiplin olarak genel edebiyatı görür” (Enginün, 2017: 20). Paul Van Tieghem, karşılaştırmalı edebiyat biliminin çalışma sahasının farklı edebiyatların ürünlerinin karşılaştırılması ile incelenebileceği yönündedir. Fakat bu çalışma alanını iki farklı edebiyata indirgeyerek bu iki edebiyatın Avrupa edebiyatı, Yunan ve Latin edebiyatı ile sınırlı kaldığı görüşündedir. Sistematüğinde Batılı olmayan edebiyatlara, bu edebiyatların diline ve kültürünü çalışma sahasına dâhil etmediği açıkça bellidir.

Batılı olmayan yazın alanlarını çalışma alanına katmayan Fransız ekolünün başında gelen karşılaştırmalı edebiyat bilimci Tieghem, 1931 yılında *La Littérature Comparée* adlı eserini yayımlamış ve bu eser dünya çapında ses getirmiştir. Karşılaştırma çalışmaları

Avrupa ve Amerika’da hız kesmeden devam ederken edebiyat eleştirmeni René Wellek tarafından 1959 yılında *The Crisis of Comparative Literature* başlıklı makalesi karşılaştırmalı edebiyatın temelini oluşturduğu bu süreçte oldukça önemli bir yer tutmuştur. Bu makale, Amerikan ekolünün esaslarını içerdiğinden dünyaca ünlüdür (Aytaç, 2019: 78). İnci Enginün’nün de ifade ettiği üzere “René Wellek “Mukayeseli Edebiyatın Krizleri” başlıklı yazısında, Van Tieghem başta olmak üzere, meşhur araştırmacılarından Carré, Guyard ve Baldensperger’in ne sahanın konularını ne de metotlarını iyice tespit ettiklerini belirtir” (Enginün, 2017: 21). Karşılaştırmalı (mukayeseli) edebiyat ve genel edebiyat ayrımının kullanışsız olduğu görüşünü savunan Enginün, Wellek’in bu tavrının 19. yüzyıl pozitivist olgusuna dayandığını ve bu açıdan karşılaştırmalı edebiyatın 19. yüzyılda ortaya çıkan dar milliyetçiliğe karşı oluşan bir disiplin olarak görmektedir (Enginün, 2017: 21).

İlk olarak iki farklı ulusa, kültüre ve dile ait konuların karşılaştırmalı edebiyatın konusu olabileceği görüşündeki Fransız ekolü karşımıza çıkmaktadır. Daha sonrasında ise Wellek’in makalesinin kabul ve manifesto niteliğinde görüldüğü Amerikan ekolü ile karşılaşmaktayız. Bu ekol, Fransız milliyetçiliği yerine çok uluslu hümanizmi ön planda tutmaktadır. Amerikan ekolü, edebi ürünün kendi başına bir sanat eseri olduğu görüşünü benimser ve edebi ürünleri edebiyat tarihindeki yerlerinden bağımsız olarak ele alır. Aytaç bu durumu: “Her iki ekol de karşılaştırmalı edebiyat çalışmasında konuyu farklı ulusların, en az ikisinin, edebiyatından seçiyor, başka deyişle her ikisi de “supranasyonel” yani ulusal-üstü çalışıyor” şeklinde yorumlamıştır (2019: 85). Bu tarihsel süreçten sonra karşılaştırmalı edebiyat, alanını daha farklı bilimcilerin çalışmaları ile daha da genişleterek gelişmeye devam etmiştir.

Bir yaratıcının ürünü olan edebiyat; insanı, fikirleri, hisleri, duyguları, ideolojileri, yaşantıları, rolleri, kimlikleri, toplumsal olayları ve olguları, kısacası insanın merkezde olup anlamlandığı her olguyu içermektedir. Bir edebi eserin temelinde yatan anlamı veya okuruna vermek istediği iletiyi çok yönlü bir yaklaşımla ele alırken anlamlandırma sürecimiz de aynı doğrultuda ilerler. Başka türlü görebilmeyi kendine amaç edinen karşılaştırmalı edebiyatın temel işlevi; “karşılaştırma” eyleminde neyi, neden, nasıl sorularına aranan cevapların eserde veya eserlerde hangi yöntemlerle oluşturulacağıdır. Nasıl ki bilimsel araştırmalar kanıt ve yöntem gerektiriyorsa karşılaştırmalı edebiyat da edebiyat inceleme yöntemleri nezdinde bunları gerektirmektedir. Tüm bu sorulara cevap aranırken farklı disiplinlerden yararlanılmaktadır ve disiplinlerarası bir ortamda karşılaştırma yapılırken zihnimizde “karşılaştırma” eylemini etraflıca anlamlandırmak

gerekmektedir. Eleştirel düşüncenin gelişmesi, edebiyatın disiplinlerarası ortamdaki sentezinden kaynaklanmaktadır. Karşılaştırmalı edebiyatta amacımız bağımsız bir şekilde eseri içselleştirmek ve disiplinlerarası yaklaşımla eseri anlamlandırmanın da ötesinde alımlayabilmektir. Bu alımlama süreci çok yönlü bakış açıları çerçevesinde, farklı yöntemler aracılığıyla biçimlendirilip çoğaltılmaktadır.

İnsan için anlamlı bir bütün oluşturan her şey somut ya da soyut bir olgu ile karşılaştırılabilir bir konuma sahip ise karşılaştırma eylemi sonucunda bir değer ve anlam büyük bir olasılıkla ortaya çıkmaktadır. Söz konusu bu anlamı bulma yolunda birincil kaynaklar dışında ikincil kaynaklara ve beraberinde edebiyat inceleme yöntemlerine başvurulmaktadır. Karşılaştırmalı edebiyat biliminin disiplinlerarası bir kimliğe sahip olmasının başlıca nedeni farklı ulusların ve kültürlerin edebiyatlarını incelerken araç olarak birçok disiplinden faydalanmasıdır. Daha çok “ortak konu” ve “ortak motif” (Aytaç, 2019: 89) üzerine çalışma alanını kuran karşılaştırmalı edebiyat biliminde araştırmacı öncelikle karşılaştıracağı yapıtlardaki yazarın konuyu “nasıl” işlediğine odaklanmaktadır. Araştırma nesnesi araştırmacı tarafından belirlendikten sonra anlamlandırma süreci başlamaktadır. Bu aşamada yöntemler devreye girmekte çünkü bir düşünce veya olgunun anlamlandırma ve sınıflandırmaya olanak sağlayan on üç inceleme yöntemini Gürsel Aytaç (2019: 98-101) *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* eserinde aşağıdaki gibi sıralamaktadır:

- 1) *Pozitivist İnceleme*
- 2) *Psikanalitik (Freudcu) İnceleme*
- 3) *Marksist İnceleme*
- 4) *Feminist İnceleme*
- 5) *Hesaplaşmacı İnceleme*
- 6) *Dilbilimsel İnceleme*
- 7) *Okuyucuya Yönelik İnceleme*
- 8) *Felsefeye Dayalı İnceleme*
- 9) *Metne Bağlı İnceleme (Werkimmanent)*

10) Yapısalcı İnceleme

11) Yorumlayıcı İnceleme (Hermeneutik)

12) Alımlama Estetiği (Rezeptionsästhetik)

13) Çoğulcu İnceleme

Disiplinlerarası ortamda karşılaştırma yapmamızı olanaklı kılan bu on üç inceleme yöntemi; sosyolojik, psikolojik, kültürel ve daha birçok açıdan bakılarak farklı disiplinlerin yardımıyla eylemimizi sistematik ve tutarlı bir yol izleyerek gerçekleştirmemizi sağlar. Disiplinlerarası ortamın yaratıcısı da insan olduğu sürece farklı alanlar çerçevesinde ortaya çıkan ürünün değerlendirilmesi ve karşılaştırılması bize farklı bakış açıları kazandırır. Böylece çözümleme yapılan ürünün özüne daha donanımlı inilebilmektedir. Karşılaştırmalı edebiyatın disiplinlerarası alanlarla ilişkisi yadsınamaz bir gerçektir. Tüm bu inceleme anlayışlarının ortak noktası, tutarlı ve anlam bütünlüğünü kaybetmeden, gerektiğinde ikincil kaynaklara başvurarak “karşılaştırılabilir” duruma getirmektir. Sonuç olarak her edebi eser bir değil birden fazla anlamı barındırabilir. Bu durum yapılan eylemi çok boyutluluk açısından evrensel kılar.

Çalışmamızın uygulama bölümünde yararlanacağımız, karşılaştırmalı edebiyat biliminin inceleme alanındaki iki önemli yöntem olan yorumsama (hermeneutik) kuramı, diğer adı ile yorumlayıcı çözümleme ve alımlama estetiği yöntemlerinin oluşum aşamasından ve bu yöntemlerle karşılaştırma sırasında ne yönden yararlanılacağı üzerine detaylı bir inceleme sunulacaktır.

1.1. Yorumlayıcı Çözümleme

Etimolojik açıdan bakıldığında yorumlamacılık için kullanılan Hermeneutik’in kökeni Yunancadan gelmektedir ve “açıklamak”, “ifade etmek”, “söylemek”, “çevirmek, yorumlamak²” anlamlarını taşımaktadır. “Hermeneutik’ kavramının edebiyattaki yeri, Platon’nun diyalogu *Phaidros*’la başlar. Hermes, mitolojide tanrıların elçisidir, onların isteklerini insanlara dil aracılığıyla iletir” (Aytaç, 1999: 890). Bununla birlikte yorumlamacılığa tarih penceresinden baktığımızda verilebilecek örneklerin dini metinlerin olduğu görülmektedir. Bu bağlamda “Hristiyanlığın ilk evrelerindeki risaleler, sonra Martin

² <https://tr.wikipedia.org/wiki/Yorumsamacılık>, Erişim tarihi: 7 Şubat 2023

Luther'in İncil çevirisi, İslamiyet'te tefsir çalışmaları bu eyleme kuvvetli örneklerdir” (Erkurt, 2021: 43). Yakın geçmişe gelindiğinde gerek Alman filozof Wilheml Dilthey'in “anlamak” ve “yorum” üzerine yaptığı çalışmaları, gerek diğer değerli Alman filozof Martin Heidegger'in *Varlık ve Zaman* eseri öncülüğündeki “anlam” ve “varlık” üzerine yaptığı öğretiler ile karşılaşmaktayız. Tüm çalışmaların bir anlam arayışı ve devamında yorumsama gerektiren bir durumun değerlendirmesi olduğu çıkarımını yapmak mümkündür.

Yorumlayıcı çözümlemenin karşılaştırmalı edebiyat biliminde inceleme yöntemlerin biri olarak yer almasının en önemli nedeni; bir eserin yaratıcısının amacının ve anlatımının açıklanmasına yönelik bir yöntem olmasıdır. Aytaç'ın da belirttiği üzere “*Yorumlayıcı İnceleme (Hermeneutik)*: Eserin belirleyici ögesinin, yazarın çoğu kez bilinçsiz eğilimine bağlı olduğuna, bu eğilimin yorumlanarak ortaya çıkarılması ilkesine dayandığı yönündedir” (Aytaç, 2019: 101). Bu çözümleme yöntemi; anlatının belirleyici ögesinin yazarının yönelimine dayandığını ve bu yönelimin yorumlanarak ortaya çıkarıldığını amaçlamaktadır. Bir edebi eserin barındırdığı anlamların, bu anlamların derinliğinin ve katmanlarının ancak yorumlanarak açığa çıkarılabileceği ilkesini benimseyen bu yöntem, temelinde derin bir araştırma alanını da içermektedir. Yorumlamanın belli ilkeler çerçevesinde yapılması, yorumu sağlam zemine oturtmak açısından oldukça önemlidir. Eserin yazıldığı dönemin ve yazarının bilgisi araştırmamızın temelini oluşturur. Bununla birlikte üslubu, dilin kullanış biçimi ve yazarının etkilendiği ikincil kaynakların da araştırılması gerekmektedir.

Hermeneutik çözümleme kuramının temsilcilerinden biri olan Alman filozof Friedrich Schleiermacher'e göre ise metindeki anlam tabakalarının çözülebilmesi için metni yorumlarken kaleme aldığı dönemin dilini, sosyolojik yapısını, yazarın içerisinden çıktığı kültürel ortamı, beslendiği geleneği ve en önemlisi de biyografisini ayrıntılı bir şekilde bilmek gerekir (Mermer ve Bayram, 2019: 41). Metin ile ilgili detaylı inceleme ve araştırma yapmanın öneminden bahseden Schleiermacher, metnin yorumlaması ile kültürel arka planının da önemine yer verdiği *Hermeneutics and Criticism And Other Writings* isimli kitabı, Felsefeci Atilla Erdemli tarafından yazılan makalede şu şekilde özetlenmiştir:

“Bir metni anlamak, o metnin değişik yanlarına ilişkin bir Hermeneutik döngüye girmekle olasıdır. Hermeneutik Döngüde ne anlama, ne de yorumlama süreci tamamlanabilir. Yorumlayan metinde metnin yazarıyla bütünleşir. Yorumlama Sürecinde, yorumlayan metinde, metne göre kendisini yenibaştan, fakat metni yazıyormuşçasına yeniden oluşturacaktır” (2012: 269).

Bir metnin, yazarından sonra baştan inşa edilmesinin ve tekrardan yaşatılabilmesinin yolunun o metni anlamaktan geçtiğini dile getiren Schleiermacher, “anlamanın” bahsettiği “Hermeneutik döngüyü” kapsadığını ve bu döngünün yorumlama ile ikili ilişki içerisinde olduğunu vurgulamaktadır.

Bir eserin çözümlenme aşamasında karşılaştırmalı edebiyat biliminin temelinde yer alan başlıca unsurlar; eserin yaratılma sürecindeki sosyo-ekonomik çevre, dönem, yazar, yazarın etkilenimleri ve eğilimleri gibi temel ögelerdir. Tiyatro eserin çözümlenme aşamasında ise genel anlamıyla bir eserin çözümlenme aşamasındaki temel adımların yanı sıra tiyatro odağından da bakarak detaylandırmak ve şu sorulara odaklanmak gerekmektedir: Oyunun içindeki kriz noktası ve oyundaki eylem hangi aşamalarda sergilenmektedir? Dekor, kostüm, makyaj gibi sahne sanatlarının en önemli parçaları ne derecede yer almaktadır? Oyunun üslubu, hitap ettiği kitle nedir? Yazar karakterlerini hangi bağlamda tipleştirmiştir? Bu ve bunun gibi daha birçok soru ile detaylı çözümleme ve sonrasında karşılaştırmak gerekmektedir.

Bir edebi eserin algılanma ve alımlanma aşamasında okuyucu ne kadar önemliyse tiyatro bağlamında düşündüğümüzde de sahnelenen tiyatro eserin anlam kazanmasında okuyucu ile birlikte izleyici de bir o kadar önemli ve değerlidir. Sanatsal bakımdan alımlama sürecinde izleyici olmadıkça tiyatronun, tiyatro olmadıkça da izleyicinin olamayacağı söylenebilir. Ve bu doğrudan etkileşim tiyatronun her zaman kendi var oluşuna izleyicisi ile onun alımlama ve yorumlama süreci oldukça devam ettirdiğini gösterir. Verilmek istenen düşüncenin doğrudan değil ima yoluyla verilmesi tiyatronun anlamının ve yazarın da fikirlerini yansıtmaya açısından en önemli unsurdur. Fakat bu noktada ima edilen anlamın tek bir doğruyu yansıtmadığı, bunun seyircinin yorumuna dayalı olduğu gerçeği de göz ardı edilmemelidir. Bu da her oyunun ne kadar izleyicisi varsa o kadar farklı yorumu olduğunu bize göstermektedir.

Bir sanat eseri bünyesinde “anlamı” barındırdığı ve bu anlama ulaşma yolunda okuyucunun veya araştırmacının rolünün oldukça büyük olduğu bilinmektedir. Karşılaştırmalı edebiyat bilminde, eserin barındırdığı anlam boyutlarının çözümlenme ve incelenme aşamasında metni merkeze alarak edebiyat inceleme yöntemlerinden yararlanılmaktadır. Bu anlam katmanlarındaki çeşitliliğin ne derece olduğu, konuların işleniş biçimleri, benzer ve farklı yönlerin belirlenmesi, karakterler gibi daha birçok özelliğin incelenmesi karşılaştırmacının asıl görevidir. Karşılaştırmacının bu noktada eseri

ne derece alımlayarak yorumladığı büyük önem taşır. Özetle, yorumlayıcı çözümleme eserin yazarının yönelimine dayanarak bu yönelimin ancak yorumlanarak ortaya çıkarılmasını amaçlayan bir inceleme yöntemidir.

1.2. Alımlama Estetiği

1960'lı yılların sonlarında Almanya'da alımlama üzerine araştırmalar gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Wolfgang Iser, Hans Robert Jauß, Stanley Bird gibi edebiyatçıların katkısı ile kuramı geliştirmeleri bu kuramın Almanya'dan sonra birçok ülkeye yayılmasına öncülük etmiştir. Böylelikle katkı sağlayan yazın bilimciler ile bu ekol adını duyurmayı başarmıştır. Temelinin eser odaklı araştırmalara karşı bir tepkiyi barındırması sonucuna dayandığı, sonrasında tüm bilimleri de kapsayarak genişlemeye ve anlam görmeye başladığı bilinmektedir. Ömer Solak bu inceleme yönteminin oluşum sürecini şu sözleri ile ifade eder:

“Alımlama çalışmaları (reception studies) Almanya’da 60’lı yılların sonuna doğru Emil Staiger ve Wolfgang Iser gibi edebiyat bilimcilerin eser odaklı araştırmalarına bir tepki olarak gelişir. Bugün sosyal bilimlerden beşeri bilimlere kadar geniş bir çalışma alanına sahiptir. Medyadan, görsel sanatlara kadar geniş bir alana yayılmıştır” (2016: 176).

Alımlama estetiğinin inceleme yöntemlerinden biri olmasının temelinde çoğu yazın bilimcinin katkısı bulunmaktadır. Bu yöntemin bilimsel yöntem kategorisine girmesine olanak sağlayan, karşılaştırmalı edebiyat biliminin İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'da yayılmasının en büyük öncüsü olarak kabul edilen isimlerden biri de Horst Rüdiger'dir. Rüdiger, karşılaştırmalı edebiyatın temelinde karşılıklı etkileşim süreçlerinin ve bunların araştırılması düşüncesindedir. Cemal Sakallı'nın da belirttiği üzere:

“Rüdiger'e göre metin içi etki (Wirkung) ve alımlama (Rezeption), birbirine bağlı ve birbirini tamamlayan süreçlerdir. Metin içi etkinin kaynaklandığı etkenler ne kadar önemliyse, başkalaşım o ölçüde güçlü olacaktır ve alımlayan kuvvet ne kadar güçlüyse, bu güç temel özelliklerde aktarılan olayı dönüştürecek” (2013: 90).

Rüdiger bahsettiği ‘metin içi etki’ ile ‘alımlama sürecinin’ öneminden ve gerekliliğinden bahsetmektedir. Eserin önemini ve değerini alımlama sürecindeki okurun arttırdığı, bu etkilerin de okurun algısıyla eser arasındaki doğrudan ilişkiden geçtiği

söylenbilir. Sakallı aktarımına şu şekilde devam eder: “Alımlamanın kendine özgü biçimi, metnin ilettiği içeriği veya anlamı öncelikle ‘metin’ açısından değil, ‘alımlayan’ açısından çözümlemeyi kapsar” (Sakallı, 2013: 90). Son zamanlarda “Konstanz Grubu” olarak anılan çalışma grubu, Almanya’da Konstanz Üniversitesi’nde bu kuram hakkında çalışmalarını sürdürmektedir. Mehmet Rifat (2018: 17) ise *Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü* kitabında bu grup ve alımlama estetiği anlayışı ile ilgili şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Konstanz Okulu temsilcilerinin (özellikle de H. R. Jauss ile W. Iser’in) geliştirdiği ve edebiyatın tarihselliğinin öncelikle okurların yapıtlarla ilgili deneyimine bağlı olduğunu ileri süren bir başka deyişle, sanatın sıradan ya da profesyonel okurlar üstünde yarattığı etkiyi ön plana çıkaran edebiyat tarihi anlayışı. Alımlama estetiği, edebiyat metnlerini çözümleyenlerin ya da eleştirmenlerin dikkatini *yazar / metin* ikilisinden uzaklaştırıp *metin / okur* ilişkisine yönlendirmek isteyen bir yaklaşım biçimidir.”³

Belirtildiği üzere alımlama sürecinin önemi karşılaştırmalı edebiyatın araştırma alanını belirleyen ve konumunu daha belirgin duruma getiren temel unsurdur. Bu anlamda “alımlamanın” karşılaştırmalı yazın bilimin araştırmalarını bir boyuta taşıyacağını düşünen, Van Tieghem kadar alanımızda önemli bir konuma sahip yazınbilimci Jean Marie Carré ise şu biçimde aktarmıştır: “Karşılaştırmalı yazınbilim etki araştırması değil, alımlama araştırmasıdır. Araştırmalar ‘alımlayana’ yönelik olmalı ve ‘alımlayanın’ tarafında sürdürülmelidir” (Sakallı, 2013: 42). Görüldüğü üzere bu görüşün kabullenışı ve derinleşmesi eseri alımlayan okur ve onun alımlama süreci ile paralellik göstermektedir.

“Bu ekolün temel çıkış noktası, okurla metin arasında gelişen karşılıklı bir etkileşim öbeğinin olduğu kanısıdır. Buna göre okuma eylemi sırasında metin ve okur arasında karşılıklı bir duygu alışverişi meydana gelir. Metin, okur tarafından okunup anlaşıldıktan sonra edebi bir metin olma yoluna girer” (Mermer ve Bayram, 2019: 31).

Bu iki inceleme yöntemini Aytaç aşağıdaki biçimde aktarmaktadır:

“Edebiyat incelemesinde metne bağlı, yani eserin kendisini esas alan kuramlardan biri olan yorumlamacılık (*Hermeneutik*), giderek inceleyicinin, okuyucunun bu süreçteki payını fark etmeye başlamıştır. Yorumlamada alımlamanın, izlenimin önemi üzerinde durulurken “*Rezeptionsästhetik*” yani alımlamada odaklaşan bir kuram oluşur” (Aytaç, 1999: 95).

³ Alımlama estetiği (Fr. *esthétique de la réception*; İng. *reception aesthetics*; İt. *estetica della ricezione*).

Bu kuram en genel ifadesi ile edebi metnin tek başına bir anlam ifade edemeyeceğini, bunu anlamlı kılanın okur ve onun alımlama sürecinin getirisi olabileceği görüşünü savunmaktadır. Berna Moran ise yorumsama ve alımlama bağlantısı hakkındaki ifadeleri şu şekildedir:

“Esere anlamı yazar mı yükler, eserdeki sözcükler mi üretir, yoksa okur mu verir? Bu bir duygu sorunu değildir, düşünsel ve bilgisel bir sorundur ve bundan ötürü alımlama kuramı yorumbilim (*hermeneutics*) bağlamında öne sürülmüş bir kuramdır” (2018: 240).

Alımlama estetiği; eserin yazarından sonra okuru tarafından ele alındığında okurun tekrar hayat verdiği, eserin kendi içinde farklı anlamları barındırdığı ve bunu sadece okurun ortaya çıkarabileceğini savunmaktadır. Tezimizde kullandığımız bu iki karşılaştırma edebiyat inceleme yöntemlerini kullanarak çözümlemelerine eserinde yer veren Gökhan Şefik Erkurt’un da (2021: 59) ifade ettiği üzere: “Alımlama estetiğinin perspektifinin diğer kuramlarinkinden farkı, onun edebiyat metninin yaratıcısı olarak yazarı değil okuru kabul etmesidir. Bu anlayışta yaratma veya üretme süreci okurla yeniden başlamaktadır.” Alımlama estetiği odağında yorum kuramını ele alan Yılmaz Özbek (2013: 18) ise okurun alımlama sürecinin üzerinde şu sözleri ile durmaktadır:

“Kısacası Alımlama Estetiği anlayışı okur gerçeğini ön planda tutarak belirsizlikleri belirli hale getirmek, boşlukları doldurmak ve soyut alanları somutlaştırmak gibi bir işlevi üstlenir yorumlama sürecinde. Metinler çalar saat gibidir, okurda birçok duygu ve düşüncenin uyanmasını sağlar. Bunlar sonunda yapıtın duyumsattığı, anlattığı öz haline gelirler. Yorum budur işte çağdaş yorum kuramı Alımlama Estetiğine göre.”

Alımlama estetiği, yazarın elinden çıktıktan sonra eserin canlılığını koruyanın sadece okuru olduğunu, eserin tek başına bir anlam kazandıramayacağını, bunun ancak okurun nasıl alımladığı ve bu alımlama ile eserin anlamını nasıl etkilediği üzerinde durmaktadır. Okurun da bir sosyal varlık olduğu gerçeği göz ardı edilmeden, etkilenimlerinin tıpkı tarihsel süreçler gibi farklılık gösterebileceği, değişime uğrayabileceği veya gelişebileceği hususu da değerlendirilmelidir. Bu nedenle zaman ilerledikçe alımlama süreçleri de değişip dönüşebilmektedir.

Özetlemek gerekirse alımlama estetiği görüşünde eserin anlamını okuyucunun algıladığı ölçüdedir. Bu inceleme yöntemi: “Edebî eserin, öncelikle okuyucunun algılamasına dayandığı görüşünü savunur” (Aytaç, 2019: 101). Edebi eserin değeri okurun

algıladığı bir noktada onu hazmetme sürecidir. Sürece hâkim olan okur, bu sayede eserin anlamını belirginleştirir. Bu kapsamda, kuramın anlayışı okurun metni okuması, incelemesi ve algıladıklarını yorumlaması olarak belirlenmektedir. Ahmet Cuma'nın da (2019: 250) belirttiği gibi: “[...] edebi eser, anlamını okuru vasıtasıyla kazanır. Her okur, metindeki ipuçları doğrultusunda, kendi geçmişi ve birikimleri ölçüsünde eseri anlamlandırır.”

Okurun bu kadar başat unsur olarak ele alındığı karşılaştırma edebiyat biliminin bu inceleme yönteminde okurun temel etkinliği eseri anlamlandırarak onu bir noktada yeniden oluşturma düşüncesidir. Okurun etkinliğini bu denli arttırarak ortaya çıkaran diğer inceleme yöntemimiz olan yorumlama kuramında ise tıpkı alımlama estetiğinde olduğu gibi okur ön plandadır. İki kuramın birbiri ile bağlantısı; okurun süreçteki alımlama boyutu ile bunun yorumsama biçimi ile olan ilgisidir. Karşılaştırmacının çalışma sahasına okur odaklı bu iki yöntemi almasının önemi işte bu noktada başlamaktadır. Erkurt'un da değindiği üzere:

“Edebiyat bilimin, dolayısıyla da *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* (*vergleichende Literaturwissenschaft*) içerisinde yazarı dışarıda bırakmalarından ötürü metne bağlı (*dönük*) inceleme yöntemlerinden olan *Alımlama Estetiği* ve *Yorumlayıcı İnceleme* birbirlerinin işlev sahalarına geçiş yapabilen ve eş zamanlı kullanılabilen yöntemlerdir” (2021: 29).

Çalışmamızda yararlanmak istediğimiz bu iki yöntemi seçmemizin en önemli nedeni; yöntemlerin birbirleri ile ilişkisi olmasına ek olarak eserin değerlendirilmesi aşamasında okurun alımlama ve yorumlama yetilerinin önemsenmesidir.

2. BÖLÜM

2. BURJUVAZİNİN DOĞUŞU

XIII. yüzyılda Orta Çağ'ın artık sonlarına yaklaşırken Avrupa'da ortaya çıkan Fransızca kökenli *burjuva* kelimesi; sosyal statüsünü varlıklı oluşundan ve işveren konumunda yer almasından dolayı “kentli olan”, “kentli kişi” anlamlarında karşımıza çıkmaktadır. “Orta sınıf”, “kent soylu” veya “yönetici sınıf” anlamlarına gelen, geçimini herhangi bir el zanaatıyla sağlamayan bu sosyal kategori ise burjuvazi olarak adlandırılmaktadır. Burjuvazinin doğuşu, özellikle Rönesans ve Reform hareketleri sırasında Avrupa'nın birçok ülkesinde yaşanan ekonomik, sosyal ve politik değişimler sonucunda gerçekleşmiştir. 72 yıl hüküm süren XIV. Louis'nin ölümünden sonra aristokratlar, burjuvaların mevkisi yüksek olan konumlara gelmesine büyük tepki gösterip bunu engellemişlerdir. Burjuvazinin geriye adım atmasını sağlayan bu yaklaşım bir bakıma başka düzen arayışına giren burjuvaları doğurmuştur. Fransız tarihçi George Lefebvre (2015: 50) burjuvaziye yönelik düşüncesini şöyle aktarır:

“Burjuvazi bir sınıf ya da bir birlik değil, Fransızların soylular ve papazlar dışında kalan Üçüncü Tabaka olarak adlandırdıkları sınıfın en zengin ve en becerikli kısmıydı. Birleşik Eyaletler'de uzun süredir ağır basan bu sınıf, ekonomik gelişme sayesinde özellikle Fransa'da sağlamlaşıyor, buna karşın İtalya ve İspanya'da daha az, Orta ve Doğu Avrupa'da ise çok az geliyordu.”

Burjuvazinin tarihsel sürecinden önce kelime kökenine bakmanın yararlı olacağını düşünmekteyiz. Fransızca kökenli olup diğer Avrupa dillerine de Fransızcadan geçen “*bourgeois,e*” burjuva, *bourgeoisie* ise “burjuvazi” anlamlarına gelmektedir. Fransa'da bu kelimenin Orta Çağ'da kentlerde yaşayan ve zanaatkârlık veya ticaret yoluyla zenginleşen orta sınıf insanlarını ifade etmek için kullanıldığı bilinmektedir. Daha sonra bu kelime, Sanayi Devrimi sonrası ortaya çıkan modern burjuvaziyi ifade etmek için de kullanılmaya başlanmıştır. Burjuva, “Başlangıçta, geç ortaçağ ve erken modern çağda, onları kasabalılardan ve kırsal nüfustan ayıran belirli yasal ayrıcalıklara, yaşam biçimine, statü ve tüzel kişiliğe sahip şehir sakinlerini tanımlamak için kullanılmıştır” (Kocka ve Mitchell, 2015: 13). Alman sosyolog Werner Sombart ise burjuvazinin ortaya çıktığı tarihi XII. yüzyıl olarak söylemektedir. Sombart'a göre, kentte oturan herkes ve karşımıza ilk çıkan tüccar ya da zanaatkâr “burjuva” değildir. Burjuva, bu görünümüne sahip gruplar arasında yetişmiş ve

onların arasından çıkmış olan özel bir tiptir (2008: 14).

Fransız Devrimi üzerine uzmanlaşan tarihçi Albert Soboul, ticaretin yeniden canlanması, onun yanında el zanaatı üretimi, 10. ve 11. yüzyılda zenginliğin yeni bir biçimini, yani taşınabilir mülkiyeti, ve bununla birlikte yeni bir sınıfı; önemi, 14. yüzyılda «genel katmanlar» içine alınmasıyla onaylanan burjuvaziyi yarattığını belirtmektedir (1989: 9). Edebiyat tarihçisi ve kuramcısı olan Franco Moretti (2015: 17) ise burjuvanın ilk kez 17. yüzyıl Fransızcasında *burgeois* kelimesi ile ortaya çıktığını ve “feodal yargıdan özgür ve muaf” olma yasal hakkını kullanan Ortaçağ kasabalarının (*bourgs*) sakinlerini belirtmek için kullanıldığını ifade etmektedir. Sonrasında bu anlama “ne ruhbana ne de soyluluğa ait olan, beden işçiliği yapmayan ve çalışmaksızın elde ettiği bir geliri olan kişilere” gönderme yapan bu ekonomik anlamın eklendiğini vurgulamıştır.

14. yüzyılda burjuvazinin gelişimi Rönesans ve Reform hareketlerinin de etkisiyle bir dönüşüm geçirmiştir. Burjuvalar Avrupa’nın farklı bölgelerinde feodal toplumda ticaret, zanaat ve finans sektörlerinde çalışan, belli bir servet biriktiren ve bölgesel yönetimlerde etkili olan bir sınıf olarak ortaya çıkmıştır. Onlar ayrıcalıklı bir konuma sahip olan soylular ve din adamları arasında yer almamış, ancak ürettikleri mal ve hizmetlerle önemli bir ekonomik güç haline gelmişlerdir. Bazı Avrupa şehirleri, burjuvazinin ekonomik gücünü korumak ve yönetimde daha etkili olmak için kendi örgütlerini kurmuşlardı. Örneğin, İtalya’da ticaret ve finans sektöründe etkili olan aileler, “Komün” adı verilen kendi örgütlerini oluşturmuşlardı.

15. yüzyılda ise burjuvazi, 14. yüzyılda başlayan gelişim sürecini sürdürerek daha da güçlenmiştir. Özellikle keşiflerle birlikte dünya ticaretinin genişlemesi burjuvazinin ekonomik gücünü daha da arttırmıştır. Bu gelişmeler, burjuvazinin daha fazla zenginleşmesine ve güçlenmesine yol açmıştır. Bununla birlikte Rönesans hareketleri, burjuvazi tarafından desteklenmiş ve bu hareketlerin sonucunda sanat, edebiyat ve bilim alanlarında da birçok yenilik gerçekleşmiştir. Zengin-fakir ayrımı gibi olumsuz sınıfsal farklılıkların çıkmaya başladığı bu yüzyılda burjuvazi giderek daha fazla zenginleşirken, alt sınıflar daha da yoksullaşmıştır. Bu farklılık ise sonucunda emek sömürsünü getirmiştir. Hilmi Ziya Ülken sözlüğünde, “aşağı tabakayı” (bas fond, tiers-état) şöyle tanımlamaktadır: “Yeniçağda üstün soylular ve rahiplere göre yeni kurulmaya başlayan “tiers-état” idi ki, sonradan burjuvaları meydana getirdi” (1969: 28). “Üçüncü sırada olan” anlamına gelen *tiers, état* ile birleştiğinde yukarıda da değindiğimiz gibi “Üçüncü Toplumsal Tabaka”

anlamına gelmektedir. Tiers-état: “Sınıf kavramından önce Fransa’da var olan üç toplumsal tabakadan biriydi. Bu tabakada burjuvalar, zanaatkârlar, köylüler ve işçiler bulunuyordu. Diğer iki tabaka ise asiller (kılıçlılar) ve din adamlarıydı (cübbeliler).”⁴

“Burjuvazi temelde, ticaretle uğraşan köylülerin ve zanaatkârların iş yaptığı kişilerden oluşuyordu” (Lefebvre, 2015: 50). Genellikle burjuvazinin köylüler ve işçiler gibi toplumsal tabakaları içeren bu terimi, Fransız Devrimi sırasında toplumsal yapıyı ve siyasi sistemleri değiştirmek için mücadele eden bir grup haline gelmiştir. Fransız Devrimi üzerine yaptığı çalışmalar ile tanınan tarihçi Lefebvre *tiers état* terime şöyle açıklık getirmektedir:

“Köylülerin ayrı bir sınıf olarak görüldüğü İsveç ya da Frizya gibi belli bölgeler dışında, neredeyse nüfusun bütünü, Fransa’da Üçüncü Tabaka (*tiers état*) olarak adlandırılan üçüncü bir sınıf oluşturuyordu. Aristokrasiye özgü ayrıcalıklar, bu üçüncü sınıfa mensup kişileri sonsuza kadar daha aşağı bir seviyeye mahkum etmişti” (2015: 45).

Kiliseye karşı Reform hareketlerinin 17. yüzyılda yükselişe geçmesiyle birlikte burjuvaziye daha fazla din özgürlüğü tanınmış ve Protestanlık mezhebi ortaya çıkmıştır. Siyasi alanda da etkilerin çoğaldığı bu yüzyılda şehirlerdeki burjuva örgütleri, giderek daha fazla siyasi güce sahip olmuş ve feodal beyliklerle rekabet etmiştir. Burjuvazi, kendilerini korumak ve savunmak için kendi ordularını bile oluşturmaya başlamıştır. Daha sonra bu dönemde burjuvazi, geleneksel soyluların egemenliğine meydan okuyarak giderek toplumsal ve siyasi güç kazanmıştır. Bunun getirisi olarak yeni zenginler ortaya çıkmıştır ve beraberinde de sosyal hiyerarşi yükselmiştir. Werner Sombart zenginleşme sürecini şu ifadesi ile vurgulamaktadır:

“Zenginleşme, 17. yüzyılda Fransa ve İngiltere’de de baş gösterir. Ancak her iki ülkede de "burjuva" zenginliği yüzyılın sonuna kadar oldukça dar bir çerçevede kalmış olsa gerek. Çünkü büyük parasal birikimlere yol açan ticari faaliyetler ilk olarak XIV. Ludwig döneminin sonlarına doğru, Glorious Devrimi’nin ardından hatırı sayılır boyutlara ulaşmıştı” (2013: 28-29).

Bu noktada Glorious Devrimini açıklamakta yarar vardır. Glorious Devrimi, İngiltere’de 1688 yılında gerçekleşen, modern İngiliz demokrasisinin temellerinin atılarak dönüm noktası olan bir devrimdir. İngiliz Protestanları tarafından, Katolik Kral II. James’e karşı gerçekleştirilmiştir ve İngiltere’deki mutlak monarşiyi sona erdirerek meşruti

⁴ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Tiers-%C3%89tat>, Erişim tarihi: 5 Mart 2023

monarşinin başlangıcını işaret etmiştir. Kısaca İngiliz burjuvazisi, Kral II. James'in mutlak monarşi yönetimine karşı çıkmış ve beraberinde kendi siyasi gücünü artırarak İngiltere'de ekonomik özgürlüğün yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur.

18. yüzyıla gelindiğinde burjuvazi, siyasi alanda da giderek daha fazla etkili olmaya başlamıştır. Bu dönemde feodal beyliklerin yerini ulus devletler almaya başlamış ve burjuvazi, bu devletlerde önemli rol oynamıştır. Özellikle İngiltere'de burjuvazi, parlamentoda giderek daha fazla temsil edilmeye başlanmıştır. Sombart, burjuvazinin yükselişi ve kapitalizmin gelişimindeki rolü hakkında fikirlerini yazdığı kitabında bu durumdan şöyle söz etmektedir:

“XVII. yüzyıl sonu XVIII. yüzyıl başından itibaren İngiltere, spekülasyonun bin bir çeşit girişimci kuruluş sayesinde başrolü oynayıp, ortalığı sarstığı bir döneme girmiştir. XVIII. yüzyıl sonunda burjuva erdemleri ve hesaplama yeteneği öylesine gelişmişti ki, Fransa ve Almanya gibi geri kalmış ülkeler İngiliz burjuvazisini örnek alınması gereken bir model gibi görüyorlardı. İngiltere'nin modern sanayileşmenin beşiği olduğunu biliyoruz” (2008: 155).

Aydınlanma Çağı'yla birlikte, bilimsel ve entelektüel çalışmaların artması ve insan hakları gibi değerlerin ön plana çıkması burjuvazinin etkinliğini giderek arttırmıştır. Böylelikle 1789 Fransız Devrimi ile burjuvazinin güçlenmesi daha da belirginleşmiştir. Bu devrim; feodal ayrıcalıkların kaldırılması, eşitlik, özgürlük ve adaletin sağlanması gibi burjuva idealleriyle uyumlu hedefleri temelinde taşımıştır. Soboul'un (1989: 10) kaleminden XVIII. yüzyıldaki burjuvazinin dönüşümü aşağıdaki gibi değerlendirilmektedir:

“Onsekizinci yüzyılda burjuvazi, finans, ticaret ve sanayinin başında bulunuyor, monarşinin yönetici kadrosunu oluşturuyor ve devlet işleri için gerekli parayı sağlıyordu. Burjuvazi sayısal ve ekonomik güç olarak, aynı zamanda eğitim ve kendine güvende de gelişirken; aristokrasinin rolü sürekli önemini yitiriyor; o, toplumsal hiyerarşide hala birinci sırayı almasına rağmen, gelişmesi donmuş bir kast'a dönüşüyordu.”

Bununla birlikte bu dönemde tıpkı 15. yüzyılda olduğu gibi zengin-fakir ayrımı ve emek sömürüsü gibi olumsuz etkiler ortaya çıkmıştır. Bu durum burjuvazinin toplumsal sorunlara yeterli çözümler üretemediğini göstermektedir. Burjuvazi, bu dönemde sanayileşme süreci ve ticaretin gelişmesiyle birlikte daha da güçlenmiştir fakat kendi çıkarları doğrultusunda hareket etmiş ve toplumsal sorunlara yeterli çözümler üretememiştir.

George Rudé'ye göre “18. yüzyıl Fransız toplumunu bir piramit gibi düşünebiliriz: Tepe noktasında Saray (court) ve aristokrasi, orta bölümünde “orta” sınıflar ya da burjuvazi, tabanında ise köylüler, şehirli esnaf ve zanaatkârlardan oluşan “alt sınıf” yer alıyordu. Kuşkusuz bu, yeni bir şey değildi; o dönem Avrupa ülkelerinden herhangi birinde karşılaşılabilecek bir toplumsal yapıydı” (2015: 12).

18. ve 19. yüzyıllarda, burjuva kültürü *Romantizm* ve *Realizm* gibi edebi ve yeni sanatsal hareketlerin de doğmasına neden olmuştur. Bu dönemde, bireysel özgürlüklerin vurgulanması, doğanın ve insanın gerçekçi bir şekilde betimlenmesi, duygusal yoğunluğun ve öznel deneyimlerin ön plana çıkması burjuva kültürünün etkilerini yansıtmaktadır. Burjuvazi, ekonomik ve sosyal güçlerini edebiyat, sanat, felsefe ve diğer kültürel alanlarda da yansıtmıştır.

Mustafa Özel: “Burjuvazi iktisaden olduğu kadar kültürel yönden de eski sistemlerin yıkıcısı ve yenilerinin kurucusu olageldi. Genel anlamda, Orta Çağların tanrımerkezli toplumunun çözülmesinde ve onun yerine kültürel değerlerin modern çoğulculuğunun ikamesinde temel etken bu sınıftı. Fransa ve bir dereceye kadar İngiltere'nin sanat ve edebiyatları zirvelerine burjuvazilerinin siyasi zaferini önceleyen dönemde ulaştıklarından kalıcı bir gayr-ı burjuva ve aristokrat karakter taşımaktayken, modern Almanya'nın kültürel hayatı büyük ölçüde XVIII. ve XIX. Yüzyıl orta sınıflarının eseridir” demektedir (1994: 29).

19. yüzyılın İngiltere'sinde ise Kraliçe Victoria'nın tahtta olduğu süreç Victoria dönemi olarak adlandırılmaktadır. Bu dönem 1837-1901 yılları arasındaki tarihini kapsayan dönemdir. Bu dönemde İngiltere, endüstriyel devrimin tamamlanması ve imparatorluk gücünün artmasıyla dünya siyasi ve ekonomik sahnesinde önemli bir rol oynamıştır. Victoria döneminde, diğer bütün bilim dalları gibi edebiyat da dönemin etkisinde kalmış ve bu geçiş dönemini yoğun bir şekilde yaşamıştır.

Alev Alatlı Victoria dönemini “[...] bu dönem, kendi içinde çelişkilerle dolu ve İngiliz tarihinin en muhafazakâr dönemlerden biri olarak bir şekilde tüm dünyayı etkilemiştir. Kilise-bilim, inanç-akılcılık, refah-yoksulluk, insani ve ahlaki değerler, fuhuş gibi konuların çatıştığı, çelişkilerin en yoğun yaşandığı dönemdir.” biçiminde tanımlamaktadır (2010: 1244). Bu dönem beraberinde İngiltere'nin sanayileşmesini, modernleşmesini, demokratikleşmesini ve kültürel değişimleri içeren birçok önemli gelişmeyi getirmiştir.

Moretti'ye baktığımızda, “Burjuva, Batı Avrupa’ya yayılmış ve etkisini birçok yöne doğru genişletmiştir. Bu durum tarihin “estetik” anıdır: Yeni bir anlatı tarzı, üslupta tutarlılık, başyapıtlar – büyük burjuva edebiyatı, tabii öyle bir şey varsa. Viktorya dönemi Britanya’sı hakkındaki “Sis” başka hikâye anlatıyor: Olağanüstü başarıların kazanıldığı on yılların ardından, burjuva artık “kendisi” değildir. Toplumun geri kalanı üzerindeki iktidarı –“hegemonyası”- artık gündemdedir” (2015: 22).

Burjuvazinin hem topluma hem de edebiyata katkısı bu denli yoğunken İngiltere’nin sanat anlayışına da önemli bir etkisi olmuştur. Bu etkinin sonucu olarak birçok önde gelen sanatçı ve yazar yetişmiştir.

Moretti bu dönem için “Burjuva kültürünün erken dönem çelişkileriyle karşılaştırıldığında, Viktorya döneminin gerçekte ne olduğu açığa çıkar: Karşıtlıktan ziyade bir *uzlaş*ı dönemidir. Elbette uzlaş tekbiçimlilik demek değildir ve Viktorya dönemi insanları bir dereceye kadar “çok renkli” olarak görülebilir. Ancak bu renkler geçmişten geriye kalanlardır ve parlaklıklarını yitirmektedirler. *Alaca* değil, *grid*dir burjuva yüzyılının üzerinde dalgalanan bayrak” der (2015: 14-15).

19. yüzyıla gelindiğinde, burjuvazi siyasi alanda da önemli bir rol oynuyordu. Bazı ülkelerde burjuvazi, ulusal meclislerde temsil ediliyor ve devlet yönetiminde etkili bir konuma sahip oluyordu. Bununla birlikte Sanayi Devrimi ile birlikte endüstriyel kapitalizm yükselişe geçmiş ve burjuvazi büyük zenginlikler elde etmiştir. Sanayi Devrimi, üretim sürecindeki makineleşmenin artması ve fabrikaların yaygınlaşması ile büyük bir işçi sınıfının oluşmasına neden olmuştur.

Lefebvre bu durum için “Bizzat Fransız burjuvazisi aristokrasinin karşısına haklar eşitliğini dikerek ve eşzamanlı bir biçimde ekonomik özgürlük aracılığıyla kapitalizmin yolunu açarak, çelişkisiyle tarihin diyalektik akışında yeni bir dönem teşkil eden toplumsal bir değişim ve bir düşünceler hareketi hazırlamıştır. Devrim, haklar eşitliğinin burjuva yorumunun yanında başka iki yorumun da (sosyal demokrasi ve komünizm) yeniden doğuşuna sahne olmuştur” yorumunu yapmıştır (2015: 636).

Özetlemek gerekirse 19. yüzyılda burjuvazi, Sanayi Devrimi ve endüstriyel kapitalizmin yükselişi ile büyük bir güç kazanmıştır. Ancak bu dönemde toplumsal eşitsizliklerin artması, işçi sınıfının fakirleşmesi ve sanatın da burjuvazinin kontrolünde olması eleştirilere neden olmuştur. Bununla birlikte komünizmin ortaya çıktığı ve etkilerinin

toplum üzerinde oldukça fazla görüldüğü bilinmektedir. Toplumdaki ekonomik ve siyasi eşitliği sağlamak için toplumun tüm kaynaklarını ortaklaştıran bir ideoloji olan komünizm, 19. yüzyılın ortalarında, Sanayi Devriminin etkilerinin yoğun hissedildiği Avrupa’da gerçekleşmiştir. Temelleri Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından atılan bu ideoloji, sınıf mücadelesinin sonunda işçi sınıfının üstünlüğüne dayalı bir toplumun kurulması gerektiğini savunmaktadır. Burjuvaziyi “kapitalist orta sınıf” olarak eserlerinde ele aldıktan sonra kelime anlamına daha çok “üretim araçları” penceresinden bakan Marx ve Engels, üretim biçimini kapitalist olarak değerlendirerek üretim araçlarına sahip her bireyi egemen sınıf içinde ele almaktadır.

Burjuvazi, Sanayi Devrimi boyunca da farklı ideolojiler oluşturarak varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Biçim değiştirerek olgusunu devam ettiren burjuvaziyi “kapitalist orta sınıf” olarak ele aldıktan sonra büyük ve küçük burjuvazi gibi içinde farklı sınıflandırmalar ortaya çıkmıştır. Marx ve Engels başyapıtlarında⁵ bu durumun karşılığı şu şekilde yer almaktadır:

“Burjuva çağını daha önceki çağlardan ayırt eden özellik, üretimin durmadan değişip gelişmesi, tüm toplumsal koşulların aralıksız altüst olması, bitmek bilmeyen bir belirsizlik ve çalkantıdır. Tüm kalıplaşmış, donup kalmış ilişkiler, ardı sıra gelen eski ve saygıdeğer önyargılar ve düşüncelerle birlikte silinip giderken, yeni oluşanlar da kemikleşmeye fırsat bulamadan köhneleşir. Elle tutulur ne varsa uçup gider, kutsal olan her şey ayaklar altına alınır ve sonunda insanoğlu aklını başına toplayıp yaşamının gerçek koşulları ve kendi türüyle olan ilişkileriyle yüz yüze gelmek zorunda kalır” (Marx ve Engels, 2021: 53).

Marx ve Engels’in eleştirisinde de görüldüğü üzere üretimin durmadan var olmaya devam etmesiyle birlikte gelen toplumdaki belirsizlik çoğalmıştır. Bu durum da bireyi anlam arayışına yönlendirmiştir. Burjuvazi, Marxçı anlamıyla kapitalist üretim sisteminde üretim araçlarına sahip olan ve bu özellik nedeniyle toplumda egemen sınıf konumunda bulunan sosyal sınıftır. Burjuvazi ve proletarya arasındaki hâkim egemen sınıf ve sınıflar arasındaki savaş Marx ve Engels aracılığıyla daha da belirginleşmiştir. Bu etkinin her iki sosyalistteki yansıması ise kapitalizmin zenginleri daha da zenginleştirirken yoksulları daha da yoksullaştırdığı ve işçi sınıfının sömürüldüğü düşüncesini daha net görmelerine neden olmuştur. Onlara göre işçi sınıfının kurtuluşu, işçilerin sınıf bilinci geliştirmesi ile olanaklıdır.

⁵ *Komünist Manifesto*, 1848.

“Emekçi sınıfın sosyoloğu Marx’ın en büyük düşmanı olan burjuvazinin kendisini yeryüzünde etkin kılmasının kayda değer araçları arasında sömürgecilik önemli bir yer işgal eder. Burjuvazi, sömürgecilik sayesinde yaşar. Sömürgecilik, burjuva toplumunun yaşama iksiridir” demektedir Sezgin Kızılcı (2007b: 175).

20. yüzyılda ise burjuvazi sanat ve edebiyat alanında etkili olmuştur ve kültürel açıdan da etkisini arttırmaya başlamıştır. Burjuvazinin değerleri arasında akıl, özgürlük, eşitlik ve insan hakları gibi kavramlar önem kazanmaya başlamıştır. Bununla birlikte *Modernizm* ve *Postmodernizm* gibi yeni sanat akımları ortaya çıkmıştır. Özellikle popüler kültürün yükselişi ile birlikte, burjuvazinin sanat ve kültür endüstrisindeki etkisi daha da büyümüştür. Ancak bu dönemde de burjuvazinin toplumsal sorumluluklarına ilişkin eleştiriler artmaya devam etmiştir. Burjuvazi yoksulluğun, eşitsizliğin ve çevre sorunlarının sorumluluğunu üstlenmekten kaçınmıştır. Ayrıca, küreselleşme ile birlikte dünya genelindeki sosyal eşitsizlikler ve adaletsizliklerin artması, burjuvazinin dünya genelindeki eleştirilerini arttırmıştır. 20. yüzyılın ortalarında burjuvazi, politik alanda da büyük bir güç haline gelmiştir. Demokrasi ve liberalizm fikirleri yaygınlaşmış, burjuvazinin siyasi temsilcileri olan liberal partiler iktidara gelmiştir. Ancak bu siyasi değişimler, toplumdaki eşitsizlikleri ortadan kaldırmamış, burjuvazinin zenginleşmesi işçi sınıfının fakirleşmesiyle birlikte devam etmiştir. Sanayi Devrimi sonrasında endüstriyel kapitalizmin yayılması, küreselleşme ve teknolojik ilerlemeler gibi faktörlerle birlikte, burjuvazi daha da çeşitlenmiş ve güçlenmiştir. Marx ve Engels’in de belirttiği üzere:

“Burjuvazi, tüm ulusları yok olup gitmemek için burjuva üretim biçimini benimsemeye zorlamakta; onları kendisinin uygarlık adını verdiği şeyi kabullenmek, yani burjuvalaşmak zorunda bırakmaktadır. Sözün kısası, burjuvazi kendi suretinde bir dünya yaratmaktadır” (2021: 54).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise Batı dünyasında ortaya çıkan refah devleti politikaları sayesinde, burjuvazinin büyük bir bölümü büyük miktarda zenginliğe sahip olmuştur. 20. yüzyılda daha karmaşık bir yapıya sahip olan burjuvaziyi Sosyolog Gordon Marshall aşağıdaki biçimde tanımlar:

“Şehirli özgür insanlar (*freemen*) topluluğunu anlatmak için kullanıp, asıl olarak on altıncı yüzyıla özgü olan Fransızca bir terim. Bu terim zaman içinde, özellikle Marksistler arasında, kapitalist sınıf teriminin yerine kullanılabilir hale gelmiştir. Burjuva teriminin

bugünkü kullanımı, *sermayenin ayrışmasından dolayı artık doktriner çağrışımlar taşımakla ve bir parça eskimiş görünmekle birlikte, *kapitalist toplumlarda üretim araçlarına sahip olan kişileri anlatmaktadır”(2005: 84).

Jean Baechler ise burjuvazinin özetini aşağıdaki biçimde aktarmıştır:

“[...] burjuvanın oluşumu Yukarı Orta Çağ’dan itibaren Batı evriminin birçok özgünlüğü tarafından açıklanmaktadır diyeceğim:

- İnsanlararası ilişkilerin hemen tamamıyla ortadan yok olmaları,
- Bu duruma uyum sağlamış ve tüccarı tanımayan bir toplum sisteminin oluşumu,
- Her türden siyasal ve askeri görevlerden arınmış ve bu olgu nedeniyle üyelerini ekonomik faaliyetlere mahkûm eden kentlerin yeniden doğuşu,
- Bu faaliyetlerin gayrimeşru niteliği ve bu durumun burjuvayı ya meşru tabakalara katılmak, ya da kendi değerlerinin zaferini sağlamak zorunda bırakması.

Böylece, Batı toplumu kendini yalnızca kâr edinmeye adanmış ve derinlemesine memnuniyetsiz, adına burjuva denilen bu acayip varlığı yaratmıştır. Bunun böyle olmasının nedeni ise, burjuvaların yaşam tarzının topluluk tarafından kabullenilmemesi ve saygınlığa ulaşmak için kendini reddetmekten başka yolunun olmamasıdır. Gittikçe daha zengin ve gittikçe daha güçlü, ama gücüyle hiçbir şey yapamayan bir insan” (1994: 108-109).

Bütüne baktığımızda burjuvazinin ilk ortaya çıktığı anlamından son anlamına dek uğradığı her tarihsel değişim ile ilk anlamının ötesinde farklı anlamlara evrildiğini, değiştiğini ve sonucunda bünyesinde farklı grupları dahil ettiğini görmekteyiz. Burjuvazinin doğuşu, tarih boyunca farklı faktörlere bağlı olarak değişiklik göstermiştir. Ancak, genellikle burjuvazinin ortaya çıkışı, Orta Çağ Avrupa’sındaki ekonomik ve sosyal değişimlere bağlıdır. 14. yüzyıldan itibaren Avrupa’da ticaretin artması, şehirlerin ve ticaret merkezlerinin oluşmasına neden olmuştur. Şehirlerde ticaret faaliyetleri ve zanaat faaliyetleri gelişmiştir. Ortaya çıkan gelişmelerle birlikte şehirlerde yaşayan tüccarlar ve zanaatkârlar, yeni bir sınıf olarak ortaya çıkmıştır. Bu yeni sınıfın, aristokrasi sınıfına karşı çıkması ve politik güçlerini arttırması, burjuvazinin doğuşuna neden olmuştur. Burjuvazi, ekonomik, sosyal ve politik güçlerini arttırarak, Orta Çağ’da var olan feodal sistemin yerine, modern kapitalist sistemi kurmuştur.

Bu gelişim, modern kapitalist sistemin temellerini atmıştır ve tarihte önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmiştir. Sombart’a göre “Burjuvalar kitlesi aslında ortalamanın üstüne çıkamayan, daha çok sıradan ve ortalama insanlardan oluşmaktadır” (2008: 213). Günümüzde ise “burjuvazi” terimi genellikle, orta ve yüksek gelirli sınıfları ifade etmek için kullanılırken, köken olarak orta sınıf anlamını taşımaktadır. Sombart ise genellikle orta sınıf anlamı taşıyan bu terimi “Başka bir deyişle bana göre burjuva toplumsal bir sınıfın temsilcisi olmaktan çok bir insan tipidir” şeklinde yorumlamaktadır (2008: 114). Özetlemek gerekirse burjuvazinin hangi ülkede ortaya çıktığına dair kesin bir yanıt bulunmamaktadır. Ancak Marx ve Engels aracılığı ile temelde var olan burjuvazi, kapitalist sistemin getirisi ile daha da yaygınlaşmıştır. Kapitalist sistem zaten var olan sınıflar arasındaki çatışmayı ve beraberinde sınıf karşıtlıklarını da belirgin hale getirmiştir.

2.1. Sınıf Karşıtlıkları

Sınıf, toplum içindeki bireylerin veya grupların arasında bulunan hiyerarşik düzen sonucu oluşan insan grubudur. Sınıf, bir toplumun hem önemli bir bileşeni hem de parçasıdır. Anthony Giddens sınıfı; “yönelebildikleri yaşam biçimini güçlü bir biçimde etkileyen, genel ekonomik kaynakları paylaşan büyük çapta insan öbeği” olarak tanımlamaktadır (2012: 344). Marksist anlayış ise başlangıçta sınıfların bulunduğu yönündedir. Ahmet Cevizci, sonrasında bu sınıfların iş bölümüyle ve üretim araçlarının özel mülkiyetin eline geçmesiyle sınıf kavramının daha da derinleştiğini belirtmektedir (1999: 773). Ahmet Zeki Ünal ise sınıfların on yedinci yüzyıldan itibaren gelişip ortaya çıkan sanayi toplumlarının karakteristik unsurları olduğunu ifade etmektedir (2016: 22).

Hiyerarşik farklılıklar sonucu oluşan sınıflar arasında elbette ki tarih boyunca çekişmeler ve farklılıklar meydana gelmiştir. Bu farklılıklar, sınıflar arasındaki çatışmayı belirginleştirerek karşıtlıkların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sınıf karşıtlıkları, insanların farklı sosyal ve ekonomik koşullar altında yaşamaları, toplumsal yaşamlarında üretim araçlarının sahipliği ile üretim ilişkileri arasındaki belirleyici rolü oynamaktadır. Bu nedenle üretim araçlarına sahip olanlar toplumda daha güçlü bir konumdadır ve diğer insanlar üzerinde baskın bir etkiye sahiptir. Bu durum sınıf farklılıklarının ortaya çıkmasına neden olmuştur ve beraberinde kuşkusuz karşıtlıkları getirmiştir.

Sınıf karşıtlığı, insanlık tarihinin başlangıcından beri var olan bir olgudur. Ancak tarihsel boyutu özellikle feodalizm ve kapitalizm gibi ekonomik sistemlerin ortaya

çıkmasıyla daha da belirgin hale gelmiştir. Antikçağ döneminde köle – efendi sınıf sistemi ve feodal rejimin süregeldiği dönemde de köylü – soylu sınıf mevcuttu. Bu iki sınıf arasında da karşıtlıklar görülmekteydi. Feodalizm döneminde, toplumlar genellikle lordlar ve soylular ile köylüler ve serfler arasında ayrılmaktaydı. Bu sistemde, lordlar ve soylular toprak sahibi sınıfı oluştururken, köylüler ve serfler⁶ çalışan sınıfı oluşturuyordu. Bu sınıf ayrımı, genellikle şiddet ve baskı yoluyla korunuyordu. Öncelikle feodalizmin, sonrasında da kapitalizmin ortaya çıkması ile birlikte sınıflar arası çatışma daha da belirgin hale gelmiştir.

Kapitalizm dönemi ise sınıf ayrımlarının oldukça belirginleştiği dönemdir. Kapitalizmde, üretim araçları ve kaynaklar özel mülkiyete sahip olan bir azınlığın elindeydi. Bu azınlık, toplumun diğer kesimlerine karşı ekonomik ve siyasi güç sahibi olurken, işçi sınıfı ise üretim araçlarına sahip değildi. Bu nedenle işçi sınıfı sadece patronların istihdam ettiği çalışanlar olarak varlık gösteriyordu. Sınıf karşıtlığı, bu dönemlerde insanların yaşamlarının her yönünde belirginleşerek ekonomik, sosyal, siyasi ve kültürel alanlarda farklılıklar yaratmıştır. Philippe Bénéton (1991: 15) sınıf sözcüğünün 19. yüzyılda “[...] *Çalışan sınıflar, zengin ve yoksul sınıflar, üst ve alt sınıflar, aydınlanmış sınıflar, işçi sınıfı...*” gibi birçok anlamda kullanıldığını ifade etmektedir. Bu ayrımların çatışmaları zaman zaman grevler, ayaklanmalar ve devrimler gibi toplumsal hareketlerle sonuçlanmıştır ve bu mücadeleler sınıf karşıtlığının tarihsel boyutunu belirlemiştir.

Kapitalizmin yükselişi ile birlikte burjuvazi, Sanayi Devrimi sonrasında daha da güçlenerek toplumsal üstünlük sağlamaya başlamıştır. Böylelikle sınıf karşıtlıkları ve burjuvazi arasındaki ilişki, burjuvazinin sınıf çıkarlarının diğer sınıfların çıkarlarına karşı koyması ve üstünlük sağlaması nedeniyle oluşmuştur. Bu durum diğer sınıfların burjuvaziye karşı mücadelesine sebep olmuştur. Böylelikle sınıf mücadelesinin burjuvazinin toplumsal üstünlüğünü sorgulayan ve alternatif bir toplumsal düzen öneren sınıfların mücadelesi olarak ortaya çıktığı açıktır. Ülken, *Sosyoloji Sözlüğü*’nde *sosyal sınıflar* ifadesini açıklarken burjuvazinin neden olduğu sınıfı aşağıdaki biçimde aktarır:

“Bu yeni sınıf kendi imtiyazlarını, yukarı sınıflara ağır ağır nüfuz ederek (İngiltere) veya zorla (Fransa) kabul ettirdikçe eski sosyal sınıflar sistemi yerine siyasî hürriyet ve eşitlik üzerine kurulmuş yeni bir sistem doğmuştur. Modern toplumu meydana getiren çeşitli

⁶ “Derebeylik toplum düzeninde toprakla birlikte alınıp satılan köle.”
<https://sozluk.gov.tr>, Erişim tarihi: 22 Nisan 2023

sınıf tarzları buradan çıkmıştır. Fakat burjuvazi içinde endüstrileşmeye kapital birikmesi ile yeni bir sosyal sınıf rejimi meydana geldi. Hukukî hürriyet ve eşitlik serflığı kaldırdığı için, endüstri üretiminde kullanılan insanlar “işçi sınıfı”nı teşkil etti. İşçi - Patron münasebeti Ortaçağdaki Burjuva - Asiller münasebetinin yerini aldı...” (1969: 402).

Burjuvazi sonrası endüstrileşmenin de etkisi ile sınıf mücadelesi daha da keskinleşmiştir. Zenginliğini arttıran burjuvazi, diğer sınıfların yaşam koşullarını da etkilemeye başlamıştır. Özellikle kapitalizmin yükselişi ve Sanayi Devrimi sonrasında ekonomik gücünü arttıran burjuvazi diğer sınıflara karşı toplumsal üstünlük sağlamayı başarmıştır. Böylelikle sınıf karşıtıları ve burjuvazi arasındaki ilişki, burjuvazinin sınıf çıkarlarının diğer sınıfların çıkarlarına karşı koyması ve üstünlük sağlaması nedeniyle oluşmuştur. 19. yüzyılda Karl Marx ve Friedrich Engels gibi düşünürler, sınıf çatışmasını daha derinlemesine inceleyerek, tarihin evriminde sınıf mücadelesinin merkezi bir rol oynadığını belirtmiştir. Bu noktada işçi sınıfını ön planda tutan Marx ve Engels kapitalizm yüzünden bu sınıfın ezildiğini ve sömürüldüğünü vurgulamaktadır. İlker Belek bu durumu şu ifadesi ile vurgulamaktadır:

“Kapitalist üretim ilişkileri var oldukça, sanayi ne denli gelişirse gelişsin, sermaye ne denli merkezileşirse merkezileşsin yok edilemeyecek tek sınıf işçi sınıfıdır. Kapitalizm var oldukça işçi sınıfı da olacaktır. Dolayısıyla işçi sınıfı burjuvazinin karşısındaki tek sınıfsal güçtür” (2013: 71).

Marx ve Engels’e göre sınıf çatışması, kapitalizm gibi ekonomik sistemlerin doğal bir sonucudur. Bu süreçler gelişirken burjuvazi içinde küçük burjuvazi ve büyük burjuvazi kavramları modern kapitalizmin oluşumu ve gelişimi ile ortaya çıkmıştır. Marksist teori içinde büyük burjuvazi ve küçük burjuvazi kavramları önemli bir yer tutmaktadır. Marx ve Engels kapitalizmin gelişimi sürecinde, üretim araçlarına sahip olan burjuvazinin sınıfını birbirinden farklı alt gruplara ayırmıştır. Bu alt gruplardan biri, küçük burjuvazi olarak adlandırılan orta ölçekli işletme sahipleri, serbest meslek sahipleri, küçük tüccarlar ve küçük esnaf gibi kişilerden oluşan sınıftır. Diğer alt grup ise, büyük burjuvazi olarak adlandırılan yüksek gelirli büyük işletme sahipleri, finansal sektör liderleri ve üst düzey yöneticiler gibi kişilerden oluşan sınıftır. Jürgen Kocka ve Allan Mitchell eserlerinde Alman Tarihçi Heinz-Gerhard Haupt’un 19. *Yüzyılın Sonlarında Almanya ve Fransa’da Küçük Burjuvazi* başlıklı makalesine yer vermiştir. Bu makalede *Küçük burjuvazi ve üst orta sınıf arasındaki toplumsal engeller* Haupt’un kaleminden aşağıdaki biçimde aktarılmıştır:

“Üst orta sınıfla olan ilişkilerinde, küçük burjuvazi içinde üç farklı grubun varlığı ayırt edilebilir ve bu üçlü bölünme bireysel mesleklerle de kesişir. Birinci grupta, ekonomik kariyerlerindeki sınırlı ama gerçek değişiklikler onların toplumsal olarak ilerlemesini ve hatta üst orta sınıfa katılmasını mümkün kılar. İkinci grup, üst orta sınıf hayat tarzları sayesinde, küçük burjuva toplumu içinde tecrit edilmiş toplumsal gruplar oluşturmaları gerçeğiyle nitelenir. Üçüncü grup, günlük ilişki içinde oldukları alt sınıflarla yakınlık içinde yaşar” (2015: 306).

Görüldüğü üzere sınıf karşıtlıkları açısından küçük burjuvazi ve büyük burjuvazi arasında çatışma potansiyeli görülmektedir. Haupt, bu çatışmanın küçük burjuvazinin içinde de üç farklı gruba ayrıldığını ve keskin ayrımların meslek gruplarına yansıyan farklılıktan görüldüğünü ifade etmektedir. Küçük burjuvazi ve büyük burjuvazi arasındaki ilişki karmaşık olsa da burjuva sınıfının tümünün üretim araçlarına sahip olması nedeniyle temel çıkarları ortaktır. Böylelikle de burjuva sınıfı içindeki farklılıklar ve rekabet nedeniyle sınıf karşıtlıkları daha da belirginleşmiştir. Serap Suğur, Marx’ın kapitalizmi burjuva ya da kapitalist üretim biçimi olarak ele aldığını, toplumsal üretim ilişkilerindeki emek gücünün de bir meta olarak alınıp-satılarak metalaşmış ve yabancılaşmış toplumsal ilişkilere dayalı olduğunu belirtmektedir (2014: 39). Suğur, tüm sınıflı toplumlarda olduğu gibi kapitalizmde de üretim araçlarına sahip bir egemen sınıfın ve üretim araçlarından yoksun bir diğer sınıfın bulunduğunu ifade eder. Marx’ın egemen sınıfını “burjuvazi veya kapitalist sınıf” olarak, üretim araçlarından yoksun bırakılan sınıfı ise “proletarya veya işçi sınıfı” olarak konumlandığını açıklar.”

Sezgin Kızılcıkel ise Marx’ın “sınıfı” belirli amaçları ile görece olarak aynı kişilerin oluşturduğu bütünlük olarak gördüğünü belirtir (2007a: 133). Marx’a göre sınıf, üretim sürecinde aynı rolü oynayan, ortak ekonomik çıkarları olan, sınıf ideolojisi yardımıyla sınıf dayanışması gerçekleştiren kişilerin toplamıdır. Marx işçi sınıfını, kapitalist sistemin temel üretici sınıfı olarak görmektedir. Ona göre işçi sınıfı kapitalist üretim sürecinde emeği sağlayan ve üretim araçlarına sahip olmayan sınıftır. Manifestolarında *ezen* ve *ezilen* olarak ifade ettikleri sınıf mücadelelerine şöyle açıklık getirirler:

“Günümüze kadarki bütün toplumların tarihi, sınıf mücadeleleri tarihidir. Özgür insan ile köle, patrisyen ile pleb, bey ile serf, lonca ustası ile kalfa, tek sözcükle, ezen ile ezilen birbirleriyle sürekli karşı karşıya gelmişler, kesintisiz, kimi zaman örtük, kimi zaman açık bir savaş, her defasında ya toplumun tümüyle devrimci bir dönüşmesiyle ya da savaşılan

sınıfların birlikte mahvolmalarıyla sonuçlanan bir savaş sürdürmüşlerdir” (Marx ve Engels, 2009: 116).

Bu sınıf, üretim sürecinde ürettiği değerlerin bir kısmını kapitalist sınıfa kaptırdığı için kapitalizmin sömürüsüne maruz kalmaktadır. Proletarya olarak da adlandırdığı işçi sınıfı Marx'a göre, sınıf mücadelesinin yürütücüsüdür.

Bildiri niteliğindeki manifestolarında bu durumdan: “Bugün burjuvaziyle karşı karşıya gelen tüm sınıflar arasında, gerçekten devrimci olan biricik sınıf proletaryadır. Öteki sınıflar modern sanayi karşısında gittikçe güçsüz düşer ve sonunda yok olup gider; proletarya ise modern sanayinin özel ve özsel ürünüdür” biçiminde söz ederler (Marx ve Engels, 2021: 61).

Marx’a göre sınıf mücadelesi sonunda sınıf farkları ortadan kalkacak ve sosyalizm ya da komünizm gibi bir sistem kurulacaktır. Sınıf konusunda Karl Marx kadar önemli diğer isim ise Max Weber’dir. Weber’e göre sınıf farklılıkları her zaman var olacaktır ve bunlar insanların yaşamını belirleyen önemli faktörlerden biridir. Toplumsal sınıfın belirlenmesinde üretim araçlarına erişim kadar kişilerin mesleği, eğitim seviyeleri, kültürel değerleri ve statüleri de önemli bir rol oynamaktadır. Bu nedenle Weber’e göre toplumsal sınıf, bir kişinin toplumdaki sosyal ve ekonomik konumunu belirleyen birçok faktöre bağlıdır. Weber, Marx’a kıyasla daha az katı bir sınıf karşıtlıkları teorisine sahiptir.

Suğur bu durum için “[...] Marx gibi o da toplumun farklı çıkarlara sahip gruplara ve sınıflara bölündüğünü savunuyordu. Ancak bu noktada da ekonomik temelli sınıfsal bölünmelerin önemini vurgulayan Marx’ın aksine Weber, özellikle saygınlık (prestij) temelinde statü grupları arasındaki bölünmeler ile güç (otorite) temelinde partiler ve benzeri oluşumlar arasındaki bölünmelere vurgu yapmaktaydı” der (2014: 43).

Weber, sınıflar arasında keskin sınır çizgileri olmadığını ve sınıfların birbirleriyle karışabileceğini savunmaktadır. Ayrıca sınıf ayrımının sadece ekonomik faktörlere bağlı olmadığını, sosyal ve kültürel faktörlerin de sınıf farklılıklarını etkilediğini öne sürmektedir. Weber’e göre sınıf karşıtlıkları; kesin sınır çizgileriyle belirlenmemiş, esnek ve dinamik bir yapıdadır. Marx’a göre toplumsal sınıf üretim araçlarına erişimle belirlenirken, Weber’e göre toplumsal sınıf birçok faktöre bağlıdır ve sınıf mücadelesi sonunda bu çatışma ortadan kalkmayabilir.

Cevizci, Marx'ın işçi sınıfının, sermaye ve üretim araçlarının özel mülkiyetini temele alarak, ekonomik terimlerle çözümlenebileceğini belirtmiştir (1999: 773-774). Marx'a göre nüfus, bir tarafta üretim araçlarına sahip olan kapitalist sınıf diğer tarafta emeklerinden başka satacak hiçbir şeyi olmayan işçi sınıfı olarak ikiye bölünmektedir. Marx, köylülerle küçük esnafın meydana getirdiği, bu ikili çerçeveye uymayan grupların da var olduğunu kabul etmiş, fakat onların kapitalizm öncesinden kalıp, kapitalist sistemin gelişip olgunlaşmasıyla birlikte ortadan kalkacağını iddia etmiştir.

Özetlemek gerekirse “[...] Marxçılığın katkısı, üretim biçimi kavramının, özellikle kapitalist üretim biçimi kavramının ortaya konmasını sağladı. Gerçekten de Marx'a göre insanlık tarihi, sınıflar savaşımı tarihidir; özellikle kapitalist sistemde sınıflar savaşımı, iki sınıf arasında, egemen sınıf olan burjuvazi ve proletarya arasında yapılır. Daha önce iki karşıt sınıfı, Antikçağ'da efendiler ve köleler, feodal rejim döneminde senyörler (soylular) ve köylüler oluşturunyorlardı” (Sapan – Sovyet S.C.B, 1986: 10461).

Tarihte sınıf çatışmalarının belirgin örnekleri görülmektedir. Antik Yunan ve Roma toplumlarında sınıflar arasındaki anlaşmazlıkların kaynakları toprak, kölelik, yönetim ve savaşlardı. Ortaçağ'da ise toprak sahipleri ve soyluların gücü, işçi sınıfının güçsüzlüğüne neden olarak görülmektedir. Sanayi Devriminin başlangıcında işçi sınıfı, fabrikalarda sömürülmek üzere büyük kentlere göç ettirilmiştir. Bu dönemde işçi sınıfı düşük ücretler, kötü çalışma koşulları ve iş güvenliği eksikliği gibi sorunlarla da mücadele etmiştir. 19. yüzyılda Marx ve Engels de işçi sınıfının güçlendirilmesi ve burjuvazinin devrilmesi gerektiği düşüncesini benimsemişlerdir.

Kızılcelik bu durumu ise şu şekilde vurgular: “Marx, tarihsel süreçte yer alan her fenomeni/olguyu sınıfa göre açıklamış, sorunsal teşkil eden durumları sınıf ekseninde müzâkere etmiştir. Marx, tarihî ve sosyal yapıları irdelerken, sınıfa, bilhassa da sınıf mücadelesine dikkat çekmiştir. O, insanlığın dününü, bugününü ve yarınını sınıf çatışması bağlamında izaha çalışmış; bunda da başarılı olmuştur” (2007a: 130).

Marx'a göre, insanların birbirlerini sömürmesinin nedeni de üretim araçlarının özel mülkiyete ait olmasıdır. Bu nedenle, insanların gerçekten özgür ve adil bir toplumda yaşayabilmeleri için üretim araçlarının toplumsal mülkiyete dönüştürülmesi gerekmektedir. Bu şekilde herkesin üretim sürecine katılarak, üretim sürecinde yarattığı değerden adil bir şekilde pay alabilmesi mümkün olacaktır. Bu sömürüden ise “İnsanın insan tarafından

sömürülmesi ortadan kaldırıldığı ölçüde, bir ulusun başka bir ulus tarafından sömürülmesi de ortadan kaldırılmış olacaktır. Ulusun içindeki sınıflar arasındaki karşıtlık ortadan kalktığı ölçüde, bir ulusun başka bir ulusa beslediği düşmanlık da son bulacaktır” şeklinde söz etmektedir (Marx ve Engels, 2021: 73).

20. yüzyılda ise sınıf çatışmaları dünya çapında da devam etmiştir. Rusya’da Bolşevik Devrimi, işçi sınıfının burjuvaziye karşı zaferi olarak görülürken diğer ülkelerde işçi sınıfının mücadelesi farklı bir sonuç vermiştir. Farklı ülkeler ve farklı koşullardaki bu hareketler İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, sosyalist devrimlerin ardından Latin Amerika, Afrika ve Asya’da birçok ülkede bağımsızlık hareketleri ortaya çıkarmıştır. Bu hareketlerde sınıf çatışmaları da belirgin bir rol oynamıştır.

Sınıf ayrımı, tarihin erken dönemlerinde genellikle doğuştan gelen statüye ve mal varlığına dayanıyordu. Sınıf karşıtlıkları ise tarihin farklı dönemlerinde ekonomik, sosyal ve siyasi nedenlerden dolayı ortaya çıkarak sınıflar arasındaki çatışmaya ve savaşa neden olmuştur. Bu durum, insanlar arasında farklı üretim sektöründeki çeşitli katmanlara ve toplumsal statülere yerleşme isteği yaratarak ekonomik, kültürel ve siyasi durumlara bağlı sınıf ayrımını ortaya çıkarmıştır. Sanayi Devrimi’nin başlamasıyla birlikte de üretim sürecinde mekanikleşme artmıştır. Bu artış üretimin insan gücünden makine gücüne geçiş hacmini arttırarak toplumda yeni sınıf yapılarının oluşumuna yol açmıştır. İşçi sınıfı bu makine gücüne geçen üretimde fabrikalarda çalışan insanlar olarak ortaya çıkmıştır ve kapitalist sınıf, üretim araçlarının sahipleri olarak yükselmiştir. Bunun sonucunda zengin ve yoksul arasındaki uçurum daha da belirginleşmiştir.

Weber ise sınıf karşıtlıklarını Marx’a kıyasla daha az keskin bir şekilde ele almıştır. Weber’e göre, sınıf ayrımları sadece ekonomik değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel faktörlerden de kaynaklanmaktadır. Sınıf farklılıkları çeşitli faktörlerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkmaktadır ve toplumda sınıf karşıtlığı olduğu doğru olsa da, sınıf karşıtlığı sadece ekonomik ayrımlarla sınırlı değildir. Kapitalizmde burjuvazinin üretim araçlarına sahip olması ise işçi sınıfının sömürülmesini getirmiştir. Marx’a göre bu sömürü sona ermeden sınıf mücadelesi sona ermeyecektir. Bénétón’a baktığımızda “Sınıf karşıtlığı, görünüşte ezenler ve ezilenler karşıtlığı anlamındadır; böylece kavramın içeriğini sınıflar hiyerarşisi ile bir sınıfın bir diğeri üstünde uyguladığı baskı oluşturur” biçiminde tanımlamaktadır (1991: 22).

2.2. Bir Yazın Türü Olarak Tiyatro ve Burjuvazi ile İlişkisi

Tiyatro, hem sanat hem de yazın dünyasında ortaya konan yapıtların sahnelenmesine verilen isimdir ve dram, komedi, trajedi gibi türlere sahiptir. Tiyatro da başka sanatlar gibi dinsel törenlerden doğmuş, sonra dinden bağımsızlaşarak sanatlaşmıştır.⁷ Edebi türlerin ‘olay yazıları’ kategorisinde yer alan tiyatro, ortaya koyduğu yapıtlarla bireyin düşünce sisteminin gelişmesini ve gerçeklikle bir noktada bağlantı kurmasını sağlamaktadır. Tiyatro, bireyin ve toplumun eleştirel bakış açısı kazanmasında rol oynayarak analitik düşünce sistemini de geliştirmektedir. Hem kurguyu hem de gerçekliği bünyesinde barındıran tiyatrodaki karakterler kurmacadır. Sahnede gerçekleşen oyun ile kurmaca ve gerçeklik arasında bağ kurulmaktadır ve kurulan bu gerçeklik izleyicinin hayal sürecidir.

Tragedya ve drama alanındaki en önemli eser olan *Poetika*, temellerini milattan önce 335 – 323 yıllarında atmıştır ve günümüzde hala değerinin korunup tiyatro alanına kaynak olarak gösterilen temel eserdir. İzleyiciye bir dizi olay ve olaylar örgüsü sunan tiyatro, Aristoteles’in sanat ile ilgili fikirlerine yer verdiği *Poetika*’sından günümüze kadar “mimesis” kavramını taşıyarak gelmiştir. Hemen hemen her sanat eserinde kullanılan ve günümüzde sanat felsefesinin önemli kavramlarından biri olan “mimesis” en belirgin ifadesiyle doğanın taklit edilerek bir sanat eserine dönüştürülme halidir. Aristoteles’e göre de hayal gücü ile çizilmiş bir resmi bile mimesis olarak tanımlanmaktadır. Bu kavram tiyatro bağlamında ele alındığında ise “gerçek olanın taklit edilmesi” anlamına gelmektedir. *Poetika*’da ele alınan bir diğer kavram ile “katharsis”dir. Katharsis, izleyicinin duygusal yüklerinden kurtulmasını ve duygusal açıdan arınmasını sağlamaktadır. Aristoteles, tiyatronun bu arınma işlevini insanların duygusal hayatlarını dengelemek için gereklilik olarak görmektedir. Dramaturg Sevdâ Şener, katharsis kavramını aşağıdaki biçimde tanımlamaktadır:

“Katharsis sözcüğünü doğrudan doğruya sanata uygulayan Aristoteles olmuştur. *Poetika*’da katharsis, korku ve acıma gibi ruha zararlı heyecanları boşaltarak, rahatlama anlamına gelmektedir. Tragedya seyredilirken önce bu heyecanlar uyarılmakta, yapay olarak uyarılan bu heyecanlar, duyula duyula tüketilmekte ve yerlerini boşalmadan gelen hoş bir duygu almaktadır. Böylece sanat, insan ruhu için sağlıklı bir etki yaratmış olur” (2006: 45).

⁷ <https://www.bidunyatiyatro.org/tyatro-nedir/tyatro-tarihi/>, Erişim tarihi: 26 Nisan 2023

Arınma süreci olarak tanımlanan katharsis, son sahnelerde genellikle trajik son ile izleyiciyi arındırarak duygusal yükten kurtarmaktadır. Aristoteles'in katharsis kavramı hala modern tiyatro ve edebiyatta da kullanılmaktadır. Tiyatro, izleyicilere yaşanan tragedya ve zorluklar karşısında duygusal arınma imkânı sunarak ve toplumda bir dizi sorunu ele alarak insanların hayatlarına dokunmaktadır.

Tiyatro, insanlık tarihinin en eski sanatlarından biridir. Antik Yunan ve Roma'da gelişmeye başlamış ve Avrupa'nın Orta Çağ döneminde kilise oyunları ve dini törenler aracılığıyla da gelişim göstermiştir. Orta Çağ Avrupası'nda tiyatro genellikle dini törenler, kilise ayinleri ve Hristiyanlıkla ilgili hikâyelerin canlandırılması yoluyla icra edilmiştir. Bu dönemde tiyatro, eğlence amacından çok, dini ve eğitici amaçlar için kullanılmıştır. Oscar Brockett, tiyatronun Orta Çağ'ın sonunda gelişmesini ekonomik ve politik değişikliklerle birlikte özellikle kentlerin büyümesinin etkisi ile gerçekleştiğini belirtmektedir (2000: 109).

Tiyatro sanatı herhangi bir sınıfın veya kesimin temsilcisi olmadan evrensel konulara değinerek tüm insanlığa hitap etmektedir. Bu evrensel konulardan birisi de insanların hayatındaki toplumsal sorunlara dikkat çekerek toplumsal değişimi tetiklemektir. Tiyatro bu amaç için kullanılan güçlü bir araçtır ve tarihte birçok tiyatro eseri toplumsal konulara değinip toplumdaki değişim hareketlerine öncülük etmiştir. Bu konulardan en çarpıcı olanı ise şüphesiz burjuvazi temasıdır. Tiyatro, burjuvazinin ideolojik görüşlerinin yayılmasına araç olmuştur ve bu görüşlerin toplumda kabul görmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bununla birlikte tiyatro burjuvazinin eleştirisine de konu olmuştur ve sanatçılar burjuvazinin sınıfsal değerlerine meydan okuyan eserler üretmiştir.

16. yüzyıl Fransız tiyatrosu Rönesans dönemindeki diğer Avrupa ülkelerinin tiyatro sanatı gibi İtalyan komedyası ve Antik Yunan tiyatrosundan etkilenmiştir. Bu yüzyılda burjuvazinin yükselişine rağmen genellikle aristokratik temalar ele alınmıştır. Tragedya türü özellikle Antik Yunan ve Roma efsanelerinden esinlenerek yazılmış ve çoğunlukla aristokratik kahramanları konu almıştır. Ancak komedi türü daha farklı bir seyir izlemiş ve burjuvaziye yönelik eleştiriler içermiştir. Bu konuya yönelik eleştiriler içeren komedi türü, burjuvazinin tiyatro kültürüne olan ilgisini arttırmış ve sonraki yüzyıllarda burjuvazi için yazılan tiyatro eserleri önemli bir yer tutmuştur.

16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren burjuvalaşma sürecine giren İngiliz toplumu ise I. Charles döneminde ortaya çıkan Parlamento ve Kral arasındaki problemler ile tiyatroyu bu bağlamda kaosa götürmüştür. Puritanlar'ın⁸ iktidara gelmesi ile tiyatroyu ahlaksızlık ve günah ile dolu olarak görmeleri sonucunda tiyatrolar kapanmıştır. Cevat Çapan o dönemki tiyatro ile ilgili düşüncesini şöyle anlatır: “İngiliz tiyatrosunda 1642 yılında tiyatroların kapanmasıyla kesin bir değişme olmuştur. İlk bakışta on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına kadar süren bir gerilemedir bu. Oysa arada geçen süreyi tiyatronun çağdaşlaşma çabaları olarak da niteleyebiliriz” (1972: 23). Aynı zamanda 17. yüzyılda Puritanlar'ı ticaret özgürlüğünü savunan, dini yasaları yok sayan ve saraya karşı çıkan bir tavır içerisinde olduğu da görülmektedir.

Dinin ve skolastik düşüncenin egemen olduğu Orta Çağ tiyatro anlayışının izleri silinerek tiyatronun 16. ve 17. yüzyıllar boyunca Avrupa'da ve Avrupa toplumundaki yeri adeta yeniden oluşmaya başlamıştır. Orta Çağ'daki tiyatro anlayışı kilisede düzenlenen oyunlardan ibaretken Rönesans'tan sonra daha da canlanmaya ve farklılık göstermeye başlamıştır. Burjuvazinin hâkim düzeni ile feodal bir düzen anlayışını barındıran Rönesans dönemi İngiltere'sinde örneğin I. Elizabeth 1559 yılında politik ve dini temalı oyunların sergilenmesini yasaklanmıştır. Aziz Çalışlar bu tarihsel dönem için “Oyun kişilerinde bireyleşme, **karakter**, Rönesans'la birlikte, burjuva bireyin tarih sahnesinde yer almasıyla başlar. Elizabeth dönemi İngiliz tiyatrosunda karakter tragedyası ile karakter komedyasının ortaya çıkması buna bağlıdır” der (1993: 31).

Kraliçe I. Elizabeth döneminde altın çağını yaşayan tiyatro, Christopher Marlowe'un *The Tragical History of Dr. Faustus* (Doktor Faust) eseri ve tiyatro denildiğinde akla ilk gelen eşsiz yazar Shakespeare'in yapıtları ile daha da ses getirmiş ve adını duyurmaya başlamıştır. Shakespeare'in oyunlarındaki şiirselliği ve ustalığı ile Elizabeth dönemi tiyatro anlayışı ifade bulmuş en iyi örneklerdendir.

17. yüzyıl Fransız tiyatrosu burjuvazinin güçlenmesiyle birlikte burjuvazi temalarına daha fazla yer vermeye başlamıştır. Özellikle, "Commedia dell'Arte"⁹ geleneğinden etkilenen komedi türleri burjuvazinin günlük hayatını konu almıştır. Bu dönemde Molière gibi yazarlar da burjuvazi temasını işlemiştir. En ünlü tiyatro yazarı olan Molière'in *Le*

⁸ “Püriten, 16. ve 17. yüzyıllarda I. Elizabeth'in İngiliz Kilisesi'nde başlattığı reformist harekete karşı çıkan, kendisini “saflığı” aramak olarak tanımlayan bir Protestan doktrin ve ibadet şeklidir.” <https://tr.wikipedia.org/wiki/P%C3%BCritenlik>, Erişim tarihi: 26 Nisan 2023

⁹ “İtalya'da doğan, 16-18. yüzyıllar arasında Avrupa'da popüler hale gelen, profesyonel tiyatronun ilk örneklerinden biridir.” https://tr.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27Arte, Erişim tarihi: 19 Nisan 2023

Tartuffe ou L'Imposteur (Tartuffe) eseri, burjuva ailelerin yaşadığı evlere giren ve kendisini bir din adamı olarak tanıtan dolandırıcı Tartuffe karakterinin hikâyesini anlatırken *L'Avare* (Cimri) burjuva sınıfının aşırı para hırsına ve bencilliğine eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir. Bir diğer önemli eseri olan *Le Bourgeois Gentilhomme* (Kibarlık Budalası) ise bir burjuva adamının soylu sınıfa kabul edilmek için yaptığı çabaları ve soylu sınıf ile burjuva sınıfı arasındaki farklılıkları ele almaktadır. Molière, burjuva sınıfının yaşam tarzını, davranışlarını ve düşüncelerini eleştirel bir şekilde ele aldığı bu eserleriyle Fransız edebiyat tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur. 17. yüzyılda duyguların ön planda olarak yergi içeren oyunların yer alması ile 18. yüzyılın başlarında burjuva sınıfının net bir üstünlüğü ile karşılaşmaktayız.

17. yüzyıl İngiliz tiyatrosunda ise burjuvazi teması oldukça önemli bir konuma sahiptir. Restorasyon dönemi İngiliz tiyatrosu¹⁰, II. Charles'ın tahta çıkmasıyla başlamış ve burjuvazinin yükselişi de bu döneme denk gelmiştir. Restorasyon dönemi İngiliz tiyatrosunda burjuvazi temasını en iyi yansıtan oyunlardan biri William Wycherley'in *The Country Wife* (Taşra Kadını) adlı oyunudur. Bu oyun üst sınıf burjuvazinin ahlaki çöküşünü ele almaktadır. Bunun yanı sıra, William Congreve'in *The Way of the World* (Dünyanın Gidişi) adlı oyunu da burjuvazi temasını işleyen önemli bir oyundur. Oyunda iki burjuva karakteri aşk ve evlilik konuları üzerine tartışarak burjuva sınıfının yaşam tarzına ve değerlerine eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır. Restorasyon dönemi tiyatrosu genellikle üst sınıfın hayatını, aşk ilişkilerini, aristokratların lüks yaşamlarını konu alan oyunlarla doludur. Cevat Çapan Restorasyon dönemini şöyle tanımlar: “İç savaşla birlikte ortaçağ ekonomi düzeninin tarihe karışması ve kapitalist düzenin yerleşmesi kültür ve sanat hayatında da sınıf ayrımının sınırlarını çizmeye başlamıştır. On yedinci yüzyıl sonundaki Restorasyon tiyatrosu nasıl saray ve soylu sınıfının değerlerini yansıtan bir tiyatroydu, on sekizinci yüzyıl başındaki tiyatro da yurt yönetiminde söz sahibi olan yeni burjuva sınıfının değerlerini yansıtan bir sınıf tiyatrosudur” (1972: 28-29).

18. yüzyıla gelindiğinde ise Fransız tiyatrosu, burjuvazi sınıfının yükselişiyle birlikte önemli bir dönem yaşamaya devam etmiştir. Tiyatroya bu gelişme burjuvazi temalarının sıklıkla işlenmesi olarak yansımıştır. Çalışlar'ın kaleminden 18. yüzyıldaki tiyatro atmosferi aşağıdaki gibi değerlendirilir:

¹⁰ Restorasyon dönemi (1660-1688) İngiltere'de İngiliz İç Savaşı ve Olivier Cromwell yönetimi sonrası Stuart Hanedanı'nın tekrar iktidara gelmesiyle başlamıştır. Bu dönemde İngiliz tiyatrosu yeniden canlanmıştır ve Restorasyon tiyatrosu adı verilen bir tiyatro tarzı ortaya çıkmıştır. Bu dönemin tiyatrosu aristokratik bir eğilim göstermiştir ve çoğunlukla aristokrasiye yönelik oyunlar oynanmıştır.

“Klasik Fransız tiyatrosunda, tiyatro toplulukları, başlıcalıkla Saray çevresine oyunlar oynamışlardır. 18. yüzyıldan sonra kent tiyatrolarının kurulmaya başlamasıyla, tiyatro izleyicisi de burjuva halktan insanlardan olmuştur. Böylece, tiyatro tarihi boyunca, tiyatro kendi izleyicisini belirlerken, izleyici de kendi tiyatrosunu belirlemiştir. Böyle aldığımızda, saray tiyatrosu soylu sınıfın, burjuva tiyatrosu burjuvanın, köy tiyatrosu kırsal kesimin (köylülüğün), halk tiyatrosu küçük burjuvanın, işçi tiyatrosu da işçi ve emekçi sınıfın tiyatrosudur” (1993:5).

18. yüzyılın Avrupa tiyatrosuna getirdiği en büyük yenilik yükselmeye başlayan orta sınıf için üretilen burjuva oyunlarıdır. Bu türün öncülüğünü Fransa’da Denis Diderot, Almanya’da ise Gotthold Ephraim Lessing yapmıştır. Diderot bunu *Le Paradox sur Le Comédien* (Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler) isimli eserinde tiyatro sanatının toplumsal bir amaç için kullanılması gerektiğini ve burjuva sınıfının eleştirilmesinin önemini vurgulayarak yapmıştır. Lessing ise burjuva hayatı, sosyal sınıfların çatışması, aşk ve entrikalar gibi temaları ele alan oyunlar yazarak Almanya’da burjuva tiyatrosunun öncü isimlerinden biri olmuştur. Orta sınıf tiyatrosu ahlakçılığıyla Rönesans öncesi dinsel tiyatroyu andırır fakat sadece bununla sınırlı kalmaz. Rönesans’tan sonra gelişen orta sınıf tiyatrosu burjuva sınıfının tiyatroya olan ilgisiyle ortaya çıkmıştır. Böylelikle konularını aile yaşamından alması ve duygusallığı ile daha modern bir ruh halini yansıtmaktadır.¹¹ 18. yüzyıl İngiliz tiyatrosu atmosferinde ise sınıfların daha da belirgin olmaya başladığı, soyluların burjuvalaşma yolunda gittiği ve bu nedenle bir bakıma töreleri küçümseyen tiyatro anlayışının olduğu görülmektedir. Burjuvazi eleştirisi olarak orta sınıfın trajedisini canlandıran George Lillo’nun *The London Merchant* (Londralı Tüccar) o dönem Avrupa’da büyük ses getirmeyi başarmıştır.

Çalışlar, 18. yüzyıl tiyatrosunun genel hatlarını çizen komedy türleri için “[...] Fransa’da da aristokrasinin kendi içinde eleştirilmesi biçiminde **töre komedyası** (Molière) yer almış, 18. yüzyılda İngiltere’de **Restorasyon komedyası** özelliğini kazanmış; burjuvazinin egemenliğiyle birlikte, **acıklı komedy** (Fransa), **duygulu komedy** ve **gülünçlü komedy** (İngiltere) biçiminde ortaya çıkmış; Aydınlanma dönemi tiyatrosu, ciddi oyunu getirirken, **burjuva komedyası**’nı (Goldoni) da getirmiştir” demektedir (1993: 46).

¹¹ <https://www.turkcebilgi.org/kultur-sanat/tiyatro-tarihi/orta-sinif-tiyatrosunun-dogusu-8528.html>, Erişim tarihi: 22 Nisan 2023

18. yüzyıl tiyatrosunda karşımıza Diderot tarafından geliştirilen “burjuva tiyatrosu” Fransız Devrimi sonrasında burjuvazinin güçlenmesi ile ortaya çıkmıştır. Özellikle orta sınıf seyircilere hitap eden ve burjuva değerleri, ahlaki ve aile ilişkileri gibi konuları ele alan oyunlara yer verilmiştir. Bu dönemde tiyatro eserleri daha çok toplumsal konuları ele alırken bireysel ve psikolojik konular da önem kazanmıştır. Bu tarz oyunlar genellikle gerçekçi sahneler, konuşmalar ve karakterler içerirken burjuva hayatının detaylarına da yoğun bir şekilde odaklanmıştır. “Acıklı komedyadan, gözyaşlı komedyadan geliştirilen ciddi oyun, (burjuva oyunu), kavram olarak Diderot tarafından geliştirilmiş ve ana kuralları yine Diderot tarafından ortaya konmuştur.” der Çalışlar (1993: 51). Diderot, tiyatroyu sadece eğlence aracı olarak gören aristokratik tiyatrodan farklı olarak toplumsal gerçekliğe uygun, doğal ve gerçekçi oyunlar yazılması gerektiğini savunan bir görüş ortaya koymuş ve bu görüşü “burjuva tiyatrosu” olarak adlandırmıştır. Diderot’un bu fikirleri, 18. yüzyıl Fransa’sında tiyatrodaki büyük bir değişim sürecinin başlamasına neden olmuştur.

Tufan Karabulut ise “burjuva tiyatrosu” kavramına yönelik düşüncesini şu şekilde aktarır: “Kökleri 15. ve 16. yüzyıllara kadar uzanan burjuvazi, özellikle, 18. yüzyılın ikinci yarısında ekonomik, toplumsal ve siyasal gücünü arttırmaya başlayınca egemen sanat anlayışında devrimsel bir değişime neden olur. Yeni gelişen burjuva sanatı, o güne kadar hâkim olan saraya özgü soylu (aristokratik) sanat anlayışını iyiden iyiye sarsamaya başlar. 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise Avrupa’ya egemen olan en önemli sanat anlayışının burjuva sanatı olduğu görülür” (2020: 32).

Tiyatro toplumsal sorunların, sınıf çelişkilerinin ve güç mücadelelerinin ele alındığı bir alan olarak önemli bir rol oynamaktadır. Görüldüğü üzere burjuvazi izleği tiyatrodaki 17. yüzyılın sonlarından itibaren işlenmeye başlanmıştır ancak 18. yüzyılda daha da popüler hale gelmiştir. Burjuvazi, 18. yüzyılda toplumsal ve ekonomik anlamda güçlenirken tiyatroya konu olmaya başlamış ve bu dönemde birçok önemli burjuva karakteri tiyatro sahnesinde yer almıştır. Sanayi Devrimi sonrası burjuvazi, ekonomik ve toplumsal açıdan daha da güçlendiği için edebiyatta daha fazla yer almaya başlamıştır. Bunun sonucunda burjuvazinin edebiyattaki yansıması 19. yüzyılda daha da belirgin olmuştur. Zeynep İpşiroğlu’nun da 19. yüzyıl edebiyat temaları ile ilgili dile getirdiği gibi: “Taşralılardan, kentsoylulardan, köylülere, işçilere değin çeşitli sınıfların yaşamı artık yazın sanatının konusu olur” (1988: 26).

19. yüzyılda edebi eserlerde görülen benzer özellikler beraberinde edebi akımları da getirmiştir. Örneğin Romantizm akımı, burjuva sınıfının duygu dünyasını yansıtarak sanatsal alanda etkili olmuştur. Burjuvazi, Romantizm akımının ardından Realizm akımıyla da edebiyatta yer almıştır. Realizm, toplumsal gerçekliği yansıtmak ve burjuva toplumunu eleştirmek amacını taşımıştır. Burjuva sınıfının yükselişiyle birlikte burjuva yazarlar kendi sınıflarını ve yaşadıkları toplumu eleştirme imkânı bulmuştur. Örneğin Gustave Flaubert'in *Madame Bovary* (Madam Bovary) adlı romanı burjuva ahlak anlayışını eleştirmiş ve burjuva kadınının sıkışmışlığına dikkat çekmiştir.

Münip Melih Korukçu'nun Romantizm ile ilgili ifadesi: "İlk örneklerini Almanya'da Sturm und Drang (1767-1785) akımıyla veren Romantizm, temelde Rousseau'nun doğaya dönüş felsefesini benimsemişti ve Corneille ve Racine'in Neo-Klasik tavrına ve burjuva duygusallığına şiddetli bir karşı duruş olarak gelişmişti" şeklindedir (2015: 29).

19. yüzyıl Fransız tiyatrosu, burjuvazi sınıfının etkisi altında gelişen tiyatro anlayışı ile özdeşleşmiştir. Bu dönemde Fransa'da İkinci İmparatorluk dönemi¹² yaşanmış ve bu dönemde burjuvazinin toplumsal ve kültürel etkisi oldukça artmıştır. Bu nedenle 19. yüzyıl Fransız tiyatrosu burjuva toplumunun güncel sorunlarına, ahlaki kaygılara, kişisel özgürlük ve ilişkilere odaklanmıştır. Bu dönemde yazılan tiyatro eserleri genellikle gerçekçi bir tarzda yazılmış ve bireyin iç dünyasını, psikolojisini ve toplumsal ilişkilerini ele almıştır. Tiyatro eserlerinde burjuvazi sınıfının yaşam tarzı evlilik, aile yapısı, toplumsal statü, sanat, siyaset gibi konular ile ele alınmıştır. Özellikle Victor Hugo, Alexandre Dumas ve Emile Zola gibi yazarlar 19. yüzyıl Fransız tiyatrosunda önemli bir yer tutmuştur. Bu yazarlar toplumsal sorunları, tarihi olayları, ahlaki çıkmazları, insanın iç dünyasını ve toplumsal ilişkilerini ustalıkla işlemiştir. 19. yüzyılda Sanayi Devrimi sonrasında sınıfsal farklılıkların daha da belirginleşmesi üzerine kapital sistemin eleştirisi üzerinden eserler ortaya konmaya başlanmıştır.

19. yüzyıl İngiliz tiyatrosunda ise diğer en önemli yazar Oscar Wilde karşımıza çıkmaktadır. Töre Komedi denildiğinde akla ilk gelen eseri *The Importance of Being Earnest* (Ciddi Olmanın Önemi) bu noktada klasik konumundadır. Özdemir Nutku (1993: 87), "İngiltere'de, XIX. Yüzyılın sonlarında komedi alanında büyük ün yapan yazar Oscar

¹² Fransa'da İkinci Cumhuriyet (1848-1852) ile Üçüncü Cumhuriyet (1870-1940) yılları arasında III. Napolyon'un hüküm sürdüğü döneme İkinci İmparatorluk adı verilir. 4 Eylül 1870 tarihinde Üçüncü Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle son bulmuştur. III. Napolyon Fransa tarihinin son hükümdarı olmuştur. https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0kinci_Frans%C4%B1z_%C4%B0mparatorlu%C4%9Fu, Erişim Tarihi: 26 Nisan 2023

Wilde'dı (1856-1900). “Sanat sanat içindir” anlayışını temsil eden okulun bir ozanı olan Wilde, gösterişli bir romantizm içinde *Padua Düşesi*'ni (1891), *Salome*'yi (1893) yazdı.” der. Tiyatroda burjuvazi temelli konuların asıl ele alındığı 19. yüzyılda bu düzene başkaldıran diğer isimler ise Henrik Ibsen, August Strindberg, George Bernard Shaw gibi yazarlardır. Artık 20. yüzyıla doğru geldiğimizde karşımıza çıkan yazarların daha toplumsal konuları yapıtlarında işledikleri görülmektedir. Örneğin İrlandalı yazar Sean O'Casey, işçi sınıfı bir ailede büyüyen Abbey Tiyatrosunun yetiştirdiği oyun yazarıdır ve yapıtlarında sıkça işçi sınıfının yaşantısına ve bağımsızlık mücadelelerine yer vermiştir.

20. yüzyıl tiyatrosunda karşımıza tiyatroya da yön veren Sürrealizm, Dadaizm, Ekspresyonizm, Absürdizm ve Postmodernizm gibi akımlar çıkmaktadır. Böylelikle 20. yüzyılda burjuvazi temasının uğradığı tarihsel dönüşümler sonucunda işlendiği ilk somut anlamından daha farklı ele alındığı görülmektedir. Özellikle “Absürd tiyatro”, “Varoluşçu tiyatro” ve “Politik tiyatro” burjuvaziyi sorgulayan ve eleştiren önemli eserler üretmiştir. Sonrasında geleneksel tiyatro biçimlerinden farklı olan bir tiyatro türü gelişmiştir. Avant-garde olarak adlandırılan bu tiyatro türü İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde hızlanarak yayılmıştır. Avant-garde öncü ve sıradışı kültürel, sanatsal hareketleri tanımlamak için kullanılmıştır. Genellikle bu hareketler normlara karşı çıkarak yenilik, özgürlük ve özgünlük anlayışı temsil etmiştir. Edebiyatta ise yaratıcılığı sınırlayan kuralları reddederek okuyucuyu veya izleyiciyi alışılmadık deneyimlere yönlendirmeyi amaçlamıştır. Ayşın Candan'ın (1994: 89) avant-garde tiyatro hakkındaki düşünceleri şu şekildedir:

“Tarihsel avant-garde olarak nitelendirdiğimiz akımların ortaya çıkışı, yirminci yüzyıl sanatını gerçek olarak belirleyen en önemli dönemeçtir. Fütürizm, dışavurumculuk, dada, gerçeküstücülük, Bauhaus, kaynaklarını ondokuzuncu yüzyıldan alan modernizm doruk aşamasıdır. Tarihsel avant-garde her şeye karşıdır. Topluma, burjuva sınıfına, sanatsal uzlaşımlara, sanatın yaşamdan kopukluğuna, mantığa”.

20. yüzyıl Fransız tiyatrosu burjuvazinin toplumsal, ahlaki ve kültürel konuları eleştirel bir şekilde işleyen oyunlara yer vermiştir. Özellikle Jean-Paul Sartre, Albert Camus ve Jean Genet gibi yazarlar burjuva toplumunun çelişkilerine ve insanın varoluşsal kaygılarına odaklanan eserler yazmışlardır. Bu eserlerde bireyin kendini keşfi, özgürlük, sorumluluk, yalnızlık gibi temalar işlenirken burjuva toplumunun yozlaşmışlığı, bireyselliğin getirdiği yalnızlık, insanın varoluşsal kaygılarına dair eleştiriler de yer almıştır. Bu nedenle 20. yüzyıl Fransız tiyatrosu burjuvazinin sınıfsal çıkarlarına yönelik

eleştirileriyle bilinmektedir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Fransız tiyatrosunda burjuva hayat tarzı ve toplumun üst sınıfına ait sosyal konular sıkça işlenen temalar arasındadır. Bu dönemde burjuvazi hakkında eleştirel ve hicivli oyunlar yazılmıştır. Jean-Paul Sartre'ın *Les Mouches* (Sinekler) oyunu burjuva ahlakını eleştirirken, Eugène Ionesco'nun *Rhinocéros* (Gergedanlar) oyunu burjuva toplumunun ideolojik çöküşünü konu almıştır. Ayrıca Samuel Beckett'in *Waiting for Godot* (Godot'yu Beklerken) adlı oyunu toplumsal hiyerarşiye karşı çıkarken absürd tiyatro tarzıyla burjuva toplumunun saçmalığını ortaya koymuştur. Bu tiyatro yazarları burjuva hayat tarzının çarpıklıklarını ve burjuva toplumunun yozlaşmış değerlerini eleştirmek için tiyatroyu bir araç olarak kullanmışlardır. Çalışmamızda yer verdiğimiz ve absürd tiyatro denildiğinde akla ilk gelen yazarlardan biri olan Jean Genet için Berkay Erdoğan ise “O her türlü otorite, hiyerarşi ve burjuva normlarının karşısındadır. Genet Tiyatrosu toplumsal düzene ve kimliğe bir çeşit başkaldırı tiyatrosudur” ifadesini kullanmaktadır (2021: 2).

20. yüzyıl İngiliz tiyatrosu da diğer Avrupa tiyatroları gibi burjuvazi ve onun değerleri üzerine yoğunlaşmıştır. Ancak 20. yüzyıl İngiliz tiyatrosu özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde burjuvazinin eleştirisi ve sorgulanması konusunda daha radikal bir yaklaşım sergilemiştir. Bu dönemde İngiliz tiyatrosu özellikle de Kraliyet Tiyatrosu'ndaki (Royal Shakespeare Company) oyunlar burjuvazinin sosyal sınıf yapısını ve ahlaki değerlerini eleştiren oyunlara sahne olmuştur. Özellikle John Osborne, Noël Coward, Edward Albee ve Harold Pinter gibi yazarlar burjuva ahlakını, aile yapısını, insan ilişkilerini ve toplumsal adaletsizlikleri sorgulayan oyunlara sahne olmuştur. Çalışmamızda yer verdiğimiz diğer yazarımız olan Harold Pinter ise burjuvazi odaklı eserlerinde burjuvaziye genellikle güç mücadelesi ve kişisel ilişkilerdeki sınıfsal ayrımlar bağlamında ele almıştır. Bununla birlikte 20. yüzyıl İngiliz tiyatrosunda burjuvazi ile ilişki sadece eleştirel bir yaklaşımı içermemiştir. Bazı oyunlar, burjuva aile hayatının romantik ve nostaljik bir yansımaları sunarak burjuvaziyle empati kurmaya çalışmıştır. *The Teather of Harold Pinter* isimli makalesinde yazar Bernard Dukore, *The Birthday Party* (Doğum Günü Partisi) eserinde Pinter'in anlatımı üzerine “Bu, dünyamızdaki insanlık durumunun saçmalığının bir resmidir ve oyunlar komiktir. Ancak kahkahaların temelinde insan umutsuzluğunun kaynağında gelen bir çaresizlik çığlığı vardır”¹³ der (1962: 54).

¹³ “It is a picture of the absurdity of the human condition in our world, and the plays are comic. But beneath the laughter and overpowering the laughter, there is a cry of despair from a well of human hopelessness.”

Nutku ise 20. yüzyılın en önemli bir diğer oyun yazarı John Osborne’nu kaleminden şu ifadeleri ile değerlendirmektedir: “Osborne ilk oyunlarında saldırılarını tutucu çevrelere, krallık düzenine ve yozlaşmış burjuvaya yöneltirken daha sonra işçi çevrelerine, eleştiricilere ve solculara da yöneltti ve tek başına kişisel bir başkaldırıyı sürdürdü” (1993: 229).

Arpine Mızıkyan ise Noël Coward için “Coward ve benzeri yazarlar, zengin ve gösterişli kırsaldaki evlerinin oturma odalarında yaşayan burjuva sınıfının temsilcilerini ya da büyük şehirlerdeki üst sınıfın rahat yaşamını anlatan oyunlar ürettir. Osborne ve onu takip eden yazarların ilgisi ise, yaşam mücadelesi içinde olan işçi sınıfına ya da daha alt orta sınıfa yönelikti” ifadesini kullanır (2011: 46).

Edebi metinlerin bir faydası olması gerektiğini savunan Brecht, tiyatro eleştirisine farklı bir boyut kazandırır ve Klasik tiyatro (Aristotelesçi tiyatro) anlayışını reddeder. Klasik tiyatrodaki seyirci sadece oyunun sonucuna odaklanır ve oyunun nasıl bağlanacağını merak eder. Fakat bu odaklanma seyirciyi eleştiri veya sorgulama yapmaya götürmez. Klasik tiyatro, oyunun içindeki sona odaklı bekleyiş ile seyircinin aklını bir noktada devre dışı bırakarak duygularını ön plana çıkartır. Brecht bu anlayışa tamamen karşı çıkarak geleneksel tiyatrodaki kullanılan kalıpları özellikle kullanmayı tercih eder fakat bu kalıpları seyirciyi düşündürmeyi amaçlar nitelikte kullanır. Brecht’in aslında yapmak istediği sesini tiyatrosu ile duyurmaya çalışmasıdır. Brecht’in tiyatrodaki kullandığı yabancılaştırma tekniğinin amacı genel olarak seyirciyi düşündürmek, olağan durumun dışına çıkılarak seyirci aracılığıyla bir bakıma bireyde ve böylelikle de toplumda farklı düşünce biçimlerini doğurarak bilinçlenmelerini sağlamaktır.

Tiyatro, tarihi boyunca toplumsal olayları, siyasi fikirleri ve sosyal yapıyı yansıtan bir sanat dalı olmuştur. Bununla birlikte toplumsal konulara dikkat çekerek insanların düşüncelerini, farkındalıklarını arttırmalarını sağlayan da önemli bir araçtır. Tiyatro eserleri aracılığıyla toplumun değerlerini, inançlarını, dünya görüşlerini ve yaşam biçimlerini anlamak mümkündür. Orta Çağ tiyatrosu, dini ve ahlaki konuların yanı sıra günlük hayattaki olaylara ve halk kültüründen unsurlara da yer verirken Rönesans dönemi de burada olduğu gibi insan merkezli temaları ön planda tutmuştur. Özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa’da burjuvazi sınıfının yükselişi tiyatronun popülerleşmesinde etkili olmuştur. Ancak 19. yüzyılın sonlarında burjuvazinin yerini işçi sınıfının almasıyla birlikte tiyatrolar bir noktada yönünü işçi sınıfına doğru yöneltmiştir. Burjuvazi tiyatroya özellikle bireysellik, özgürlük,

para kazanma arzusu, sınıf farklılıkları gibi temalarla yansımıştır. 20. yüzyılda ise tiyatrodaki modern hayatın sorunları, toplumsal eleştiriler, psikolojik sorgulamalar, özgürlük ve kimlik gibi konular önem kazanmıştır. Sanatçılar yeni teknolojilerin ve akımların etkisiyle tiyatrodaki farklı deneyimler yaratmış ve bazıları sınırları zorlayan, radikal deneysel tiyatro eserleri üretmiştir. 20. yüzyılda tiyatroya yüklenen politik anlayış izleyicinin sahnede gerçekleşen tiyatro aracılığıyla toplumsal başlıca gerçeklikleri, düşünceleri sorgulaması ve tartması yönünde olmuştur. 20. yüzyılda birçok tiyatro eseri burjuvazi temalı olarak sahnelenmiştir. Bu eserler burjuvazinin toplumsal yapıdaki konumunu eleştirmekte ve toplumsal adaletsizliği sorgulamaktadır. Öte yandan burjuvazi, tiyatroya varoluşsal kaygılar, insanın toplumdaki yerinin sorgulanması gibi daha derin ve eleştirel bir şekilde de yansımıştır. Bu dönemde burjuva toplumunun çözülmeye başlaması, yozlaşması, değerlerin sorgulanması, insanın yalnızlığı gibi izlekler ele alınmıştır. Özellikle Harold Pinter ve Jean Genet gibi oyun yazarları, burjuva toplumunu eleştiren oyunlar kaleme almışlardır. Daha sonraki dönemlerde de burjuvazi tiyatroya yansımaya devam etmiştir. Özellikle postmodern tiyatrodaki bireysel kimliklerin parçalanması, gerçeklik algısının sorgulanması tüketim kültürüne eleştirel bir bakış gibi temalar yer almıştır. “Epik Tiyatro” olarak adlandırdığı tiyatro anlayışında ise Brecht, tiyatronun seyircide duygusal bir katharsis etkisi yaratmasının ötesine geçerek seyircileri düşünmeye teşvik eden ve toplumsal gerçekliği anlamalarını sağlayan bir araç olarak kullanılması gerektiğini savunmaktadır. O, sanat eseri ile doyuma ulaşıp keyif alındığını, sanat eserinin sadece estetik bir deneyimden ibaret olmadığını, aynı zamanda toplumsal gerçeklikleri yansıtması ve seyirciyi düşünmeye, sorgulamaya ve harekete geçmeye teşvik etmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Sonuç olarak tiyatro, toplumsal yapıyı yansıtan bir sanat dalıdır ve burjuvazi de bu yapı içinde önemli bir yere sahiptir. Tiyatrodaki burjuvazi, farklı zamanlarda farklı temalarla karşımıza çıkmıştır fakat genel itibarıyla bireysellik, özgürlük, sınıf farklılıkları gibi konular burjuvazi odağında işlenen temalar olmuştur. Özellikle 18. yüzyılın ortalarından itibaren burjuvazinin tiyatroya olan katkısı orta sınıfın ve burjuva kesiminin sanata olan ilgisinin artması ile gerçekleşmiştir. Daha sonraki dönemlerde de burjuvazi, tiyatro sanatının gelişmesine katkıda bulunmuş ve tiyatro eserlerinde kendi yaşamlarından kesitler vermiştir. Tiyatro tarihi boyunca, burjuvazinin etkisi tiyatronun biçimine ve içeriğine yansımıştır. Burjuvazi, tiyatro sanatının gelişmesine katkıda bulunmuş olsa da tiyatro tarihi boyunca sahnelenen eserlerle kendisine karşı eleştirel bir tavır da sergilemiştir.

3. BÖLÜM

3. ABSÜRD TİYATRO

Absürd, normal düzenin veya mantığın ötesinde, usdışı, gerçektışı, aykırı ve saçma gibi birçok anlama gelmektedir. Genellikle tutarsız bir durumu belirten absürd, kişinin hayatının anlamı veya gerçekliği hakkında anlaşılmaz ve belirsiz bir durumu sergilemektedir. Kısacası insanların hayatındaki belirsizliği, anlamsızlığı ve boşluğu ifade etmek için kullanılmaktadır. Martin Esslin (1999: 25) absürdü “Bir kural ya da nedene bağlı olarak uyumdan yoksun; uyuşmaz, usa yatkın olmayan, mantıksız” olarak nitelemektedir. Tüm bu sorgulamaların anlam arayışlarının sonucunda varılan yoksunluk ve usa aykırılık durum elbette ki edebiyatta da derinden izler bırakmıştır. Şüphesiz edebiyat, insan hayatını etkileyen durumların varlığına dair anlatılarla doludur. Bu etkilenimi ve yansımayı “[...] yazarlar gerek içinden çıktıkları ortamla, gerek kendilerine kucak açan ortamla derinlemesine bir dayanışma reddetmeye başladıkları için, edebiyat Olumsuzlukla, demek ki kuşkuyla, retle, eleştiriyle, karşı çıkışla karışmaya başlar” olarak ifade eder Jean-Paul Sartre (2020: 100).

İkinci Dünya Savaşı şüphesiz her toplumda ve bireyde derinden izler bırakmıştır. Yaşanan ve yaşatılan insanlık suçları bireylerde ve toplumlarda fiziksel yıkımın ötesinde psikolojik yıkımlara da sebebiyet vermiştir. Tarih sahnesinde büyük bir yer edinmiş olan insanlığın bu büyük ayıbı, toplumların ve doğrudan bireylerin yaşantılarını etkileyerek büyük yaralar açmıştır. Her birey savaş sırasında veya sonrasında ciddi bir hayatta kalma mücadelesi vermiştir. Bu durum sonucunda Nazi rejiminin yarattığı yıkım ortamı insanları kendi benliklerinden uzaklaştırarak ve insan hayatını hiçe sayarak hayatta kalma mücadelesine yöneltmiştir. Bu atmosferin edebiyatta yansıması ise karşımıza Absürdizm olarak çıkmaktadır. Esslin, (1999: 242) “[...] Absürd geleneği, İkinci Dünya Savaşı’nı izleyen yıllarda Fransa ve İngiltere gibi ülkelerin karakteristiği olan derin bir düş kırıklığı, yaşamdaki anlam ve amacın yok olması gibi duygulardan çıkar” biçiminde aktarır.

Absürdizm, 20. yüzyılın ortalarında Fransa’da ortaya çıkan sanat ve edebiyat akımıdır. İnsanlığın şiddet ve yıkımdan nasıl etkilendiğini gösteren en büyük trajedilerden biri olan İkinci Dünya Savaşı, absürdizmin doğuşunda önemli bir rol oynayarak akımın ana felsefesinin oluşmasında etkili olmuştur. Bu acı verici deneyimler absürdizmin ana felsefesi olan varoluşsal anlamsızlık ve boşluk hissi üzerinde de derin bir etki yaratmıştır. Savaş

ortamında insanların yaşamaya dair o anki umutlarıyla beraber gelecekteki umutları da yok olmuştur. Bu deneyimler absürdizmde karakteristik olan hayatın anlamsızlığı, belirsizliği ve absürdizmin ana felsefesi olan hiçlik konusunu pekiştirmiştir. Başlangıçta varoluşçu felsefe akımından kaynaklanan bu akımın Fransa'daki öncüleri Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Eugène Ionesco ve Samuel Beckett gibi isimlerdir. Bu yazarlara ek olarak Martin Heidegger, Simone de Beauvoir ve Gabriel Marcel gibi varoluşçu yazarlar da absürdizmi şekillendirerek eserler ortaya koymuştur. “Bu akım içinde saydığımız her yazarın, her sahneye koyucunun kendine özgü bir deyişi, bir biçemi vardır. Onun için bu akım avant-garde (öncü) özelliğini korumaktadır” (Şener, 2006: 297). Absürdizm özellikle Camus ve eseri *Le Mythe de Sisyphe* (Sisifos Söyleni) ile özdeşleşmesi dışında kökeninin 19. yüzyılda Søren Kierkegaard tarafından atıldığı da ifade edilmektedir. “Camus'den bir yüzyıl önce Danimarkalı filozof Søren Kierkegaard dünyanın absürtlüğü (usa aykırı olması, saçmalığı) hakkında birçok yazı kaleme almıştır.”¹⁴

Absürd tiyatro ise İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa'da ortaya çıkan bir tiyatro hareketidir. Bu tiyatro hareketi temelde insan varoluşunun anlamsızlığı ve toplumsal yapıların yıkımı ile ilgilenmiştir. “Absürd tiyatro, Hitler'in yükselişi ve düşüşüyle, tüm bir uygarlığın çöküşünün anlamı yitirdiği ve insanların yaşamlarındaki birliğin her yerdekenden daha apaçık görüldüğü Almanca konuşulan dünyada tepki veren bir tele dokunmuştur” (Esslin, 1999: 230). Absürd tiyatro eserleri düzensiz ve mantıksız bir dünya yaratarak karakterlerin izleyiciye var olan gerçekliği sorgulatmaya çağırmıştır. Uyumsuz Tiyatro, Uyumsuzluk Tiyatrosu, Saçma Tiyatro, Saçmanın Tiyatrosu, Yeni Tiyatro, Karşıt Tiyatro, Karşı Koyma Tiyatrosu gibi farklı başlıklarla da ifade edilen absürd tiyatro, insanlığın gerçekliğe ulaşma çabasındaki zorluğu, çelişkiyi ve çıkmazı ifade etmektedir. 20. yüzyılın ortalarında önce Fransa'da çıkan absürd akımının tiyatrodaki yansımasında anlamsızlık ve mantıksızlık öğelerinin kullanılarak izleyiciyi düşündürmesi amaçlanmıştır. “İlk absürd yazarların Fransa'ya göç etmiş yabancılar olması ilginçtir (Samuel Beckett Fransa'da yaşayan bir İrlandalı, Eugène Ionesco Fransızca yazan bir Romanyalıdır)” (Şener, 2006: 298). Göç eden bu yazarların savaşa tanıklık ettikleri gerçeği ve bu geleneğin çevresinde ilerleyerek absürd tiyatro anlayışına öncülük etmeleri söz konusudur. Absürd tiyatro geleneğinin diğer öncüleri ise Jean Genet, Harold Pinter, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Jean Tardieu, Bertolt Brecht, Edward Albee, Tom Stoppard, Arthur Adamov, Fernando Arrabal gibi oyun yazarlarıdır.

¹⁴ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Abs%C3%BCrdizm>, Erişim tarihi: 27 Nisan 2023

Absürd tiyatroyu “uyumsuzluk tiyatrosu” ve “yeni bir umut kaynağı” olarak nitelendiren Memet Fuat’a (1984: 243) baktığımızda tanımlaması şu şekildedir: “İkinci Dünya Savaşı’nı yaşayan insanlığın içine düştüğü “saçmalık”ların, boşuna çabaların, boşuna bekleyişlerin acısından kaynaklanan bir umutsuzluk havası içinde oluştu. Ama yaşamın saçmalıklarını sergileyişiyle, umutsuzluğun “dehşetini” gösterişiyle “yeni bir umut kaynağı” diye de değerlendirilebilir. Soytarılık geleneğini, «Vahşet Tiyatrosu» nu çağrıştıran, Dadacılık, Gerçeküstücülük gibi çağdaş sanat akımlarından etkiler alan, varoluşçu filozofların düşüncelerinden yararlanan uyumsuzluk tiyatrosunun belli başlı yazarları Eugène Ionesco (d. 1912), Jean Genet (d. 1910), Samuel Beckett (d. 1906), Arthur Adamov’dur (1908-1970).”

Savaş dönemi düşünüldüğünde insanların boşluk hissinde, anlamsızlık ve umutsuzluğun kapladığı bir atmosferin içinde oldukları görülmektedir. İnsanların gerçekliğe ulaşma çabasını, inançlarını, düşüncelerini ve dilinin eleştirerek sorgulatan bu akımın öncüleri arasında absürd tiyatro ile tarihsel ilişki barındıran Dadaizm bulunmaktadır. Dadaizm, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Zürih’te ortaya çıkan bir sanat hareketidir. Dadaistler, savaşın yıkıcılığını ve toplumun var olan kurumlarının saçmalığını eleştirirken sıradan nesneleri alıp onları sanat eserlerine dönüştürerek geleneksel sanat anlayışına meydan okumuşlardır. Bu nedenle Dadaizm sanatın yıkımına ve var olan normlara karşı çıkışa odaklanmıştır.

Nâlân Genç’in de (2005: 9) dile getirdiği üzere “Doğduğu dönemde usdışı, akıl almaz, saçma olarak değerlendirilen 1917’de Tristan Tzara tarafından başlatılan Dadaizm hareketinin de alevlendirdiği bu tür, Alfred Jarry’nin Kral Übü (Ubu Roi) (1896) absürd oyunu ile başlangıç noktasını yapar. Übü, yeryüzündeki tüm gülünçlüklerin ve iğrençliklerin bir çeşit simgesidir.”

Dadaizm ve absürd tiyatro; sanatın sıradanlığı ve normları reddetmesi, saçmalığa meydan okuması ve var olan gerçekliği sorgulaması nedeniyle birbirine benzerlik göstermektedir. Bununla birlikte absürd tiyatro, Dadaizm dışında diğer bir çağdaş sanat akımı olan Gerçeküstücülük akımından da etkilenmiştir. Gerçeküstücülük, geleneksel mantık algısını reddederek bilinçdışı dünyasını keşfetmeye çalışmaktadır. Hem absürd tiyatro hem de gerçeküstücülük akımı sıradan gerçekliğin ötesine geçerek insanların düşüncelerindeki ve davranışlarındaki tutarsızlıkları ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. “Absürd tiyatro insanın girilemez karanlıklarla çevrili olduğunun, gerçek doğasını ve

amacını hiç bilemeyeceğinin ve hiç kimsenin ona hazır davranış kuralları sağlamayacağını ayırmsanmasından ortaya çıkan endişe ve umarsızlığı anlatır” ifadesini kullanır Esslin (1999: 330).

Geleneksel tiyatro anlayışı ile çelişen absürd tiyatrodaki konu ve karakterler gerçeküstü ve alışılmadık bir şekilde ele alınmaktadır. Karakterlerin konuşmaları arasındaki bağlantı bazen belirsiz ve tutarsız olmaktadır. Geleneksel tiyatrodaki zaman ve mekân belirli ve tutarlıdır, olaylar gerçek bir zaman ve yerde gerçekleşmektedir. Ancak absürd tiyatrodaki zaman ve mekân belirli değil, karakterler ve olaylar arasındaki bağlantı kopuktur. Geleneksel tiyatrolarda hikâye ve karakterlerin anlamlı bir mesajı bulunmaktadır. Buna karşın absürd tiyatrodaki anlam belirsizdir, izleyiciye kendine özgü yorumlamalar sunar ve karakterlerin davranışları ile söyledikleri arasında sürekli çelişki bulunmaktadır. Geleneksel tiyatro anlayışından uzak bu tiyatro türünde verilen eserlerde de bu çarpıklıklar ve farklılıklar dikkat çekmektedir. Bu durumu İpşiroğlu aşağıdaki biçimde değerlendirmektedir:

“İnsan varlığının derinliklerine inen uyumsuz tiyatro yazarlarının her biri kendine özgü “seyirlik bir dünya” yaratır. **Beckett**’de donmuş bir dünya ile karşılaşılıyorsa, **Ionesco**’da durmadan değişen renkli, hareketli bir atmosfer içinde buluyoruz kendimizi. **Pinter**’de beklenilmedik durumlar, şaşırtıcı, tuhaf olaylar, korku ve karabasan sahneleri birbirini kovalıyor. Kimi yapıtlarda psikolojik motifler karışıyor oyuna (Özellikle Pinter ve E. Albee’nin yapıtlarında)” (1996: 18-19).

Absürd tiyatro, geleneksel tiyatro normlarına karşı çıkarak kendine özgü bir anlatım biçimi ve estetiği benimsemiştir. Bu tiyatro anlayışı insanın hayatın anlamsızlığı ve çelişkileri ile başa çıkmasına yoğunlaşmaktadır. Özellikle savaş sonrası dönemde insanın varoluşsal sorgulaması ve anlam arayışı gibi konular absürd tiyatrodaki yoğun bir şekilde ele alınmıştır. Bu tiyatrodaki belirli bir neden sonuç ilişkisine varılmadan geleneksel tiyatro kurallarına aykırı ve gerçekçi olmayan bir sahneleme yapılmaktadır. Karakterlerin davranışları ve sözleri geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi tutarlı değildir. Zaman ve mekânın değişmesiyle birlikte sık sık tekrarlanan hareketler, diyaloglar ve monologlar da absürd tiyatrodaki özelliklerindendir. Buna ek olarak karakterlerin söyledikleri ile yaptıkları arasında sıklıkla bir uyumsuzluk söz konusudur. Bu durum da oyunu izleyicilerin genellikle şaşkınlık ve hayretle izlemesine neden olmaktadır. Absürd tiyatro okuyucuya ve izleyiciye belirgin bir anlam vermek yerine insanın hayatın anlamsızlığına karşı bir tepki vermesi

amacıyla tasarlanmıştır. Bir bakıma seyircileri rahatsız ederek onların varoluşsal ve toplumsal konularda düşünmelerine yol açmayı hedeflemektedir. Genel olarak bu tiyatro anlayışında ironi, belirsizlik, dil oyunları, hayal gücü, görsel imgelem, tekrarlar ve çelişkiler önemli yer tutmaktadır.

Absürd tiyatronun birey üzerindeki etkisine yönelik düşüncesini İpşiroğlu (1996: 85) şöyle aktarır: “Uyumsuz tiyatro yazarlarının üstünde ısrarla durdukları, yerdikleri, eleştirdikleri gerçek tümümüzün körü körüne bağlandığımız gerçektir. Bu gerçeğe hesaplaşmak, onunla çarpışmak, onu aşmak bireye düşer. Bu yüzden uyumsuz tiyatro yazarları bireyin kişiliği ve özgürlüğünün üstünde bir değer tanımazlar. Başka bir deyişle bireysel bir çözüm yolu bekleyen ortak sorunlarla karşılaşılıyor uyumsuz tiyatroda.”

Antonin Artaud, tiyatro ile ilgili görüşlerine yer verdiği makalelerinin derlemesinden oluşan *Tiyatro ve İkizi* isimli kitabında Batı’daki tiyatro anlayışının toplumsal ve bireysel sorunlar ile sınırlandığını vurgulamaktadır. Artaud, psikolojik ve sosyolojik problemlerin bilinçdışında kalarak dışavurumu sağlanmadıkça ve bunlarla yüz yüze gelinmedikçe birey ve toplum arasında bölünmelerin, çatışmaların, büyük üzüntülerin, sıkıntıların, kısacası şiddetin ortaya çıkacağını belirtmektedir. Böylelikle tiyatro ile de “yüzleşme” sağlanarak bilinçdışındakilerin gömülü olduğu yerden çıkarılıp farkına varılabileceğini belirtmektedir. Kendisi bunu *Vahşet Tiyatrosu* olarak tanımlamaktadır. *Vahşet* olarak tanımlamasının nedeni ise seyircinin kendi varlığı ve benliği ile yüzleşmenin en üst safhada olması ve bu yüzleşme ile seyircinin zorlamasından kaynaklanmaktadır. Artaud (2021:78) bu duruma yönelik düşüncesini şöyle aktarır:

“Biz, tiyatroya bir gerçeklik kazandırmak istiyoruz, kendisine inanılması gereken ve her gerçek duygulanmanın taşıdığı bir tür somut ısırtık yarasını yüreğimiz ve duyularımız için de kapsayacak bir gerçeklik. Nasıl ki düşlerimiz bizim üzerimizde, gerçeklik de düşlerimiz üzerinde etkili oluyorsa, bize göre, düşünme imgeleri de gerektiği şiddette fırlatılıp atıldığı ölçüde etkenliğini gösterecek bir düşle özdeşleştirilebilir. Ve seyirci, düşlere, onları gerçeğin öykünmesi olarak değil de gerçekten bir düş olarak görmesi koşuluyla inanacaktır; bu düşlerin kendisindeki o büyülü düş özgürlüğünü, ancak terör ve vahşetin derin etkisiyle tanıyabileceği özgürlüğü açığa çıkarmasını sağlamaları koşuluyla inanacaktır.”

Artaud'un bu ifadeleri bize Bertolt Brecht'in *Yabancılaştırma Efektini* hatırlatmaktadır. Hem Artaud hem de Brecht, geleneksel tiyatro anlayışını eleştiren yaklaşımı benimsemişlerdir. Her ikisi de izleyicileri etkilemek, düşündürmek ve toplumsal gerçeklikleri sorgulamak için tiyatro aracılığıyla bir değişim yaratmayı amaçlamıştır. Her iki yaklaşım da izleyicileri pasif seyircilerden aktif düşünür ve katılımcılara dönüştürme amacını taşımaktadır. Artaud, izleyicinin duyularını harekete geçirerek onları etkilemeyi hedeflerken, Brecht izleyiciyi düşündürerek onların toplumsal ve politik gerçekleri sorgulamalarını sağlamayı amaçlamaktadır. Artaud, tiyatronun özünde var olan ritüel ve vahşiliği vurgularken, Brecht, tiyatroyu bir politik araç olarak kullanarak seyircilerin duygusal bağ kurmasını engellemektedir. Brecht'in amacı, seyircilerin sadece duygusal bir deneyim yaşamalarını sağlamak yerine tiyatronun toplumsal gerçekleri anlamalarına yardımcı olacak bir araç haline gelmesini sağlamaktır. Artaud'un vahşet tiyatrosu beden ve duyuların gücünü vurgulayan bir tiyatro anlayışını temsil ederken, Brecht'in yabancılaştırma efekti izleyiciyi olaylara duygusal olarak bağlanmaktan uzaklaştırarak onları düşünsel bir seyirci haline getiren bir tiyatro anlayışını yansıtmaktadır.

Yukarıda da değinildiği üzere 20. yüzyıl Alman edebiyatında şiir ve tiyatro alanlarına getirdiği kuram ve yenilikçi düşünceleri ile tanınan, yazın dünyasının en önemli isimlerinden biri olan Brecht, yapıtlarında toplumsal gerçekliği öne çıkarmayı amaçlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın atmosferine, yıkımlarına ve sonuçlarına tanıklık eden yazar, halkın sanayileşme ile ortaya çıkan sömürgecilik politikasını, kapitalist sistemin bireye ve topluma dayattığı normları aşması gerektiğini, bunlar karşısında direniş göstererek "Hayır" diyebilmesini sağlamayı amaçlamaktadır. Böylece epik tiyatronun olağan seyirci profili dışında bir seyirci kitlesi yaratmayı hedeflemektedir. Bu seyirci sadece izleyen değil aynı zamanda gözlemleyen ve sorgulayandır da. Bunu da temelinde siyasal ideolojiler barındıran "Epik Tiyatro" ile diğer bir adı da "Diyalektik Tiyatro" olan alanda yapmaktadır.

Daha çok İkinci Dünya Savaşı'na tanıklık eden yazar yaşadığı dönemlerin ve ideolojik düşüncelerin etkisi ile tiyatro anlayışında süregelen kalıpların dışına çıkarak tiyatroya farklı bir açılım getirmiştir. Brecht, kapitalist dünya düzeni eleştirisini bir bakıma tiyatrosu ile yapmaktadır. Yapıtlarında okuyucuyu, seyirciyi, kısacası hitap ettiği toplumdaki her bireyi sorgulatmayı ve düşündürmeyi amaçlar. Seyircisini sadece oyunun sonuna odaklayan Klasik tiyatro (Aristotelesçi tiyatro) anlayışını reddeder. Zira bu odaklanma, seyirciyi eleştiri veya sorgulama yapmaya götürmenin ötesinde oyunun içindeki sona odaklı bekleyiş ile seyircinin aklını bir noktada devre dışı bırakarak duygularını ön

plana çıkartmaktadır. Brecht bu anlayışa tamamen karşı çıkarken geleneksel tiyatrodaki kullanılan kalıpları kullanmayı bırakmaz, ama bu kalıpları seyirciyi düşünmeye yönlendirmek üzere kullanır. Kullandığı yabancılaştırma efekti ile amaçladığı yol ise bir şeyi veya bir yeri yabancılatmak, var olan şeye alışmayarak sorgulatmak ve yadırgatmaktır. Brecht'in burada aynı olan durumlar karşısında bir bakıma özdeşleşmeye karşı çıkarak yabancılaştırma efekti kullandığı görülmektedir. Böylelikle seyirci sahnedeki olayları sorgulayabilecek ve düşünce boyutunu genişleterek sahnede gerçekleşen olayın aslında görünenden daha da farklı bir evrene sahip olduğu görüşüne ulaşacaktır.

Absürd tiyatro, geleneksel tiyatro kurallarını yıkmak ve izleyicinin bilinçdışını harekete geçirmek için tasarlanmış bir tiyatro tarzıdır. Bu tiyatrodaki olaylar mantık dışı, gerçeküstü ve karakterlerin davranışları sıra dışıdır. Tıpkı yabancılaştırma efekti olduğu gibi izleyicilerin sahnede olanlarla duygusal özdeşleşmesi engellenerek olayları ve karakterleri daha eleştirel bir açıdan görmeleri sağlanmaktadır. Absürd tiyatro ve yabancılaştırma arasındaki ilişki ise izleyicinin gerçek dünyadan uzaklaştırılması ve rasyonel düşünce biçimlerinin altüst edilmesidir. Bu da izleyicinin duygusal olarak bağlanmasını önlemek ve daha eleştirel bir açıdan olayları ve karakterleri görmesine olanak sağlamaktadır.

“Absürd oyun yazarlarının parçalanmış toplumumuzun eleştirisini açıklama yöntemleri - büyük ölçüde içgüdüsel ve amaçlanmamış - izleyicilerinin karşısına aşırıya kaçmış bir dünyanın gülünç biçimde büyütülmüş ve çarpık bir resmini birdenbire çıkarmaya dayanır. Bu, Brecht'in “yabancılaştırma etkisi” öğretisinin kuramda şart koştuğu ancak uygulamada işe yaramayan şeyi başaran bir şok tedavisidir - izleyicinin sahnedeki karakterlerle özdeşleşmesinin engellenmesi (geleneksel tiyatronun eski ve oldukça etkin bir yöntemi) ve onun yerine kayıtsız, eleştirel bir tutumun geçmesi” der Esslin (1999: 319).

Bu akımın ortaya çıkmasının nedeni İkinci Dünya Savaşı olduğu gibi getirisi ve tiyatroya yansımaları da tüm kuralları reddeden, tiyatrodaki yerleşik düzene karşı çıkan, alışılmışı kabul etmeyen bir anlayıştır. 20. yüzyıl tiyatrosunun esas ilkesinde ve karakteristik özelliklerinde insanlığın bulunduğu durumun saçmalığı, düş kırıklığı, çaresizliği, yalnızlığı ve tuhaflığı yer almaktadır. Geleneksel tiyatro ilkelerinden uzaklaşarak, psikolojik ve gerçekçi tiyatro reddedilerek temelde olay örgüsü sorgulanmaktadır. Absürd tiyatronun ulaşmak istediği sonucu Şener aşağıdaki biçimde aktarır:

“Absurd tiyatronun amacı, dünyanın uyumsuz olduğunu, toplumda insanca bir düzen kurulamadığını, bireye usunun değil, ilkel güdülerinin egemen olduğunu göstermek, böylece insanın kendini yapıntı düzenlemelerle avutmaktan vazgeçip saçmanın bilincine ermesini sağlamaktır” (2006: 299).

Absürd tiyatronun amacını “saçmanın bilincine ulaşmasını sağlamak” olarak ifade eden Şener, insan hayatındaki her şeyin rastgele, anlamsız ve belirsiz olduğunu vurgular. Saçmanın bilincine ermek, insanların geleneksel değerleri, inançları ve düzenin anlamını sorgulamalarını olanaklı kılar. Bu bağlamda absürd tiyatrodaki insanlığın yalnızlığı, dünyanın sessizliği ve belki de sessiz çığlığı, bilinçdışına yolculuk, iletişimsizlik, yalnızlık, bekleyiş ve değersizlik vb. izleklerdir. Yapı olarak ise geleneksel yapıların reddi, monologlar ve tekrarlar ile iç içe geçmiş bir tiyatro ile karşılaşılır. Fuat’ın da dediği gibi “saçmalıkların sergilenişi bir acıklı güldürü havası yaratır” (1984: 243).

3.1. Fransız Tiyatrosunda Absürd ve Jean Genet

İkinci Dünya Savaşı şüphesiz her toplumda ve toplumdaki her bireyde derinden izler bırakmıştır. İnsanlığın bu büyük ayıbı psikolojik, sosyolojik ve kültürel birçok alanı etkilediği gibi edebiyat ve tiyatro alanlarında da etkilerini göstermiştir. Savaş ortamının sonucunda ise varoluşun anlamını arayan, varoluşun temelde bir anlam taşımadığını savunan düşünce akımı olarak kabul edilen Absürdizm ortaya çıkmıştır. Bu akımın tiyatrodaki yansımanın en önemli figürü şüphesiz Jean Genet’dir. Absürdizmin felsefesini varoluşçu yaklaşımla ele alan, Fransız edebiyatına derin etkileri ile bilinen yazarlar ise Albert Camus ve Jean-Paul Sartre’dır. Camus, *Sisifos Söyleni*’nde absürd durumu kabul etmenin ve anlamsızlığa meydan okumanın önemini vurgulamıştır. Camus ve Sartre gibi yazarlar absürdizmi varoluşçu felsefe ile birleştirerek insanın anlamsızlıkla yüzleşmesini ve özgür bir şekilde var olma çabasını ele almıştır. Sartre ise *Huis Clos* (Gizli Oturum) adlı tiyatrosunda “Cehennem başkalarıdır.”¹⁵ repliği ile absürd tiyatrodaki insanın diğer insanlarla olan ilişkilerinin getirdiği çelişkileri ve acımasızlığı yansıtmaktadır. Bu söz, absürd tiyatronun karakteristik öğelerinden biri olan insanın varoluşsal yabancılaşmasını ve çaresizliğini ifade etmektedir. Sanat ve edebiyat alanında da etkili olan bu akım yine aynı dönemde tiyatroya da etki etmiştir. Söz konusu akım tiyatroya etkisi özellikle romandaki yazma tekniklerinin gelişmesi ve genişletilmesiyle birlikte ortaya çıkan *Yeni Roman* ile aynı zaman diliminde ortaya çıkmıştır. Yeni Tiyatro, Saçmanın Tiyatrosu ya da Karşı Koyma

¹⁵ “L’enfer, c’est les autres.”

Tiyatrosu gibi farklı birçok tanımla karşımıza çıkan bu tiyatro türü 1950’li yıldan itibaren popülerlik kazanmayı ve adını duyurmayı başarmıştır. Bu tiyatro akımı daha önce de sözünü ettiğimiz gibi geleneksel tiyatro normlarına; zaman, yer ve olay birliğine karşı çıkarak kendine özgü bir anlatım biçimi ve estetiği benimsemiştir. Absürdizmi varoluşçuluk ile özdeşleştiren Camus ve Sartre için Nutku’nun (1993: 234) değerlendirmesi şu şekildedir:

“Sartre ile Camus’nün bütün oyun kişileri şimdiki zamanı yaşarlar; bu karakterlerin ne geçmişi, ne de geleceği vardır. Yazarlar ve özellikle Sartre, oyunlarında insanın eylemine olan çeşitli ilişkilerini ortaya çıkartma çabasındadır. Onun kişileri ya bu ilişkilerden kendilerini kopartmaya çalışırlar ya da bu ilişkileri bütünüyle kabullenirler.”

“Durumların absürdlüğü ve aynı zamanda dilin kendisinin yıkımı bu tiyatro tarzını kendi başına dramatik bir hareket haline getirmiştir. Bu tiyatro türü, anlamdan yoksun bir varoluşu gösterir ve insanlığın içinde kaybolduğu dünyanın saçmalığını sahneler.¹⁶ En önemli temsilcisi ve öncülerinden biri olan Eugène Ionesco *Gergedanlar* ile adından sıkça söz ettirmiştir. Ionesco, tiyatrodaki alışılmış kuralları yok sayarak geleneksel tiyatro anlayışını reddetmiş ve bunu “karşı tiyatro” olarak tanımlamıştır. “Ona göre, yeni bir tiyatronun yaratılması birbirine karşıt ilkelerin (tragedya-fars, şiir-bayağılık, hayal-gerçek, bilinen-olağanüstü) kaynaştırılmasıyla ortaya çıkarılabilirdi” (Nutku, 1993: 239). Çıkış noktası Fransa olmasına rağmen elbette ki dünya tiyatrosundan da bu tanımı ve tiyatro anlayışını benimseyen birçok yazar bulunmaktadır. Bu anlayış çerçevesinde Ionesco izinden gelen, akımı benimseyen ve bilinen tiyatro kurallarına karşı çıkan dünyadaki diğer başlıca temsilciler ise; Jean Tardieu, Fernando Arrabal, Edward Albee ve Friedrich Dürrenmatt gibi isimlerdir ve onlar sayesinde akım daha da evrensel kimliğe bürünmüştür.

Yazarların bir noktada dramatize ettikleri şey yaşamın doğasındaki anlamsızlıktır. Ortak temanın belirgin olmasına rağmen her bir yazar birbirinden farklı anlayış belirlemiş ve bu akımın çatısı altında birleşmişlerdir. Bu birleşme ve üslup farklılığı ile ilgili düşüncelerini Fuat şöyle dile getirir:

“Bir akım içinde birleşmiş olmayan, herbiri bağımsız bir anlayışı, ayrı bir üslubu geliştiren bu yazarların ortak noktası, insanoğlunu evren içinde tutunacak dal bulamayan, özlemlerini, beklentilerini gerçekleştiremeyen, yabancılaşmış, çevresinden kopmuş bir

¹⁶ “L’absurdité des situations mais également la destructuration du langage lui-même ont fait de ce style théâtral un mouvement dramatique à part entière. Ce type de théâtre montre une existence dénuée de signification et met en scène la déraison du monde dans laquelle l’humanité se perd.”
<http://letheatreabsurde.blogspot.com/>, Erişim tarihi: 7 Mayıs 2023.

yaratık olarak ele almalarıdır. Aşağı yukarı bütün Uyumsuz tiyatro yapıtlarında, yaşamın gerçek gereksinimleri karşısında toplumsal ilişkilerin düzenlenme sürecinde ortaya çıkan, yasaların, kurumların anlamsızlığı, mantıksızlığı, saçmalığı sergilenir. İnsanoğlu tutunacak değerler ararken sürekli düş kırıklıklarına uğrar, savaşlar, baskı yönetimleri, korkular, kuşku, hepsini saran suçluluk duygusu içinde hiçliğe doğru sürüklenir...” (1984: 242-243).

Samuel Beckett’in 1948 yılında *Waiting for Godot* (Godot’yu Beklerken) adlı oyunu Vladimir ve Estragon adlı iki karakterin bir yol kenarındaki ağaç altında Godot adlı birini beklemelerini konu almaktadır. Karakterler Godot’nun geleceğini umutla beklerken zaman geçmektedir ve Godot hiç gelmez. Vladimir ve Estragon arasındaki bekleyiş diyaloglarında çeşitli absürd ve komik olaylar geçmektedir. Oyun, Godot’nun gelmesini beklerken zamanın geçişi, yaşamın anlamsızlığı ve insan varoluşunun sorgulanması gibi temaları ele almaktadır. Yukarıda da sözünü ettiğimiz üzere bu eser absürd tiyatronun önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Esslin’in de oyun için belirttiği gibi “Kurtuluş umudu, yalnızca, insanlığın durumunun gerçeğiyle yüz yüze gelmekten ortaya çıkan acı ve kederden kaçmak olabilir” (1999: 54).

Absürd tiyatronun önde gelen isimlerinden bir diğeri ise Eugène Ionesco’dur. Oyunları absürd tiyatronun temel özelliklerini yansıtan karmaşık dil, tekrarlar, mantık dışı olaylar ve sıra dışı karakterlerle doludur. Oyunlarında insanın varoluşsal kaygıları, toplumsal baskılar ve iletişim zorlukları gibi temaları ele almaktadır. Oyunları, izleyiciyi sorgulamaya ve düşünmeye yönlendirerek gerçeklik algısını sarsar. *La Cantatrice Chauve* (Kel Şarkıcı), *Les Chaises* (Sandalyeler), *Amédée, ou Comment s’en débarrasser?* (Amédée ya da Ondan Nasıl Kurtulmalı?) ve *Rhinocéros* (Gergedanlar) en ünlü oyunlarıdır. Kel Şarkıcı iki çiftin tuhaf ve anlamsız bir şekilde etkileşimde bulunduğu bir evde geçmektedir. Oyun; dilin işlevsizliğini, anlamsızlığını ve insanların birbirleriyle gerçek bir bağlantı kurmakta başarısızlığını gösterir. Yazarın bu oyunu üzerine ifadeleri “İnsan trajik değilse, gülünç ve acıklıdır” şeklindedir (Fuat, 1984: 243).

Ionesco *Gergedanlar*’da ise karakterlerin sıradan görünen hayatlarındaki eksiklikleri ve yabancılaşmayı ortaya koymayı amaçlamıştır. İnsanların anlamsız rutinleri, iletişim zorlukları ve toplumsal normlara uyum çabaları ironik bir şekilde eleştirilmiştir. İnsanların yavaş yavaş gergedanlara dönüştüğü bir toplum söz konusudur ve karakterlerin absürd bir şekilde bu dönüşümü kabullenmeleri, çoğunluğun baskısına boyun eğmeleri anlatılmaktadır.

“Oyunun propagandanın ötesine geçtiği ve insanlık durumunun ölümcül karışıklığının, temel kaçılmazlığının ve absürdlüğünün geçerli bir söylemi haline geldiği yer burasıdır.” demektedir Esslin (1999: 146).

La Parodie (Parodi), *Ping-Pong* (Ping-Pong), *Le Professeur Taranne* (Proseför Taranne) ve *Tous Contre Tous* (Herkes Herkese Karşı) gibi oyunların yazarı Arthur Adamov’un oyunları absürd tiyatronun özgün tarzını yansıtan karmaşık diyaloglar, tekrarlar, çelişkiler ve ironik anlatımlarla doludur. İnsanın varoluşsal kaygılarını, iletişim zorluklarını ve kimlik arayışını sorgulayan oyunları, okuyucusunu ve izleyicisini gerçeklik ve mantık kurallarından uzaklaştırarak düşündürmeye ve sorgulamaya yönlendirmektedir. *Parodi* gibi *Ping-Pong* da insanın çabalarının boşuna olduğu konusuyla ilgilidir. Parodi tüm uğraşlar sonucunda ölüm gerçeğini vurgularken, *Ping-Pong* da ölüm diye bir gerçeğin varlığı söz konusuysen insanların çoğu çabasının önemsiz ve boşuna olduğu gerçeğiyle ilgilidir. Eserleri genellikle absürd tiyatroya yakın kabul edilen Jean Tardieu gerçeküstü akımının etkisinde kalmış bir yazardır. *Le Guichet* (Gişe), tren saatini öğrenmek için bir büroya giren adamın karşıdaki masada oturan bir memur tarafından sorgulanmasıyla ilgilidir. Aralarında geçen anlamsız konuşmalar ve büro çıkışı müşterinin öleceği gerçeği oyunun ana izleği niteliğindedir. Mustafa Kol’un da (2011: 144) dile getirdiği gibi:

“Gişe bir ölüm alegorisidir. Sanki savaştaki ölüm tarlalarına indirgenmiştir. Ama bu durum kendisindeki ironiyi hiçbir şekilde geriletmemiştir. En ciddi konularda bile. Eğer Tardieu tiyatrosu absürd nitelikte bir değer taşıyorsa, bu yakınlık oluşumunu küçümseyici alayın yanında aramak gerekir. Duyarlılığını ve devinimini yitirmiş diyaloglar, kara mizah, günlük yaşamı hiç zevk almadan gözlemek ve izlemek yazarın yaşamı ciddiye almasına engel olmaktadır. Sanki Ionesco tarzı bir diyalogun habercisidir.”

Öncü niteliğinde karşımıza çıkan ve tezimizde geniş bir biçimde ele alacağımız iki edebi kişiden biri olan Jean Genet, absürd tiyatronun önde gelen yazarlarından. Kimsesizler yurdunda büyüyen, babasını hiç tanımayan ve annesi tarafından terk edilen Genet, hayata bir sıfır yenilgi ile başlamıştır. 19 Aralık 1910’da Paris’te doğan yazar zor bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Koruyucuyu aileye verdikten sonra genç yaşta suç işlemeye başlamış ve hapisane hayatını çok erken tatmıştır. Çocuk İslahevi deneyimini 1926’da oradan kaçarak sonlandırmıştır. Avrupa’da 1930 yılından başlayarak toplam on yıl genelevleri gezmiştir. Cinsel kimliği ve eserlerindeki eşcinsel temalar onun sanatsal ve entelektüel kimliğinin önemli bir parçası olmuştur. İkinci Dünya Savaşı’nda hırsızlık

nedeniyle tekrar hapse girmiştir. Ayrıca, savaş sırasında Fransız Direnişi'ne katıldığı da bilinmektedir. Naziler tarafından işgal edilen Fransa'da yeraltı direniş hareketine dâhil olarak direnişe katkıda bulunmuştur. Ezber bozan kişiliği ve yaşantısı Genet'yi sürekli suç işlemeye, hırsızlık yapmaya, kaçakçılık olaylarına karışmaya ve yargılanmaya itmiştir. Hırsızlık suçu yüzünden ömür boyu hapis cezasına çarptırılan yazarı Cumhurbaşkanı'na verilen dilekçe ile bağışlanmasını sağlayan isimler Jean-Paul Sartre, Jean Cocteau ve André Gide'dir.

Genet'nin politik tutumu ise karmaşık bir konudur. Hem politik aktivizme katılmış hem de politik konulara karşı eleştirel bir tutum sergilemiştir. Eserlerinde sık sık toplumsal dışlanma, cinsellik, suç ve ceza gibi temaları ele aldığı görülmektedir. Tema bakımından benzerlik gösteren Gide de Genet gibi cinsel kimliğini ifade etme cesareti gösteren ve cinsellikle ilgili tabularla mücadele konularını ele alan bir yazardır. Bu temalar hem toplumsal ve politik bir boyut hem de Genet'nin politik düşüncelerinin izlerini taşımaktadır. Genet, marjinalleşmiş bireylerin ve suçluların yaşadığı dünyayı ve toplumun onları nasıl dışladığını betimlerken adalet sisteminin ve toplumsal normların eleştirisi üzerine de odaklanmıştır. Politik yönünün etkisiyle özellikle sol kanattaki aktivist gruplarla bağlantı içinde kalarak 1968 olayları sırasında öğrenci isyanlarına katılmış, Orta Doğu'daki siyasi olaylarla ilgilenmiştir. Aynı zamanda Filistin Kurtuluş Örgütü'ne (FKÖ) de destek vererek Filistin'de bulunmuştur. Orta Doğu'ya duyduğu ilgi nedeniyle Lübnan, Ürdün ve Filistin gibi bölgeleri gezmiş, bu seyahatler onun politik bilincini ve düşüncelerini şekillendirmede etkili olmuştur. 1974'te Genet ile tanışan ve ölümüne kadar dostluğuna devam eden Tahar Ben Jelloun'un kaleminden Genet şöyle anlatılır:

“[...] Kendisinin ya da kitaplarının öne çıkarılmasına katlanamaz. Ona göre, yazar, yüzü olmamayı başaran kimsedir. Genet'nin yalnızca başkalarının sesini işitmek için kulağı vardır.

İşte, bu adamda bağışlanmayan budur. Somut olarak, fiziksel olarak her zaman yoksulların, çıplak halkların, mülksüzlerin yanında olması bağışlanmaz. Dışlanmış olan Genet, ters bir rüzgârın sahile bıraktığı bir bedendir. Japonya'da Zengakuren'lerin, Kara Panterler'in, Filistinlilerin, göçmenlerin yanında olduğu için bağışlanmaz” (2012: 78).

İlk romanı olan *Notre-Dame des Fleurs*'ün (Çiçeklerin Meryem Anası'nın) büyük bölümünü 1942'de hırsızlıktan dolayı girdiği Fresnes Cezaevi'nde yazmıştır. Genet'nin

edebi kariyerinin başlangıcı olan bu romanda cinsellik, suç, ceza ve hapisane hayatı gibi konular yer almıştır.

“1969 da, New York'taki Stonewall Inn'de başlayan eşcinsel özgürlük ayaklanması; Genet'nin eserinin, alışılmışın dışında ve muhalif cinselliğin benimsediği devrimci bir şiddet kültürüne gerekli ilhamı verdiği, aynı dönemde gerçekleşen Tokyo'daki sokak isyanları gibi olayların yayılmasını sağlamıştır. Genet'nin bu romanı aynı zamanda imgeler ile dilleri, en zorlu ve en aşırı sınırlarına itebilmelerinde sayısız sanat eseri, film, dans, yazı için karşı konulamayacak bir esin kaynağı oluşturmuştur” (Barber, 2020: 39).

Uyumsuz tiyatronun öncülerinden Genet, tıpkı eserleri gibi kendisi de uyumsuz kişiliği ile çağdaş dünyanın toplumsal düzenine, ırkçı önyargılarına ve siyasal ilişkilerine karşı çıkarak eleştirisini yapmaktan hiç geri durmamıştır. “Genet, yaşamındaki dışlanmışlığı, toplum baskısını, taşıdığı lanetli şair ve suçlu kimliğini yine topluma birer karşı tokat niteliğindeki yapıtları ile dokunulmazlığa dönüştürmüştür” (Akın, 2017: 12).

Genet edebi kariyerinde önemli bir yer edinen ikinci romanı “*Gülün Mucizesi*”nin büyük bölümünü Fresnes ve Santé cezaevlerinde yazdı. Roman, Genet'nin toplama kampına gönderilmesi tehlikesi altında bulunduğu Camp des Tourelles'de 1944 yılının Şubat ayında tamamlandı” (Barber, 2020: 43). Hapishane ortamında yaşadığı deneyimleri, suçlularla olan ilişkilerini, cinsel keşiflerini ve dayanışmayı anlattığı otobiyografik roman, aynı zamanda hapishanedeki diğer mahkumların ve gardiyanların portrelerini çizerken insan ilişkilerinin karmaşıklığını, güzellik ve acıyı iç içe geçiren bir şekilde ele almıştır. Diğer romanları *Pompes Funèbres* (Cenaze Töreni) ve *Querelle de Brest*'i (Denizci'yi) 1947'de kaleme aldıktan sonra tiyatroya doğru yönelmeye başlamıştır. Genet'nin romanları için “Bütün bu kitaplar eşcinsel suçluların dünyasında geçen öykülerdir” der Esslin (1999: 161).

Genet, edebiyatıyla tanınmaya başlandıkça cinsellik, toplumsal dışlanma, suç ve isyan gibi temaları işlediği eserleriyle ün kazanmıştır. 1948'de yayımlanan son romanı *Journal du Voleur*'da (Hırsızlığın Günlüğü) dilencilik, hırsızlık, fuhuş gibi suçlu yaşam tarzını ve bu dünyada tanıştığı diğer suçlularla ilişkilerini detaylı bir şekilde anlatmıştır. Kendi yaşamından kesitlerle birlikte suçlu arkadaşlarına, sevgililerine ve düşmanlarına da yer vermiştir. Edebiyat kuramcısı George Bataille *Edebiyat ve Kötülük* adlı yapıtında kötülüğün insan doğasının bir parçası olduğunu ve edebiyatın bu karanlık yönleri ortaya çıkarma amacı güttüğünü ifade eder. Bu doğrultuda Genet hakkındaki düşüncesini ise şöyle

aktarır: “Genet’yi çıkmaza sokan, kendini içine hapsettiği yalnızlıktır ve burada, ötekilerden kalan şeyler hep belirsiz ve önemsizdir: Tek *çıkartı* Kötülük’tür ve Kötülüğe, kendi egemen varoluşu için başvurur” (2021: 169).

Son romanı Hırsızlığın Günlüğü’nden önce 1947 yılında *Haute Surveillance* (Sıkıgözetim) ve *Les Bonnes* (Hizmetçiler) adlı oyunları yayımlanmıştır. Genet’nin artık tiyatro oyunları ile daha yakından ilgileneceği dönemler gelmiştir. *Sıkıgözetim*’in oyun kişileri olan üç mahkûmun hücrelerinde geçen günlerde mahkûmlar arasındaki ilişkiler, ihanetler, güç oyunları ve anlaşmazlıklar ortaya çıkmaktadır. Gardiyanlar tarafından sürekli izlendiklerini bilen mahkûmlar, aralarındaki güvensizlik ve kuşkularla dolu bir ortamda yaşamaktadırlar. Oyun, mahkûmların iç dünyalarını ve yabancılaşmayı temel izlek olarak almaktadır.

1947’de tiyatro tarihine damga vuran, toplum dışına itilmiş ve ötekileştirilmiş insanları konu alan, döneminin en çarpıcı oyunu *Hizmetçiler* karşımıza çıkmaktadır. Çalışmamızın temel izleğini oluşturan bu tiyatro oyunu, toplumsal hiyerarşi ve güç ilişkileri ekseninde hayatları geçen iki kardeşi konu almaktadır. Solange ve Claire uzun yıllardır yanında çalıştıkları Hanım’ın otoriter ve baskıcı davranışlarından bıkmıştır. Dışlanmış ve kenara atılmış bu hizmetçiler özgürleşme, arzu, ihanet, kıskançlık ve acımasızlık içeren duygulara yenilmiştir. Hizmetçiler, bireyin toplum tarafından belirlenen rol ve statülerine isyan etmesi ve insanın içsel çelişkilerini sorgulaması üzerine derin bir düşünce provokasyonu sunmaktadır.

“Genet’nin yarattığı oyun kişileri, içsel özelliklerinin tutarlı bütünlüğü içinde tanımlanmış kişilikler olarak varolmak yerine salt rollerine indirgenirler ya da o noktaya kadar soyutlanırlar. İçinde bulunarak var ettikleri oyunlarda, paralel aynalarda çoğalan ve gitgide gerçeklikten uzaklaşan görüntülerinin imgeleri birer maska dönüşür” şeklinde yorumlar Beliz Güçbilmez (2003: 135).

Hizmetçiler’den sonra oyun yazmaya uzun süre ara veren Genet, 1956 yılında *Le Balcon* (Balkon) adlı oyunu ile verdiği arayı sonlandırır. Çok ses getiren *Hizmetçiler*’den sonra diğer ses getiren oyunlarını da kaleme almaya tekrar başlamıştır. *Balkon*, genelevde çalışan kadınlar ve müşterileri arasındaki ilişkiler, toplumsal hiyerarşi, güç ve cinsellik gibi izleklerle şekillenmektedir. Genelevdeki kadınlar müşterilere farklı rollerde hizmet eder ve onları tatmin etmeye çalışırken kendi kimlikleri ve arzuları üzerinde de sorgulamalar

yapmaktadırlar. Oyunun en dikkat çeken yanı, *Balkon*'un adının yanıltıcı olmasıdır. Gerçek bir balkon olmayan bu mekân, sadece bir illüzyon ve simge olarak varlığını sürdürür. Genelev, bir tür sahne veya tiyatro gibi işlev görerek insanların toplum tarafından dayatılan rolleri oynamasına ve kimliklerini değiştirmesine olanak sağlamaktadır. Genet'nin oyunları hakkında genel bilgi niteliği taşıyan Esslin'in özeti aşağıdaki biçimdedir:

“[...] Oyunları, insan durumunun aynalar salonunda tutuklu, yalnızca kendi çarpık yansıması olan imgelerin-yanırları örtbas eden yanırlar, düşlemlerle gelişen düşlemler, iç içe karabasanlarla beslenen karabasanlar- sonu gelmeyen geçişle amansızca kısıtlanmış insanın zayıflığı ve tekbaşınalığıyla karşılaştığı zaman yaşadığı umarsızlık ve yalnızlık duygularıyla ilgilidir” (1999: 159).

Ocak 1964'te Genet'nin Kanadalı genç bir öğrenci olan Madeleine Gobeil ile görüşmeyi kabul etmesi sonucunda bir söyleşi gerçekleşmiştir. Söyleşiden aldığımız bu bölümde Genet'nin toplumun göz ardı ettiği, toplumun dışında kalan ve ötekileştirilmeye çalışılan bireylerin sesi olduğu ve onları temsil etmeye çalışan bir yazar olduğunu görmekteyiz:

“M.G.- Dört oyun yazdınız, bunlardan üçünü gördük: *Hizmetçiler*, *Zenciler* ve *Balkon*. Bu oyunlar karşısında insan şaşırıp kalıyor. Mesela *Hizmetçiler*'de patronlara karşı hizmet edenlerin lehinde, *Zenciler*'de de Beyazlara karşı Siyahlarla birlik misiniz, yoksa tam tersi mi, diye soruyoruz kendi kendimize. Bir çeşit rahatsızlık hissediyoruz.

G.- Umurumda değil. Ben tiyatro oyunları yapmak, teatral ve dramatik bir duyguyu billurlaştırmak istedim. Oyunlarım Siyahlara hizmet ediyorsa, buna aldırımıyorum. Zaten buna inanmıyorum da. Eylemin, sömürgeciliğe karşı doğrudan mücadelenin Siyahlar için bir tiyatro oyunundan daha çok şey yaptığına inanıyorum. Aynı şekilde, hizmetçiler sendikasının hizmetçiler için bir tiyatro oyunundan daha çok şey yaptığına inanıyorum. Siyahların ve tüm yabancılaşmış insanların duyuramadıkları derin bir sesi duyurmaya çalıştım. Bir eleştirmen hizmetçilerin “böyle konuşmadıklarını” söyledi. Böyle konuşurlar, ama sadece benimle, gece yarısı. Bana Siyahların böyle konuşmadıklarını söylerlerse, onlara kulağınızı kalplerine dayarsanız aşağı yukarı bunları duyarsınız, derim. Dile getirilmemiş olanı duymayı bilmek gerekir” (Dolanoğlu, 2016: 24).

1958'de *Les Nègres* (Zenciler) siyahi karakterlerin beyazların gözünde nasıl birer noksanlık olarak görüldüğünü vurgularken aynı zamanda siyahların kendi kimliklerini ve

özgürlüklerini kazanma mücadelesini de anlatır. Oyunda toplumsal tabuları yıkan ve ırkçılığı sorgulayan bir dil kullanarak izleyicileri toplumsal adaletsizliklere karşısında düşünmeye sevk eder. Genet aslında ezilenlerin sesini duyurmak ya da adaleti aramak için tiyatronun gücünden faydalanmayı kendisine amaç edinmez. O, yapıtlarının hangi kesime ne derece hitap edeceğini umursamadan sadece tiyatro yapmak ister. Ama biz okurları olarak onun tiyatronun gücünü insanların kimliklerini sorgulamak, eşitsizlikleri dile getirmek veya haksızlıklarla mücadele etmek için bir kanal olarak kullandığını düşünmekteyiz.

Esslin: “Genet’nin tiyatrosu birçok yöntem ve yaklaşım açısından bu kitapta tartışılan diğer oyun yazarlarınınkinden farklılık gösterse de, hepsinde ortak olan önemli belirteçlerin çoğunu taşır - kişilik ve güdü kavramlarının atılması; öyküsel bir izleğin yorumdan çözüme giden gelişiminden çok temel insan koşulları ve akıl durumlarında yoğunlaşması; bir iletişim ve anlama yöntemi olarak dilin değersizleştirilmesi; didaktik amacın yadsınması; izleyicinin acımasız bir dünya ve kendi yalnızlığının katı gerçekleriyle yüzleştirilmesi. *Balkon* ve *Zenciler* kesinlikle, *Hizmetçiler* ise büyük bir olasılıkla, Absürd tiyatronun örnekleri olarak görülebilir” demektedir (1999: 183).

Yeraltı Edebiyatı’nın son çarpıcı oyunu olan *Les Paravents* (Paravanlar) 1961’de yayımlanmıştır. Cezayir Savaşı üzerine yazdığı oyunundaki Said karakteri de ötekileştirilmiş, düzenin dışında kalmış ve her türlü suçu işlemiş birisidir. “Bu oyun kişisi de, ötekiler gibi topluma başkaldırıp kendini reddederek, Genet geleneği içinde ermişliğe yükselen bir insandır” (Nutku, 1993: 238). Toplumsal normlara meydan okuyan bu oyun için Stephen Barber: “Oyundaki karakterler grotesk sömürgeci efendileriyle, sefaletleriyle ve ölümün kendisine verdikleri tepkilerle savaşmak zorundadır. Ölüm, hem korkunun metruk sesini hem de neşeli kahkahalarla aşılması gereken, gelip geçici bir paravan oluşturur” demektedir (2020: 101).

Son eseri *Un Captif Amoureux* (Sevdalı Tutsak) adlı kitabını ise ölümünden beş ay önce tamamlayan Genet, Filistin topraklarında yaşanan çatışmaları, Filistin halkının direnişini ve onların bağımsızlık mücadelesini gözlemlediği olaylara yer vermiştir. Kitap Genet’nin Filistin kamplarını ziyaret etmesi ve orada geçirdiği zamanları, savaşçılarla yakınlaşmasını ve onların günlük yaşamlarına dair ayrıntıları paylaşmasıyla doludur. “[...] *Sevdalı Tutsak*’ta zaman ve doğrusal bir kronoloji yoktur. Zamanın kendisi, hafızanın gücü altında silinmiş veya yoğun, tersine aralıklara dönüştürülmüştür” (Barber, 2020: 155).

Genet'nin adının duyulmasındaki en etkili isim çağdaşı olan Jean-Paul Sartre'dır. 1952 yılında *Saint Genet-Comédien et Martyr* (Aziz Genet-Oyuncu ve Kurban) adlı yapıtında Genet'nin sanatsal yolculuğunu ve yazma sürecini, yaşamı boyunca yaşadığı yoksulluk, suçluluk duygusu ve toplum tarafından dışlanma gibi deneyimleri anlatmıştır. Sartre'ın Genet'i "Aziz" olarak tanımlaması, onun takdirini ve hayranlığını ifade etmek için kullanılan bir retorik ögedir. Bu ifade, Genet'nin toplumsal normları reddeden duruşunu, sanatsal isyanını ve kendi yaratıcı özgürlüğünü ortaya koymasını vurgular. "Genet'nin kendini küçük düşürme ve aşağı görme çabalarını bir azizin çabalarıyla karşılaştırmıştır" (Genet, 2021: 2).

"Çağdaş uygarlığın bayağı yanını göstermeye yönelen Genet'nin" eserleri kimi zaman sansasyonel ve tartışmalı olmuştur (Nutku, 1993: 237). Cinselliğin ve suçun görmezden gelindiği toplumsal yapıları eleştirmiş, toplumsal dışlanmışlığa, suça ve isyana odaklanmıştır. Genet, 15 Nisan 1986 tarihinde Paris'te hayatını kaybetmiştir. 76 yıllık ömrüne sığdırdığı eserleri ile edebiyat ve tiyatro dünyasında önemli bir miras bırakmıştır. Cesur ve aykırı bir yazar olarak tanınan Genet, absürd tiyatronun önde gelen isimlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Edebi kimliği ötesinde gündemde olan politik tutumu ise çoğu zaman net olarak anlaşılamamıştır. Politik ve toplumsal konuları ele almasına rağmen, Genet'nin eserleri daha çok bireysel deneyimlere odaklanmış, kişisel özgürlüğü, cinselliği ve kimlik arayışını vurgulamıştır.

Genet'nin yazarlık yeteneğinin toplumsal duruşuyla birleştiğini düşünerek onu bir kahraman biçiminde tanımlayarak öven ve "Aziz Genet" şeklinde adlandıran Sartre için Akın: "[...] Genet ancak azizlere özgü bir tür mutlak mutluluğa eğilimlidir. Kendi yaşantısını örnek ve ibret verici kılmak için maddi değerleri, kariyeri, kalıcı dostlukların gerekliliklerini, hatta sanatsal başarının yol açtığı itibarı elinin tersiyle bir kenara iter. Cinsel ve sosyolojik açıdan sapkınlık olarak anılan bir yolu seçmiş bir insan, en yakın dostlarını derinden yaralayan, ihanetin savunuculuğunu yapan, skandallara yol açan, pornografiyle içli dışlı olmakla suçlanan bir adam portresidir çevresine bıraktığı" der (2017: 16).

Bataille, Genet için: "Genet'nin yazılarında ne olduğunu bilmediğim narin, soğuk, kırılğan bir şeyler var; çoğu kez hayranlık duyulmasını değil ama onunla anlaşmayı engelliyorlar. Zaten biz okurlar olarak, onunla anlaşmaya çabalamak gibi daha sonra savunamayacağımız bir yanılgıya düşseydik, o reddederdi. Edebiyat düzeneğinin gerekli kıldığı yerde iletişimin okurdan kaçması bir tür hoşnutsuzluk duygusu yaratabilir; bir

yandan bir şeylerin eksik kaldığını hissederken diğer yandan da şimşek çakınca bir an için olsun her şeyi göreceğimiz, yani gerçek bir iletişim kuracağımız inancını taşıyabilseydik bu kadar etkilenmezdik. Yetersiz ilişkilerin sürüklediği çöküntü hali içinde ve biz okuyucuları bu yazardan ayıran cam bölmenin bir yanında dururken şundan eminim: İnsanlık yapayalnız varlıklardan değil kendi arasında iletişim kurabilen varlıklardan oluşur; yalnızca kendimiz için bile olsa, ötekilerle iletişim kurmaya dayanan bir ağ için varız: İletişim denizinde yüzüyoruz, hepimiz, dur durak bilmeyen iletişime indirgenmiş olarak yaşıyoruz; o iletişim ki, yalnızlığın derinliklerinde olduğumuz zaman bile yokluğunu hissettirir; sayısız ihtimali düşünür gibi, ötekilerin duyabileceği bir çığlığı bekler gibi...” fikirlerini aktarır (2021: 164-165).

Bataille’nin de aktardığı üzere Genet okurunun ne hissedeceğine ya da ne düşüneceğine odaklanmadan, eserlerinde vurgulamak istediği izleği doğrudan veren bir yazardır. Düzen eleştirisi yapmaktan kaçınmayan, birey-toplum karşıtlığını vurgulayan, yeraltı dünyasını betimleyen ve kendisi de toplumsal ahlak kurallarına aykırı olarak betimlenen, ezberlenmiş kalıpları yıkan, kısacası kabına sığamayan Genet, edebiyatımıza ezber bozan kişiliği ile damgasını vurmuştur.

3.2. Çağdaş İngiliz Tiyatrosunda Absürd ve Harold Pinter

İngiliz tiyatrosunda Çağdaş İngiliz tiyatro dönemi; geleneksel kalıpları sorgulayan, deneysel yaklaşımlarla oyunları şekillendiren ve yeni tiyatro biçimlerinin denendiği bir dönemi temsil etmektedir. İngiliz tiyatrosunun bağımsızlaşması 1956 yılında John Osborne tarafından yazılan *Look Back In Anger* (Öfke) adlı tiyatronun sahnelenmesiyle aynı zamana denk düşmektedir. Böylelikle *Öfke*’den sonra oyun yazarları için verimli bir ortam doğmuş ve bu eser ile İngiliz tiyatrosunun bir dönüm noktası yaşadığı kabul edilmiştir. Dönüm noktasının ardından eserler üreilmeye ve yazın dünyasına kazandırılmaya başlanmıştır. Bu ortamın öncülerinden, tezimizde ayrıntılı bir şekilde ele alacağımız diğer edebi figürümüz ise Harold Pinter’dir. Çağdaş İngiliz tiyatrosunun kurucuları arasında yer alan Pinter’in çağdaşları, 20. yüzyılın diğer önemli oyun yazarları ise Tom Stoppard, Peter Shaffer, Alan Ayckbourn, Michael Frayn, David Hare ve Sarah Kane vb. yazarlardır.

Savaş sonrasındaki kapitalist evren ve endüstrileşme ile insanlar derin bir bunalım ve ruhsal gerginlik içine girerek daha çok bireysel değerler üzerine sorgulamalara başlamışlardır. Avrupa kadar İngiltere de sömürgelerinin bağımsızlığı sonucu gücünü tüm

alanlarda kaybederek kriz dönemlerine başlamıştır. Toplumsal ve ekonomik açıdan sarsılmaların yaşandığı bu zaman diliminde 1956 yılında Royal Court Theatre’da sahnelenen Osborne’nun *Öfke*’si ile karşılaşmaktayız. Bu oyun İngiliz tiyatrosunda hâkim olan geleneksel ve burjuva temaların dışına çıkan bir oyun olarak büyük bir etki yaratmıştır. Oyun; sıradan işçi sınıfı yaşamını, toplumsal değişimlerini, genç bir adam olan Jimmy Porter’ın hayal kırıklığını ve öfkesini ele almaktadır. *Öfke*, sahnelendikten sonra genç, isyankâr ve öfkeli karakterleri içeren diğer oyunlarla birlikte *Öfkeli Genç Adamlar* (Angry Young Men) grubunun oluşmasının da temelini atmıştır. Bu topluluk, 1950’li yılların İngiltere’inde toplumsal düzen ve kurallara karşı çıkan bir grup yazara verilen isimdir. *Öfke*’deki Jimmy Porter, klasik İngiliz tiyatrosunun tipik kahramanlarından farklı bir karakterdir ve onun öfkesi, hırçınlığı ve sosyal sisteme karşı isyanı genç izleyiciler arasında büyük bir yankı uyandırmıştır. Bu aykırı yazarlar; kişilerin, toplumların, düzenin ve sistemin artık eskisi gibi olmamasına karşı büyük öfke duyan ve bunu yapıtları ile yansıtan kesimdir. *Öfkeli Genç Adamlar* ile “düzene ve düzenin temsil ettiklerine ve özellikle burjuva sistemine ve ahlakına karşı gelen genç bir neslin resmi çizilmiştir.”¹⁷

Tüm Avrupa ile birlikte İngiliz tiyatrosunun da bağımsızlaşması II. Dünya Savaşı’nın sonlarında devlet desteği sağlanarak gerçekleşmiştir. İngiltere, II. Dünya Savaşı esnasında kendi tiyatrosuna işçilerin ve askeri birliklerin motive olmasını sağlamak amacıyla mali destekte bulunmuştur. Bu mali destekten hangi tiyatroların faydalanacağı ise “Arts Council of Great Britain” adlı konsey tarafından savaş sonrasında da karar veren kurum olmaya devam etmiştir. Shakespeare’in oyunlarına liderlik eden ve öncesinde bu oyunlara ev sahipliği yapan “Stratford Festivali”, “Royal Shakespeare Company” adını almıştır ve bu topluluk devletin desteği ile ününü uluslararası boyuta getirerek lider olarak tanınmıştır. “1964 ve 1975 arasında, RSC (Royal Shakespeare Company) faaliyetlerini Stratford’da gerçekleştirirken, Aldwych World Theatre Season’a ev sahipliği yapmıştır; tüm dünyadan büyük tiyatro toplulukları kısmi sözleşmelerle burada oyunlarını sergileyerek, Britanya tiyatrosunu ve dramasını büyük oranda çeşitlendiren ve zenginleştiren farklı drama ve tiyatro uygulamalarının bir araya gelmesini sağlamıştır. Bu sırada, RSC artık, Shakespeare’i ve Harold Pinter ve Tom Stoppard gibi yeni İngiliz oyun yazarlarını kapsayan daha fazla çeşitlilik içeren bir oyun repertuarı sahnelemektedir” (Brockett ve Ball, 2018: 198-199).

¹⁷ <https://wannart.com/icerik/8465-varolusculugun-golgesinde-absurt-tiyatro>, Erişim tarihi: 11 Mayıs 2023

1950'lerden 1990'lara kadar olan dönemde modern İngiliz tiyatrosunun gelişmesine ve ilerlemesine büyük katkı sağlayan Royal Court tiyatrosunun yeni yazarlara destek vermesi yeni oyunların artmasına neden olmuştur. Bu tiyatro John Osborne, Edward Bond, David Hare gibi yazarların oyunlarına ev sahipliği yaparak 1990'ların ortalarında başlayan İngiliz tiyatrosunun canlılık ve süreklilik kazanmasına yardımcı olmuştur. Royal Court genellikle politik ve toplumsal meseleleri ele alan oyunları tercih ederken özgün yazarlar olan Martin Crimp, Sarah Kane gibi isimlerin eserlerine de öncelik vermiştir.

“Yirminci yüzyılda iki farklı reform yaşanan çağdaş Britanya tiyatrosunda, oyun yazarlarının eserlerini toplumsal, politik, kültürel ve tarihi mesajlar vermek üzere yazdıkları görülmektedir. İlk yenilenme 1968 yılında sansür yasasının kaldırılmasıyla birlikte tiyatronun özgür bir şekilde insan davranışını incelemesi ile başlar. İkinci devrim niteliğindeki değişim ise 1990'larda Beckett sonrası dönemde ortaya çıkan ‘yeni yazın’ (‘new writing’) döneminde gözlemlenir” (İnan ve Vangölü, 2020: 7).

Çağdaş İngiliz tiyatrosu, İngiltere’de 1956’dan günümüze kadar süren tiyatro hareketlerini ve oyun üretimini kapsayan geniş bir kavramdır. Bu dönem boyunca İngiliz tiyatrosu büyük değişimler yaşayarak geleneksel yapıları, oyun biçimlerini ve temalarını sorgulayarak modern bir yaklaşıma dönüşmüştür. Özellikle *Öfke* ile gerçekçi ve sert bir dil kullanılarak sıradan insanların hayal kırıklıkları ve toplumsal sorunları ele alınmış, tiyatroya yeni bir soluk getirilmiştir. Savaş sonrası bir ortamda bağımsızlaşan tiyatro yazarlarına adeta yeniden bir doğuş gibi öncü gelen bu oyun aracılığıyla farklı tarzlarda ve içeriklerde birçok oyun üretilmiş, çeşitli hareketler ortaya çıkmıştır. Bu hareketlerin en önemlisi ise absürd tiyatro akımıdır. Çağdaş İngiliz tiyatrosunun bir parçası olan absürd tiyatro, yukarıda da bahsedildiği üzere insanın varoluşsal sorunlarını, anlamsızlığı ve dilin yetersizliğini vurgulamaktadır. Samuel Beckett ve Harold Pinter gibi oyun yazarları bu akımın önde gelen isimleridir. Sonrasında ise Soğuk Savaş Dönemi tiyatrosu karşımıza çıkmaktadır. II. Dünya Savaşı sonrası dönemde İngiliz tiyatrosu, savaş sonrası toplumsal değişimleri ve Soğuk Savaş’ın etkilerini yansıtan oyunlara odaklanmıştır. Bu dönemde politik ve ironi içerikli temalar ön planda yer almıştır. Bununla birlikte çoğu yapıtta işçi sınıfını içeren izleklere de yer verilmiştir. Sonrasında 1980’lerden itibaren İngiliz tiyatrosunda postmodern yaklaşımı hâkim olmuştur. Postmodern tiyatro; geleneksel anlatı yapısını sorgulayan, metaforları kullanarak gerçekliği yeniden şekillendiren ve seyirci ile etkileşime geçen oyunlara odaklanmaktadır. Aynı zamanda farklı kültürlerin etkileşimi, cinsiyet rolleri, cinsel yönelim ve kimlik gibi konuları da ele almaktadır. Bu tiyatro sürekli olarak değişen bir yapıda

olduğu için her geçen gün yeni oyunlar ve yaklaşımlarla da gelişmeye devam etmektedir.

Çağdaş İngiliz tiyatrosu genellikle II. Dünya Savaşı sonrasında günümüze kadar olan dönemi kapsamaktadır. Bu dönemde İngiliz tiyatrosu Avant-garde hareketleri, siyasi olaylar ve toplumsal değişimlerle birlikte farklılaşarak gelişmiştir. Çağdaş İngiliz tiyatrosunda absürdizm; anlamsızlık ve rastlantısallık üzerine kurulu oyunlarla oldukça popüler hale gelmiştir. Mantık ve neden sonuç ilişkisi yerine irrasyonel olayların ön plana çıktığı absürd tiyatronun Çağdaş İngiliz tiyatrosundaki en temel örneği daha önce de değindiğimiz üzere *Waiting For Godot* (Godot'yu Beklerken) ile Beckett'dir. Bu akımın diğer örnekleri arasında absürd temayı işleyen Harold Pinter'ın *The Birthday Party* (Doğum Günü Partisi) ve Tom Stoppard'ın *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler) oyunları yer almaktadır. Absürdizm tıpkı Fransız tiyatrosundaki gibi geleneksel tiyatro kurallarına meydan okuyan bir akım olarak bu tiyatrodaki öne çıkmaktadır. Bu akım, seyircilerin alışlagelmiş beklentilerine karşı çıkarak sıra dışı ve düşünselliğe dayalı bir tiyatro deneyimi sunmaktadır.

“En İyi Yeni Oyun” ödülüyle tanınan, eserlerindeki genel atmosferde hayal ve gerçek arasındaki ilişkiyi harmanlayıp birleştiren Tom Stoppard İngiltere'nin en iyi oyun yazarlarından biridir. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (Rosencrantz ve Guildenstern Öldü) adlı oyunu ile 1967 yılında ün kazanan Stoppard'ın bu oyunu “... *Hamlet*'ten, etraflarında önemli olaylar olup bittiğini hisseden ama çok önemli bir parçası oldukları bu olayları hiç anlayamadan ölen, iki yan oyun kişisine odaklanır” (Brockett ve Ball, 2018: 258).

Peter Shaffer ise Tony Ödülü kazandığı, Broadway'de yüz kez gösterime çıkan en iyi oyunları 1973 yılındaki *Equus* (Küheylan) ve 1979 yılındaki *Amadeus* (Amadeus) ile tanınmaktadır.

“*Küheylan* genç bir delikanlının atlarını neden kör ettiğini bulmak zorunda olan bir psikoloğa odaklanır. Süreç içinde, oyun normal bir hayat sürmenin, aynı zamanda insan hayatının bir olması gereken ruhu ve tutkuyu da nasıl öldürebileceğini sorgular. *Amadeus* opera bestecisi Wolfgang Amadeus Mozart'ın hikâyesini anlatmak için, rakip besteci Salieri'yi kullanır. Londra ve New York'ta gerçekleşen çok başarılı gösterimlerden sonra, oyun Academy Ödülünü kazanan bir filme dönüştürülmüştür” (Brockett ve Ball, 2018: 258).

Arnold Wesker, 1956 yılında ilk oyunu *The Kitchen* (Mutfak) ile dikkatleri üzerine çekmiştir. *Mutfak*, işçi sınıfının bir mutfakta çalışan insanların yaşamını ve sıkıntılarını anlatan bir eserdir. Bu oyunuyla *kitchen sink* (mutfak lavabosu) türünün örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu tür, genellikle işçi sınıfı ailelerin yaşamını ve zorluklarını işlerken evdeki mutfak lavabosu sembolü olarak sıradan ve alışılmış olanı yansıtmaktadır. Bu türdeki eserler; toplumsal eşitsizlik ve baskılar, aile içi çatışmalar, bireysel arayışlar yoksulluk, işsizlik gibi konuları işleyerek gerçekçi bir şekilde sıradan insanların deneyimlerini yansıtmayı hedeflemektedir.

1950 ve 1960'lı yıllarda ortaya çıkan bu tür *Öfkeli Genç Adamlar* ile benzerlik göstermektedir. Bu iki hareket de İngiltere'nin savaş sonrası döneminde burjuva sınıfının yaşam tarzını eleştirmiştir. İşçi sınıfının zorlukları, toplumsal adaletsizlik ve sınıf farklılıkları bu akımlardaki ortak izleklerdir. "İngiliz son kuşak yazarlarının birbirlerine benzeyen niteliği, içinde bulundukları düğümü haykırarak çözme ve tartışma çabasıdır" (Nutku, 1993: 229).

1990'lı yıllarda ortaya çıkan *In-Yer-Face* tiyatrosu (Suratına Tiyatro) ise provokatif, şiddet içeren ve rahatsız edici içerikleriyle tanınmaktadır. Bu tiyatro genellikle genç oyun yazarları tarafından benimsenen, genç seyircileri hedefleyen bir yaklaşımdır. Şiddet, cinsellik, uyuşturucu bağımlılığı, cinsel istismar ve diğer rahatsız edici konular genellikle *In-Yer-Face* tiyatrosunun eserlerinde yer almaktadır. Bu tiyatro, toplumsal gerçekçilik ve absürdizm gibi farklı tarzlardan etkilenmiştir. Öncüleri ise Sarah Kane, Mark Ravenhill, Philip Ridley ve Anthony Neilson gibi isimlerdir. Sarah Kane'in *Blasted* (1995) oyunu ve Mark Ravenhill'in *Shopping and Fucking* (1996) bu tiyatronun öncüsü niteliğindeki eserlerdir. İngiliz tiyatrosunun çağdaş ve provokatif bir dalı olarak tanımlanan bu tiyatrosu; sınırları zorlayan, seyirciyi rahatsız etmeyi ve toplumsal tabuları sorgulatmayı amaçlayan, etkileyici sahneleriyle izleyiciler üzerinde güçlü bir etki bırakmayı hedefleyen niteliktedir.

Etkisini kaybeden bu tiyatronun sonraki dönemlerini Dilek İnan (2017: 35) şöyle aktarır:

"1990'ların sonunda in-yer-face etkisini kaybetmiş, bunun yerine belgesel tiyatro ve büyük sahne tiyatroları gibi yeni oyun biçimleri ortaya çıkmıştır. Konuları oldukça spesifik olan in-yer-face tiyatrosunu yerine daha küresel konular, Avrupa'nın yeniden şekillenme sürecinde yaşanan travmalar, Thatcherizm'in etkileri, tüketim odaklı bir toplumun yükselişi,

çekirdek ailenin yıkılışı gibi konuları işleyen oyunlar yazılmıştır. Bütün bu oyunların tamamı “Yeni Yazın”ı oluşturur.”

Yukarıda da değinildiği üzere 1995’te Sarah Kane, farklı şiddet türlerinin dünya genelindeki örneklerini sergileyen ve zamanla “politik tiyatro” yorumu haline gelen *Blasted* ile İngiliz tiyatrosuna yeni bir soluk getirmiştir. “Kane ile başlayan “yeni yazın”, tıpkı John Osborne’un *Look Back in Anger* (1956) ile başlayan “savaş-sonrası tiyatrosu” gibi yeni muhalif seslerin ortaya çıkmasına imkân tanıyarak tiyatroya canlılık getirmiştir” (İnan, 2017: 13).

Absürd tiyatronun İngiltere’deki öncüsü Harold Pinter, II. Dünya Savaşını bizzat yaşayan, Nazilerin soykırımdan kaçarak İngiltere’ye yerleşen Yahudi asıllı bir ailenin çocuğudur. 1930 yılında Doğu Londra’da dünyaya gelen yazar, ari ırk temelli soykırımların yapıldığı dönemdeki acı ve olumsuzlukları çocukluk yıllarında derinden yaşamıştır. “Onun geçmişi dramaya önemli katkıları olan Ermeni, Romen, İrlandalı göçmenlerinkinden ve Fransız yeraltı dünyasıninkinden çok değişiktir, ama o da, kendi biçiminde, Doğu Avrupa göçmeni bir aileden geldiği için kalıbı yineler” (Esslin, 1999: 184). Pinter üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan, yazınımızda kitapları ile Pinter’in daha çok tanınmasına öncülük eden Jak Deleon (1985: 18) 1967 yılındaki Pinter’in bir röportajından şu kesitleri sunmaktadır: “Londra’ya döndüğüm gün ilk uçan bombayı gördüm. Sokaktaydım ve tam üstümden geçti bomba... Anlar oldu ki arka kapıyı açtığımda bahçemizi alevler içinde bulurdum...”

Pinter, oyun yazarlığı dışında senarist, yönetmen ve siyasi aktivist olarak da tanınmaktadır. Eserleri, genellikle dilin gücünü ve iletişimsizliği vurgulayan, gerçekçi olmayan diyaloglar ve durumlarla karakterizedir. Oyunlarında insan ilişkilerinin karmaşıklığını, güç mücadelelerini ve yalnızlığı ele almaktadır. Rose adında bir kadının yaşadığı tek odalı bir dairede geçen ilk oyunu *The Room*’u (Oda’yı) 1957’de kaleme almıştır. Rose’un sıradan düzeni gizemli bir ziyaretçinin gelmesiyle bozulur, odada iletişimsizlik ve anlam karmaşası hâkim olur. Karakterler arasında dilin yetersizliği ve anlaşmazlıkları söz konusuken iletişim kopukluğu oyunun merkezinde yer almaktadır. *Oda*, tekinsiz bir atmosfere sahiptir ve gerilim unsurlarıyla doludur, izleyiciyi olayların gerçekliğini sorgulamaya davet eder. Bu oyun Pinter’in tipik tarzını yansıtan, dilin gücü ve güç ilişkileri üzerine odaklanan ilk oyunudur.

İkinci oyunu olan ve *The Room* (Oda) ile aynı izleğe sahip olan *The Birthday Party*'de (Doğum Günü Partisi'nde), Stanley'nin kaldığı pansiyon sahipleriyle iletişim kurmama için gösterdiği özel çaba dikkat çekmektedir. Bu ilk uzun oyunu, Stanley'nin doğum günü için düzenlenen bir partiyle başlar, ancak parti beklenmedik bir şekilde kaotik hâle dönüşür. Stanley, parti sırasında gizemli bir adam olan Goldberg ve onun ortağı McCann tarafından rahatsız edilip sorguya çekilir. Karakterler arasındaki güç mücadelesi, Stanley'nin kimliği ve geçmişi üzerindeki gizem oyunun merkezinde yer alır. Oyunda oynanan körebe oyunu ise bireysel değerlerin parçalanması sonucu dünyaya olan bakışın değişmesi olarak yorumlanmaktadır. Korku, gerilim ve anlam karmaşası izleklerinin işlendiği, anlaşılması zor bir oyun olarak bilinen bu oyun “burjuva casuslarca çizgili pantolon giymeye ve saygın davranmaya zorlanan sanatçı olarak piyanist Stanley ile, konformizm baskılarının bir alegorisi olarak yorumlanmıştır” (Esslin, 1999: 189).

1959'da *The Dumb Waiter* (Git-Gel Dolap) ile karşımıza çıkan yazar, karakterler arasındaki güç mücadelesini en etkili şekilde sergileyen oyunuyla adından sıkça söz ettirmeye devam etmiştir. Ben ve Gus adında iki tetikçinin beklediği bir oda içinde geçen bu oyunda oda bir mutfak dairesidir ve oyun boyunca oradan gelen bir asansör aracılığıyla siparişler almaktadır. Ben ve Gus, beklenmedik şekilde aldıkları gizemli siparişlerle karşı karşıya kalarak onların kendi kimliklerini ve görevlerini sorgulamalarına neden olmaktadır. Pinter tarzını yansıtan, dilin gücü ve güç ilişkileri üzerine odaklanan bir oyun olarak bilinen bu yapıt karmaşık bir gerilim atmosferi yaratmaktadır.

Pinter'ın oyunlarındaki ana izlek yabancılaşma ve iletişimsizliktir. Bir diğer oyunu olan *A Slight Acne*'de (Bir İnce Sızı'da) yaşlı çiftin hayatlarını kaplayan sessizlik dikkat çekmektedir. Evli olan Edward ve Flora, kahvaltı yaparken Edward'ın adım adım havadan, güneşten, arıdan ve kibritçiden rahatsızlık hissetmesiyle olay örgüsü başlamaktadır.

“Harold Pinter, İnce Sızı oyununu, aşama aşama yükselen bir tehlikenin varlığı üzerine kurmuştur. Pinter, bireyin dışarıdan gelen tehlikeye karşı kendine güvenli sandığı bir koza örmesinin tehlikeden kaçışı olanaklı kılıp kılmadığını sorgular. Kişinin güvenli alanlar yaratması onu tehlikeden korur mu yoksa tehdide daha açık mı kılar?” (Tüfekçi, 2007: 139).

1959 yılında ikinci uzun oyunu *The Caretaker* (Kapıcı) ile karşımıza çıkan yazar, üç karakteri ile yine güç mücadelesini anlatmaktadır. İşsiz, sakın ve 30'lu yaşlarının başında

olan Aston, evsiz ve yaşlı bir adam olan Davies'e yardım etmek için onu evine alır. Aston tarafından iş teklifi alan Davies ile arasındaki ilişki zamanla gerginleşerek bu durum güvensizlik ortamı yaratır. 20'li yaşlarının sonundaki Mick adındaki diğer karakter ise Aston'ın kardeşi olarak ortaya çıkar ve Davies ile çatışarak aralarındaki güç dengeleri daha da karmaşık hale gelir.

“Pinter'in tüm oyunları arasında insanlık durumu üzerine en acı yorumu Kapıcı yapar; yaşlı bir adamın dövülmüş olarak ölmesine izin vermek yerine, sistem ona sönük umutlar vermeye devam eder, böylece son çaresiz ıstırabını ölçülemeyecek kadar artırır. Belki de başlıkta yer alan bir kelime oyunu vardır: Kapıcı bir bakıcıya dönüşür, çünkü bakım insanın kaderidir”¹⁸ (Cohn, 1962: 67).

Devam eden yıllarda *A Night Out*'u (Gece Çıkışı'nı) 1959, *Night School*'u (Gece Okulu'nu) ise 1960 yılında yayımlar. “Bu iki oyunda da, aşağı yukarı aynı zamanlarda yazdığı kısa skeçler olduğu gibi, Pinter insan durumunun boşluğu ve absürdlüğü duygusunu yaratmak için tümüyle kendi yaşam gerçeğinin söylemine dayanır” (Esslin, 1999: 193).

Aynı yıl içerisinde *The Dwarfs* (Cüceler) yayımlanır ve yaşları dışında hakkında yeterli bilgiye sahip olmadığımız üç karakter ile karşılaşırız. İki mekânda geçen oyunda Pete, Len ve Mark otuzlarına merdiven dayamış kişilerdir ve oyun bu üç karakterin etkileşimlerini, gizemli olaylarını ve içsel çatışmalarını konu almaktadır. Len, oyunun başında ev sahibi olarak tanıtılan karakterdir. Diğer karakterlerle ilişkileri ve geçmişteki sırlarıyla ilgili gizemli bir figürdür. Pete, Len'in arkadaşıdır ve onunla birlikte yaşadığı evde ziyaretçi olarak bulunur. Pete, olaylar geliştikçe ve sırlar ortaya çıktıkça hikâyede önemli bir rol oynar. Mark, oyunun dışarıdan gelen ziyaretçisidir. Evdeki diğer karakterlerle etkileşime girerek gerilimi artırır ve olayların seyrini değiştirir. Zamanla geçmişin sırları, ilişkilerin karmaşıklığı ve karakterler arasındaki güç mücadelesi ortaya çıkar. “Pinter'in yayımlanmamış romanına dayanan *Cüceler*, izleksiz bir oyundur; gerçek ve düş konuları üzerine bir çeşitlemeler dizgisidir” (Esslin, 1999: 198). *Cüceler*, Pinter'in karakteristik dil kullanımı, gerilim ve içsel çatışmaları ele alan tarzını yansıtan bir eserdir.

1961 yılında *The Collection* (Koleksiyon) ile Pinter, gerilimi ve iletişim eksikliklerini yansıtan karmaşık bir oyun ile okurlarının karşısına çıkmaktadır. Oyun,

¹⁸ “Of all Pinter's plays, *The Caretaker* makes the most bitter commentary on the human condition; instead of allowing an old man to die beaten, the System insists on tantalizing him with faint hope, thereby immeasurably increasing his final desperate anguish. There is perhaps a pun contained in the title: the Caretaker is twisted into a taker on of care, for care is the human destiny.”

ilişkilerin karmaşıklığı ve insanların gerçekleri saklama ve manipülasyon yetenekleri üzerine derinlemesine bir inceleme sunmaktadır.

“The Collection sabahın dördünde bir telefon kulübesinde bekleyen bir karaltı ile başlar. Harry’nin evinde çalan telefon dışarıdan gelen saldırganın odaya girdiğini bildirir. Arayan James, Bill ile görüşmek istemektedir. Harry daha sonra evde yokken James girer ve Bill’i karısına saldırmakla suçlar. Bu suçlamanın hemen ardından gelen ikili konuşma, Pinter’a özgü seyircinin artık kanıksadığı sözlü saldırı ve savunmaları örneklemek açısından önem taşır” (Deleon, 1993: 52).

1963 yılında çalışmamızın temel izleğini oluşturan *The Lover* (Aşık) adlı eseri ile karşılamaktayız. Oyun, Richard ve Sarah adında evli bir çiftin hikayesini anlatır. Richard, işe gitmek yerine bir sevgiliyle buluşmak için her sabah evden çıkar. Sarah ise evde, hayali bir sevgiliyle buluştuğunu iddia ederek zaman geçirmektedir. Her ikisi de bu sıra dışı düzeni sürdürmekte mutludur. Oyun boyunca Richard ve Sarah arasında cinsel kimlikleri, gerçeklik algıları ve ilişkileri üzerine oyunlar oynanmaktadır. Bu oyunlar aracılığıyla her karakterin iç dünyası, arzuları ve duygusal ihtiyaçları ortaya çıkmaktadır. İlişkileri ve cinsel kimlikleri üzerine oynanan bu oyunlar sıradan bir evlilikten uzak, gizemli ve karmaşık bir atmosfer yaratmaktadır. Çiftin oyundaki rolleri ve kimlikleri arasında sürekli bir geçiş vardır. Kimliklerini ve arzularını sorgularken gerçeklik ve hayal arasında belirsiz bir çizgi oluşmaktadır. Oyun, karakterlerin cinsellik ve güç dinamikleri üzerine oynadığı oyunlarla, insanların iç dünyasında yer alan karmaşıklığı, yalanları ve gerçekleri keşfetmeyi amaçlamaktadır.

“Pinter’ın karakterlerini, yaşama ayak uydurma sürecinde, temel sorunlarını - gerçekle yüz yüze gelip benimsemek zorunda kalıp kalmayacakları - çözmek zorunda oldukları bir noktada görürüz. Ancak bu temel uyumu gösterdikten sonra toplumun parçası olabilecek, seks ve politika oyunlarına katılabileceklerdir. Pinter onları böyle göstermekle gerçekçi olmadığı savına karşı çıkar” (Esslin, 1999: 206).

1964 yılında *The Homecoming* (Eve Dönüş) “[...] gerçek (ya da en azından gerçekçi biçimde açıklanabilir), aynı zamanda düşlem, dileklerin yerine geldiği düş de olabilecek bir gerçek olaylar dizisi sunar. Oyun her iki düzeyde de anlam taşır” (Esslin, 1999: 200). Max, Lenny, Sam, Joey, Teddy ve Ruth arasında geçen oyun, Pinter’ın karakteristik dil kullanımı, sessizlikler ve gerilimi ustaca kullanarak güç mücadelelerini ve cinsel gerilimleri

vurgulamaktadır. Oyun, aile içindeki karmaşık ilişkileri, bireylerin arzularını ve kontrol arayışlarını keşfederek insan ilişkilerinin karmaşıklığını anlamamızı sağlamaktadır. İnan'ın da belirttiği üzere “Pinter, odasından dış dünyaya, özel alandan toplumsal alana bir yolculuğa çıkmış, kaçınılmaz bir karamsarlık ve yabancılaşma duygusu saptamış ve bir vahşet dünyasını araştırmıştır”¹⁹ (2000: 1).

Devam eden yıllarda *The Tea Party* (Çay Partisi), *Landscape* (Manzara), *Silence* (Sessizlik) ve *Old Times* (Eski Günler) karşımıza çıkmaktadır. *The Tea Party* evli çiftin evine gelen kimliği belirsiz misafirlere yer verirken *Landscape* ve *Silence* “insan kişiliğinin kaçamaklığı konusunu genişletmiştir” (Esslin, 1999: 203). Kimlik oyunlarına yer verilen *Old Times*'da, Deeley adında bir erkek ve karısı Kate'in, Kate'in eski arkadaşı Anna ile birlikte geçirdikleri bir akşamı konu alır. Kate ve Anna, geçmişten yakın arkadaşlardır. Bu buluşma, geçmişin anılarının canlanmasına, kimliklerin sorgulanmasına ve gizemli bir gerilime yol açar.

“Landscape”, “Silence”, ve “Old Times”da somut soyuta, “o an”ın önemini içeren diyaloglar geçmişi ve geleceği kapsayan şiirsel anılara ve düşlere dönüşür. “Landscape” ve “Silence”dan bu yana, bireyin kişiliği geçmişe dönük dinamizmiyle belirlenir; gerilim giderek silinir, bellek öne çıkar ve kişiler uyumsuz tiyatrocuların öteden beri yansıttıkları sorunları düşsel ve anısal söz oyunları içinde verirler” (Deleon, 1993: 77).

1974'de sonu *The Caretaker* (Kapıcı) gibi biten *No Man's Land* (İssız Topraklar) oyunu ile bir diğer uzun oyununu yazmıştır. Oyun, karakterlerin anıları, kurgusal hikayeler ve gerçeklik arasındaki geçişleri araştırarak insanların geçmişlerini ve kimliklerini nasıl şekillendirdiğini keşfetmektedir. Gerçeklik ile kurgu arasındaki belirsizlik, oyunun temel öğelerinden biridir ve karakterlerin geçmişlerindeki sırların ortaya çıkmasına yol açmaktadır. *Betrayal*'da (Aldatma'da) ise iki adam tarafından paylaşılmayan kadın ve ilişkilerin geçmişe yönelik anlatılması söz konusudur. 1991 yılında *Party Time* (Parti Zamanı) oyunu ile sınıf ayrımcılığına dikkat çekmiştir. “Baskının ve şiddetin insan ilişkileri için ne denli bozucu ve yıkıcı olabileceğini gösteren bu oyun, Pinter'ın belki de en karamsar komediyalarından biri olarak tanımlanabilir” (Pinter, 2014: 8).

¹⁹ “Pinter has journeyed from the room to the outside world, from the private to the public social space, and has identified an inescapable sense of pessimism and alienation, and investigated an alarming world of atrocities.”

1993’de *Moonlight* (Ayışığı) ile adından söz ettirmeye devam eden yazar, derin bir duygu durumunu ele alarak okuyucuda tarifsiz duygular yaşatmayı başarmıştır. “*Ay Işığı*, ölümün kendisinden de acı olan “ölmek”, ölümle göz göze gelmek konusunda bir oyun” (Pinter, 1993: 6). 1999’da ise *Celebration* (Kutlama) ile toplumsal normlara, sınıf farklılıklarına ve insan ilişkilerine bir eleştiri getirerek insanların yüzleşmesi gereken gerçeklerin altını çizmektedir. Oyun, karmaşık karakterler aracılığıyla seyirciyi düşünmeye ve toplumsal ilişkilerin derinliklerine nüfuz etmeye teşvik etmektedir. İnan ise bu noktada Pinter’in edebi süreci hakkındaki değerlendirmesine şu sözleri ile yer verir:

“Oyunlarında her on yılda bir konu ve yöntem açılarından farklılıklar gözlemlenebilir. 1960’lı yıllarda yazdığı oyunlar işçi sınıfı ve Doğu Londra’nın keşmekeş hayatını anlatırken, 1970’li yıllarda Kuzey Londra’nın orta sınıf ve burjuva hayatını anlatmıştır. 1980’li yıllarda ise açıkça politik oyunlar yazmıştır. Yazar en son yazdığı *Celebration* (2000, Kutlama) oyununda ihanet ve aldatmaca içinde bulunan İngiliz orta sınıfı burjuvası ve siyasi elitleri yermektedir” (İnan, 2017: 43).

Özet niteliğinde geçtiğimiz tüm bu eserlerinde Pinter kendi anlatım tekniğini öne çıkarmaktadır. Pinteresk (*Pinteresque*), Pintervari veya Pinterimsi olarak tanımlanan bu tekniği oyunlarının ve yazım tarzının özgün niteliklerini ifade etmek için kullanmaktadır. Pinter’in oyunları genellikle karmaşık ve gizemli atmosferlere sahiptir, karakterler arasındaki iletişimde belirsizlikler ve gerilimler söz konusudur. Pinter’in yazım tarzı, sıradan konuşmaların ardındaki gerçeklerin sorgulanması, sessizliklerin ve alaycı diyalogların önemli bir rol oynamasıyla dikkat çekmektedir. İletişim eksikliği, güç mücadeleleri ve toplumsal normların sorgulanması da Pinter’in eserlerinde sıkça ele alınan izlekleridir. Sessizliklerin ve tekrarların ustası olarak tanınan yazar, bu tekniği ile tekrarları ve gerilimi kullanma şeklini tanımlamaktadır. Tekniği ile izleyicileri düşündürmeye, gerçeklik algısını sorgulamaya ve insan ilişkilerinin karmaşıklığını anlamaya teşvik eden Pinter, benzersiz ve tanınabilir bir yazım tarzına sahiptir. Pinter’in oyunları zaman zaman ironi, gizem ve çelişkilerle doludur, bu da elbette ki onun *Pintervari* tarzının bir parçasıdır.

1985 yılında Arthur Miller ile birlikte Uluslararası Yazarlar Kulübü (PEN) adına Türkiye’yi ziyaret eden Pinter’in amacı, 12 Eylül darbesi sonrasında Türk yazarların durumunu incelemektir. Beş günlük ziyaretinde Pinter ve Miller, Barış-2 davasını izleyerek hem Türk yazarlarla hem de Bülent Ecevit ve Süleyman Demirel ile bir araya gelme şansı yakalamışlardır. Onurlarına verilen yemekte “Amerika neden Türkiye gibi demokrasi

karnesi iyi olmayan bir ülkeyi destekliyor?” sorusunun peşinden yemeği terk etmek zorunda kalan Pinter için gazetelerde “Yediler, içtiler, zehir kustular”²⁰ şeklinde ifadelerde bulunulmuştur.

Pinter’ın son yıllarda sergilediği tavır ve üslubun ülkemizle sınırlı olmadığını, özellikle insan haklarının ihlal edildiği, baskı rejimlerine ve yaşama hakkı elinden alınarak bu duruma maruz kalan toplumlara karşı eleştirel yaklaşım sergilediği açıkça görülmektedir. “Örneğin, kendisi Yahudi asıllı bir aileden gelmesine karşın, Orta Doğu’nun demokrasi ile yönetilen ülkelerinden biri olan İsrail’in Filistin halkına yönelik politikasını ve İsrail’in yanında yer alan Amerikan Hükümeti’ni şiddetle kınamaktadır” der Yerebakan ve Göktekin (2003: 49).

Yazar, 2005 yılında edebiyat alanındaki üstün başarılarından dolayı Nobel Edebiyat Ödülü’ne layık görülmüştür. Ödülünü aldığı anda, “Sanatın Savaşa Karşı Tavrı” adlı unutulmaz konuşmasında siyasi ve toplumsal konulara değinerek demokrasiye, insan haklarına ve ifade özgürlüğüne vurgu yapmıştır. Konuşmanın son kısmı akıllara kazınacak niteliktedir:

“Aynaya baktığımız zaman karşımızda duran imgenin tam ve doğru olduğunu zannederiz. Fakat bir milimetre hareket edin, bu imge değişir. Biz gerçekten hiç bitmeyen bir yanılsamalar silsilesine bakıyoruz. Ancak bir yazar zaman zaman bu aynayı paramparça etmek zorundadır; zira bize dik dik bakan bu hakikat bu aynanın diğer tarafında yer almaktadır.

İnanıyorum ki, bütün bu mevcut korkunç tuhaflıklara rağmen, vatandaşlar olarak hayatımızın ve toplumumuzun gerçek hakikatlerini ortaya koymak için yılmadan, hedeften sapmadan, kuvvetli, basiretli kararlılık sergilemek hepimizin üzerine düşen çok önemli bir sorumluluktur. Bu, gerçekten kaçınılmazdır.

Eğer siyaset vizyonumuz da böyle bir kararlılık tam belirgin bir şekilde oluşmamışsa, neredeyse yitirmek olduğumuz şeyi yeniden tesis etme ümidimiz de yoktur: İnsan onuru” (Pinter, 2014: 34).

Çağdaş İngiliz tiyatrosu, 1950’den itibaren ortaya çıkan ve günümüzde hâlâ etkisini sürdürmeye devam eden akımdır. Ayrıca, geleneksel tiyatro anlayışından farklı olarak

²⁰ 27.03.1985 sayılı Milliyet gazetesi.

toplumsal meseleleri ele alan, sorgulayan ve çağın sorunlarına odaklanan oyunları ile tanınmaktadır. Bu tiyatro akımında yaratıcı oyun yazarları ve yönetmenler; politika, sosyal eşitsizlik, cinsiyet rolleri gibi konuları cesur bir şekilde ele alarak seyirciyi düşünmeye teşvik etmeyi amaçlamaktadır. Oyunlarda genel anlamıyla diyaloglar, monologlar ve metaforik anlatım gibi farklı biçimlere yer verilmektedir. “İngiltere’de toplumsal eleştiriyi, yadırgatıcılığı benimseyen çok sayıda genç oyun yazarı, yozlaştığına inandıkları toplumsal düzene başkaldıran oyunları ile büyük başarı elde ettiler” (Fuat, 1984: 246).

Çağdaş İngiliz tiyatrosu içinde absürdizm ise gerçeküstü, mantıksız ve rastlantısallığı vurgulayan bir anlatım tarzıyla kendini göstermektedir. Bu akımda karakterler genellikle absürd ve komik durumlarla karşı karşıya kalmasıyla birlikte iletişimsizlik, yalnızlık ve anlamsızlık gibi temalar üzerinde durulmaktadır. Oyunlarda mantıksal tutarsızlıklar, tekrarlayan sahneler ve dilin sıra dışı kullanımı gibi özellikler ile seyirciye alışılmadık bir deneyim sunmak hedeflenmektedir. Absürd tiyatronun İngiltere’deki öncüsü olan Harold Pinter’in eserleri çağdaş tiyatronun en etkili oyunları olarak kabul edilmektedir. Dilin gücü, güç ilişkileri ve toplumsal gerçeklikler üzerine yaptığı derinlemesine çalışmalarıyla tanınan yazar, aynı zamanda aktif bir siyasi aktivisttir ve insan hakları konusunda sesini duyurmaktan vazgeçmeyen bir kişiliğe sahiptir. Sanatsal kimliği ile oyun yazarlığındaki başarıları ve tiyatro dünyasına olan katkılarıyla uluslararası alanda saygı gören bir sanatçıdır. Oyunlarında işçi sınıfı gerçeklerini de yer veren Pinter, *Öfkeli Genç Adamlar* ve absürd tiyatro hareketine katkı sağlayan yapıtlar üretmiştir. Temel izlekleri iletişimsizlikteki başarısızlık ve ilişkilerdeki düşmanlık olan yazar, diyaloglarındaki *Pinteresque* geleneğinden gelen duraksamalar ve sessizlikler ile yapıtlarının taşıdığı anlam bakımından daha derinlikteki kuşkuyu ve tehdidi tanımlamaktadır.

“1955-2005 yıllarında yazdığı “absürd” ve “gizemli” tiyatro oyunları, sinema uyarlamaları ve şiirleriyle hakikat ve kurgu arasındaki çizgiyi belirsiz hale getiren Pinter yirminci ve yirmi birinci yüzyılın gerçek temsilcisi olmuş, kendinden sonra gelen Martin Crimp ve Sarah Kane gibi yazarlara dili ve tiyatroyu cesur ve yaratıcı kullanmaları yolunda model olmuştur” (İnan, 2017: 51).

24 Aralık 2008 tarihinde aramızdan ayrılan yazarın eserleri genellikle gizemli, bilinmez ve de absürd olarak yorumlansa da temelde kötü ve acımasız bir dünyada bireyin var olma çabalarını anlatmaktadır. “Yazarın kullandığı dil güçlü, net, yoğun, esprili ve politik içeriklidir” (İnan, 2017: 41).

Deleon, *Harold Pinter Tiyatrosu* adlı kitabının önsözünde Cevap Çapan'ın sözlerine yer vermiştir. Çapan'ın ifadeleri, “Pinter, Ionesco ve Genet gibi “uyumsuz tiyatro” yazarlarının Türkiye’de pek fazla tutmamalarının bir nedeni de, 1960’lardan sonra toplumumuzda siyasi içerikli oyunların daha büyük bir ilgi görmesiydi. Bu da, kuşkusuz, o dönemde yaşadığımız toplumsal ve siyasi olaylardan kaynaklanmaktaydı” şeklindedir.

Ülkemizde Pinter’ın tanınmasına öncülük eden değerli akademisyen İbrahim Yerebakan, Yılmaz Göktekin ile birlikte kaleme aldığı makalesinde Pinter’dan şu şekilde bahsederler:

“Her absürd oyun yazarının yapıtlarında karşılaştığımız gibi, Pinter’ın yapıtlarında da beklenmedik durumlar, şaşırtıcı ve tuhaf olaylar, korku ve karabasan sahneleri birbirini kovalar. İnsanlar görünmeyen karanlık gizli güçlerin tehdidi altında yaşam kavgası verirler. Karakterler çoğu zaman korku içinde yaşarlar ve sürekli bir kaçış içinde ve baskı altındadırlar” (2003: 50).

Yerebakan, çevirisini yaptığı *Kutlama* eserinin önsözünde Pinter’ın eserlerinin ülkemizde daha fazla değer görebilmesi koşulunun dilimize çevrilmesinden geçtiğini belirtmektedir. Biz de tezimizde ele aldığımız *Aşık* adlı tiyatro eserinin basılı çevirisi olmaması sebebiyle yazınımıza kazandırmayı amaçlayarak Türkçe’ye çevirdik. “Pinter gibi çağdaş tiyatronun en önemli temsilcisini Türk okuyucusuna tanıtmamanın bir yolu, hiç şüphesiz, bu yazarın yapıtlarını Türkçeye çevirmek ve sanatı hakkındaki eleştirel yazıları daha yaygın bir okuyucu kitlesi ile buluşturmadır” der Yerebakan (Pinter, 2010: 21).

3.3. Eser Özetleri

3.3.1. *Hizmetçiler*

Jean Genet’nin 1947 yılındaki bu eserini Fransa’nın Le Mans şehrinde 1933 yılında gerçekleşen gerçek bir olaydan esinlenerek kaleme aldığı bilinmektedir. Bir Hanımın malikânesinde hizmetçilik yapan Christine Papin ve Léa Papin adındaki kardeşler evin Hanımını ve kızını vahşi bir şekilde katletmişlerdir. O dönem Jean-Paul Sartre ve Jacques Lacan gibi birçok entelektüel olayla yakından ilgilenmiş, Lacan olayla ilgili bir rapor da yazmıştır. Genet, *Hizmetçiler*’i yazarken bu olaydan esinlenmiş olsa da temel izleği cinnet geçiren ve katliam yaratan iki kardeşin ötesindedir.

Hizmetçiler oyunu, yanında çalıştıkları Hanım'ın²¹ (Madame'in) evinde hizmetçi olan Claire ve Solange adlı iki kız kardeşin hikayesini anlatmaktadır. Görünüşteki itaatkâr hizmetçi rolleri, güç ve kontrol için duydukları karmaşık arzuları maskeleymektedir. Tavan arasında yaşayan bu iki kardeş üst sınıftan olan Hanım'a karşı nefret duyarak sık sık kendilerini Hanım'ın yerine koyup hayaller kurmaktadır. Claire ve Solange hizmetçiliklerinin ötesinde bir yaşamları olmasını arzuladıkları için bir oyun oynamaya karar verirler. Oyun bu sahne ile Claire'in Hanım'ı, Solange'in da hizmetçi rolündeki Claire'i canlandırmasıyla başlamaktadır. Okuyucu ise bu durumu eserde daha sonradan fark etmektedir. Hanım'ın gardırobu karşısında dans eden Claire, kendisini Hanım'ın yerine koyarak onun kıyafetlerini giymektedir. Daha sonra Solange da oyunun içine dahil olur ve Claire'e yani Hanım'a hizmetçi rolüyle karşılık verir. Oyun, Solange'in Hanım rolündeki Claire'i öldürme planları yapmasıyla ilerlemektedir. Solange'in Claire'i boğma esnasında çalar saatin çalmasıyla gerçekliğe dönen Hizmetçiler, Hanım'ın eve yaklaşmakta olduğunu fark ederler. Hanım'ın hayatını yaşayarak tatmin olmak isteyen kardeşler, oyunun sonunu getiremedikleri için birbirlerini yavaş olmakla suçlar ve her şeyin bitip sona yaklaşıldığını vurgularlar. Oyunun sonunda gerçek hayata döndüklerinde ise beklenmedik bir gelişme ile karşılaşır. Hanım'ın kocası, Claire'in polise yazdığı ihbar mektubu sonucu tutuklanmıştır fakat yargıçlar tarafından kefaletle serbest bırakılmıştır. Hizmetçilerin Hanım'ın tıpkı kendileri gibi acı çekmesinin bir yolu olarak eşini hapishaneye attırma planları suya düşmüştür. Böylelikle kimliklerinin açığa çıkmasından endişe duymaya başlarlar. Her şeyin açığa çıkma riskiyle karşı karşıya olan hizmetçiler çaresizlik içinde, Hanım'ı gerçekten öldürmeye karar verirler. Bunu ise her gün içtiği ıhlamura ilaç ekleyerek yapmayı planlarlar. Hanım'ı zehirleyerek öldürmeyi deneyen kardeşler oyun sonunda başarısız olurlar. Oyunun sonunda, Claire ve Solange'in planları boşa çıkar, Hanım'ın yerine geçemezler ve oyun trajik bir şekilde sonlanır. Hizmetçilerin sahte oyunları, gerçek hayatla karşılaştıklarında sona erer ve her şey eski haline döner. Sonuç onlar için başarısızlıktır. Claire, Hanım rolünün içinden kendini öldürme kararı alır ve Solange'dan yardım isteyerek zehirli ıhlamuru içmek ister. Ölüm seremonisi ile sonlanan oyun, sınıfsal hiyerarşinin altüst edildiği, kimliklerin yer değiştirdiği ve gerçeklik ile sahteliğin birbirine karıştığı bir dünyanın alegorisini yaratmaktadır. Aynı zamanda insan psikolojisi ve öznel gerçeklik hakkında da okuyucuya bir tartışma sunmaktadır.

²¹ Tezimizde çeviri metinde “Bayan” sözcüğüne karşılık “Hanım” demeyi tercih ettik.

Hizmetçiler güç, kimlik ve sosyal hiyerarşi izleklerini işleyen düşündürücü bir oyundur. Baskı ve boyun eğmenin karmaşık ağını vurgulayan oyun; toplumsal tabakalaşma ve sınıf çatışmalarına da yer vermektedir. Oyun, burjuvazi sınıfının, toplumun yapısı ve düzeninde ne derece etkili olduğunu ve bu yapıların altındaki güç mücadelelerini sergilemektedir. Genet, Claire karakteri ile kimlik kavramını ve dönüşüm arzusunu irdelemektedir. Ancak oyun ilerledikçe, bu arzunun ulaşamaz olduğu ortaya çıkar ve toplumsal yapıların dayattığı sınırlamaların altını çizer. *Hizmetçiler*, iktidarın doğası ve bireylerin hiyerarşik düzendeki toplumun rollerini nasıl yönlendirdikleri hakkında derin sorular ortaya atmaktadır. Seyirciyi kendi varsayımlarını ve önyargılarını sorgulamaya davet etmektedir. Genet'nin ustalıkla yaptığı anlatım, oyundaki güç dinamikleri ve insan arzularının karmaşıklığı üzerine büyüleyici bir keşif haline dönüştürmektedir.

Akın, oyuna yönelik düşüncesini şöyle aktarır: “*Sıkıgözetim* oyunu Genet'nin hapisane dünyasının sınırları içinde dolaştığı, oyun yazarlığı açısından bireysellikten öteye geçemediği bir oyun olarak anılır. *Hizmetçiler* bu noktada Genet'nin ilk zaferidir. Başarı adına da genellikle ilk oyunu olarak övgü görür. Uyumsuz Tiyatro'nun bahçesinde iki sırdaşın tragedyası olarak anılan oyun çift finalli yapısına karşın bir ritüel yaratır ve başkalaşma, dönüşme anı ile eylemi iç içe geçirir. Birçok defa olduğu gibi yine cinsiyet farklılığıyla yorumlanabilir” (2017: 51).

3.3.2. *Aşık*

Harold Pinter, *The Lover* (*Aşık*) adlı oyununu 1963 yılında kaleme almıştır. Birden fazla dile çevrilen bu eserinin Türkçe çevirisi basılı bir kitap olarak bulunmamaktadır. Ülkemizdeki bazı tiyatro sahnelerinde sahnelenen yapıt, değerli akademisyenler ve tiyatro çevirmenleri tarafından dilimize *Aşık* veya *Sevgili* olarak çevrilerek sahneye taşınmıştır. Biz ise bu eseri *Aşık* başlığıyla çevirdik.

Aşık, Sarah ve Richard adında görünüşte mutlu olan, on yıldır evli çifti konu almaktadır. Eserde çocuklarını yatılı okula göndermeleri ile ilgili net bir bilgi olmamasına rağmen çoğu kaynakta bu bilgi verilmektedir. Bu örneklerden biri ise Deleon'un da (1985: 64) belirttiği üzere “James Hollis **The Lover**'ı « On yıllık bir evlilikten sonra çocuklarını yatılı okula gönderen Richard ve Sarah'nın iç boşluklarına yenik düşmemeye çabalayışlarının duyulandırıcı öyküsü » olarak özetler” şeklindedir.

Oyunda küçük bir evde yaşayan bu orta sınıf banliyö çiftinin hikayesine odaklanılmaktadır. Richard karakteri her gün işe arabayla giden sıradan bir iş insanı iken, Sarah da geleneksel bir ev hanımıdır. Oyunun başında, Sarah'nın evi tüylü bir toz beziyle temizlediği ve kül tablalarını boşalttığı görülmektedir. İşe gitmek için hazırlanan Richard sahnede belirir ve sevecen bir tavırla “Sevgilin bugün geliyor mu?”²² sorusunu Sarah'ya yöneltir (Pinter, 1968: 49). Bu diyalogdan sonra olay örgüsü okuyucuyu şaşırtacak şekilde ilerlemeye devam eder. Oyun ilerledikçe Richard'ın evli bir kadına âşık ve başkalarıyla da ilişkileri olan hayali karakter Max olduğu, Richard'ın karısı Sarah'nın da kendi adıyla hayali Max'in evli metresi olduğu anlaşılmaktadır. Karakterler, kendi yaratıcılıkları ile ilişkilerinin monotonluğunu değiştirmeye çalışmaktadır. Fakat bunun pek mümkün olmadığı ise oyunun sonunda ortaya konmaktadır.

İki karakter de eşlerinin kendilerini sürekli olarak aldattığını bilmekte ve bu gerçek ile yaşamaya devam etmektedirler. Richard her gün işe gitmek için evden ayrıldığında, Sarah sevgilisinin bugün ne zaman geleceğini, neler yapacaklarını ve nasıl olduğunu merak etmeye başlar. Richard ise akşam ofisten eve döndüğünde onların birlikte geçirdikleri öğleden sonralarını merakla sorar. Oyunda, Sarah ve Richard'ın evlilik dışı bir ilişkileri olduğu anlaşılır ve Max karakterinin de bu ilişkiyi bilmesiyle birlikte çatışmalar daha da artar. Sarah, geleneksel evlilik kurumuna uymayan bir karakterdir ve özgür ruhlu bir kadındır. Richard ise, Sarah'nın evli olduğu başka bir adamla ilişkisi olduğunu biliyor olsa da ona âşık olduğu için bu duruma karşı çıkmamaktadır. Max de Sarah'nın evlilik dışı ilişkisinden haberdar olmasına rağmen, bu duruma sessiz kalmayı tercih etmektedir. Sarah'nın bağımsızlığı, Richard'ın aşkı ve Max'in sessizliği arasında bir gerilim söz konusudur. Bu gerilim ortamında kendi kimlikleri ile çatışan karakterler yavaş yavaş çıkmaza girer ve gerçeği göremeyecek kadar kendi dünyalarına saplanmış olurlar. Sarah ve Richard arasındaki ilişki, oyunda en çok çatışmanın yaşandığı noktadır. Richard, Sarah'ın evlilik dışı ilişkisine rağmen ona âşık olduğu için onu kaybetmek istemez. Ancak Sarah, özgürlüğüne düşkün olduğu için Richard'ın tutku dolu aşkına karşılık verirken hem onunla hem de Max ile olan ilişkisine devam etmek ister. Tüm bu çatışmaların yaşandığı atmosferde okuyucuyu en çok şaşırtan olay ise Richard'ın Sarah'nın sevgilisi rolündeki Max'e, Sarah'nın ise Richard'ın metresi rolündeki Sarah'ya bürünmesidir.

²² “Is your lover coming today? Ç.N. s.136

Erotik fantezilerle dolu oyunda kimlik ve benlik karmaşası karakterlerin oynadıkları oyunlar ile ritüele dönüşmektedir. Oyunun sonlarında eve gelen Richard, Sarah'nın artık çok zayıflamasından şikâyet ederek bu oyunu sonlandırmak istediğini söyler. Metresi Sarah'dan ayrıldığını söyleyen Richard, Sarah'nın da Max'den ayrılmasını ister. Oyunun kurallarının bozulmasını istemeyen Sarah öylesine bir çatışmaya girer ki rolünden vazgeçmek istemez. Kurduğu dünyadaki gerçeklikte kaybolan karakterin asıl gerçekliği kabul etmek istememesi Richard'ı zor durumda bırakmaktadır.

Aşık, her partnerin gerçek dünyadan kaçışı için diğer partnere bir rol yaratma çabasının en etkili örneğidir. Bu çabada hayatlarına ve ilişkilerine sıkışıp kalan çift, artık devam edemiyordur ve ilişkilerini güçlendirmek için başka bir dünya yaratmak zorundadır.

Deleon, Richard karakterini ve oyunun çözümlenme aşamasını şu sözleri ile vurgulamaktadır: “Çoğu evli kentsoylu gibi bir metresi olmamasına karşın, bir sokak kadını ile ilişkisi olduğundan söz eder. Sözünü ettiği sokak kadını gerçekte kendi karısı olup yeni bir oyuna girişmek için işarettir bu; Sarah, Richard'ın sokak kadını olabilmek için, sevgilisi Max'ı terketmiştir” (1985: 65).

4. BÖLÜM

4. KARAKTERLERİN KİMLİK SORUNSALI

Kimlik; hem bireyin kendisi tarafından içselleştirilen bir süreç olarak ortaya çıkmakta hem de toplum tarafından bireylere atfedilen sıfatlar etrafında şekillenmektedir. Bireyler, toplum içindeki rol ve beklentileri doğrultusunda kimliklerini tanımlar ve bu kimlikler, sosyal etkileşimler ve toplumsal yapının etkisiyle biçimlenmektedir. Bir bireyin kendini tanımlama, kim olduğunu anlama ve başkalarıyla ilişki kurma sürecinde ortaya çıkan bu kimlik oluşumu, sadece bireysel bir deneyim olmanın ötesinde değildir, aynı zamanda toplumsal düzeyde de önem taşımaktadır. Toplumun değerleri, kültürü, aidiyet duygusu, etnisite, dil, din ve cinsiyet gibi birçok faktör, bireyin kimliğinde önemli bir rol oynamaktadır. Kimlik sorunsalı ise bireyin kendi iç dünyasıyla toplumun beklentileri arasındaki dengeyi bulma çabası olarak tanımlanmaktadır. Birey; kendi değerleri, ilgi alanları, yetenekleri ve tutkularıyla toplumun normları, beklentileri ve rolleri arasında denge kurmaya çalışmaktadır. Bu süreçte birey, kendi benliğinin kimliğini keşfetme ve anlama çabasıyla çoğu zaman buhran yaşayabilmektedir.

Özetlemek gerekirse kimlik oluşumu, her birey için farklı bir yolculuktur ve herkes kendi benliklerini tanıma ve ifade etme sürecinde kendine özgü deneyimler yaşamaktadır. Kimlik, bireyin özgünlüğünü ve toplum içindeki yerini anlama sürecini kapsar ve bu süreçte bireyin kendi değerleri, benliği ve aidiyet duygusu önemli bir rol oynamaktadır. Kimlik sorunsalı da insanların kendilerini anlama ve kabul etme sürecinde zorluklar ve keşiflerle dolu bir yolculuğa işaret etmektedir.

Tiyatro eserlerine kimlik sorunsalı genellikle karakterlerin kimlik çatışması ve kimlik arayışı olarak yansımaktadır. Tezimizde ele alacağımız karakterlerin kimlik sorunsalı Alman psikiyatr Ernst Jentsch'in öne sürdüğü ve psikanalizin kurucusu Avusturyalı nörolog Sigmund Freud'un da geliştirdiği "tekinsizlik" kavramı üzerinden değerlendirilmeye çalışılacaktır. Jentsch, 1867-1919 yılları arasında yaşamış ve 1906 yılındaki *On the Psychology of the Uncanny* (Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine) adlı makalesi ile tanınmış kişidir. Jentsch bu makalesi ile Freud'u etkilemeyi başarmış ve onun bu kavramı geliştirerek yeniden ele almasına neden olmuştur. Freud ise bu kavramı geliştirerek 1919 tarihinde *Das Unheimliche* (Tekinsiz) adlı makalesini yayımlamıştır.

Jentsch, *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine* adlı makalesinde şöyle der: “Tekinsizlik hissinin ortaya çıkmasına sebep olacak ruhsal belirsizlikler içinde özellikle bir tanesi var ki tam manasıyla olması gerektiği gibi, güçlü ve oldukça genel bir etki bırakabilir: Şöyle ki, canlı bir varlığın gerçek anlamda canlı olduğundan ya da cansız bir nesnenin aslında canlı olmadığından şüphe edildiğinde daha doğrusu bu şüphe, herhangi bir kimsenin zihninde yalnızca anlaşılması güç bir his bıraktığında tekinsizlik kendini gösterir. Tüm bu şüpheler açıklığa kavuşana kadar söz konusu ruh hali devam eder ve sonra başka bir tür hisse evrilir” (Jentsch ve Freud, 2019: 18-19).

Jentsch, tekinsizlik hissinin sebep olduğu durumları örneklerken bir canlının gerçekten canlı olduğuna veya cansız bir nesnenin aslında canlı olmadığına şüphe duymayı göstermektedir. Ona göre, bir insan gerçeği tam olarak anlayamadığında tekinsizlik ortaya çıkmaktadır. Jentsch, tekinsizliğin ortaya çıktığı bir durumu canlı olan bir şeyin cansız veya cansız olan bir şeyin canlı olabileceği şüphesiyle anlatmaktadır. Kişi beyninde bu şüpheyi gerçekte yok edemediği takdirde tekinsizlik baş göstermektedir.

Freud ise makalesinde: “Almanca sözcük “*unheimlich*” “*heimlich*” [“evsel”] “*heimisch*” [“yerli”] sözcüğünün -bildik olanın- karşıtıdır ve “tekinsiz” olanın, bilinen ve tanıdık olmayışı nedeniyle korkutucu olduğu sonucuna varmaya yöneliriz. Doğal olarak yeni ve bildik olmayan her şey korkutucu değildir ancak bu ilişki tersine çevrilebilmeye uygun değildir. Yalnızca yeni olanın kolaylıkla korkutucu ve tekinsiz hale gelebileceğini söyleyebiliriz; bazı yeni şeyler korkutucudur ama her koşulda değil. Onu tekinsiz kılmak için yeni ve yabancı olan şeye bazı şeyler eklenmek zorundadır.

Jentsch, bütünde, tekinsizin yeni ve yabancı olanla bu ilişkisinin ötesine gitmemiştir. Tekinsizlik duygusunun doğmasında temel etmeni entelektüel belirsizliğe yükler; böylece sanki tekinsiz her zaman kişinin içinde çıkış yolunu bilmediği bir şey olur. Kişi çevresine daha alışkın olduğu sürece, çevresindeki nesneler ve olaylar söz konusu olduğunda tekinsiz bir şey izlenimini edinmesi daha zor olacaktır” ifadelerini kullanmıştır (Freud, 2016: 327).

Jentsch, tekinsiz kelimesinin huzurlu yerlerde olmayan bir kişinin başına gelen yabancı veya garip görünen şeyler olduğundan ve daha çok insanların garip, rahatsız edici veya ürkütücü bir şekilde algıladıkları durumları ifade ettiğini belirtmektedir. Ona göre alışıldık olan çoğu şey insanlar tarafından sevimli bulunurken yeni ve sıra dışı olan kuşku ise tedirginlik ve düşmanlık yaratabilmektedir. Bu durum, insan beyninin alışlagelenden

farklı bir olguyla karşılaştığında uyum sağlamakta zorluk çekmesi ve direnç göstermesiyle açıklanabilmektedir. Net olmayan durumlarda ise tekinsizlik hissi ortaya çıkmaktadır. Freud'un söylemlerinden ise tekinsizlik için Jentsch'in talihsizlik, huzursuz yerde görülen ve yabancı olduğu izlenimi uyandıran şeyleri kapsadığı çıkarılmaktadır. Bilindik, alışılmış şeyler kişiye sevimli görünürken yeni ve bilinmeyen, keşfedilmemiş şeyler ise kişiyi tedirgin, huzursuz ve düşmanca davranışlara itmektedir. Tüm bunların sebebi farklı olguyla karşılaşılması halinde beynin uyum sağlamakta zorlanması ve uyuma direnç göstermesiyle açıklanabilmektedir. Freud, Jentsch'in kavramı için "...tekinsizlik etkisi ortaya çıktığında insanların deli gibi davrandıklarını çünkü içlerine aniden oluşan heyecanın kontrollerini kaybetmelerine neden olduğunu, zihinsel durumların olağanın dışına çıktığını ifade eder" (Jentsch ve Freud, 2019: 42).

"Tekinsiz" kelimesinin kökenine bakarsak insanı korkutan her şey için bu terimin kullanılabildiğini görürüz..." der Freud (Jentsch ve Freud, 2019: 33). "Unheimlich" kelimesinin bilinmeyen, tanıdık olmayan anlamına geldiği ve bu kavramla ifade edilen durumların kolaylıkla korkutucu ve tekinsiz olabileceği öne sürülmektedir. Freud, Jentsch'in tekinsizlik hissinin belirsizlikle ilişkilendirdiğini ifade etmektedir. Freud'a göre tekinsiz, tanımlanabilir bir korkudan çok, saklanmış ve ortaya çıkmayı bekleyen bir huzursuzluk ya da kaygıdan kaynaklanır (Saybaşıllı, 2011: 64). Gündelik hayat düzenindeki bir kişinin, aşına olduğu dünyasında bilmediği bir şeyle karşılaştığında tekinsizlik hissi yaşayacağını belirtir. Kelimenin "gizlenen, gözden uzak, başkaları tarafından bilinmeyen, saklanan" şeklinde açıklanabilecek ikinci anlamları da bulunmaktadır.

Güçbilmez (2005: 28) makalesinde Jentsch'tin *On the Psychology of the Uncanny* adlı yazısından şu bölümüne yer verir: "1906 yılında yazan Jentsch şöyle diyor: Kişiyi tekinsizlik kapladığında artık kendini "yuvasında" gibi hissedemez; huzuru kaçmıştır bir kez, baktığı şey ona yabancısıdır artık, ya da en azından ona öyle görünür... Bir şeyin ya da olayın yarattığı tekinsizlik etkisi bir tür yönünü bulamama ile ilişkilidir."

Tekinsizlik kavramının temelinde yatan "rahatsızlık" ve "kuşkunun" bireyi ötekileştirilmeye doğru yönelttiği görülmektedir. Birbirlerinden farklı olan bu kavramların hem ortak noktaları hem de farklılıkları bulunmaktadır. Her ikisi de bireylerde dışlanma, yabancılaşma ve aidiyet eksikliği gibi duyguları tetikleyebilmektedir. Tekinsizlik duygusu; bireyin potansiyel olarak kendisini tehlikeli bir ortamda yabancı ve güvensiz hissetmesine neden olurken ötekileştirme bireyin toplumun bir parçası olarak kabul edilmediğini, dışarıda

bırakıldığını hissetmesine yol açmaktadır.

Tezimizdeki temel karşıtlıkları sınıf karşıtlığı odağından ele aldığımızda sınıfsal koşulların farklılığı, bazı sınıfların tekinsizleştirilmesine yol açtığı yönündedir. Bu süreç, sınıf farklılıklarının artması ve sınıflar arasındaki mesafelerin açılmasıyla gerçekleşmektedir. Bu durum, yoksul sınıfların toplumsal yaşamın dışında bırakılması ve tekinsizleştirilmesi anlamına gelerek bir sınıfın ya da grubun, toplumun genelinde kabul edilmeyen ve yadırganan bir konuma düşmesiyle de ilgilidir. Bu da sınıf karşıtlığının bir sonucu olarak ortaya çıkabilmektedir. Bu noktada sınıf karşıtlığı ve tekinsizlik arasında bir ilişkinin varlığından söz etmek mümkündür. Sınıf farklılıklarının artması ve sınıflar arasındaki mesafelerin açılması, yoksul sınıfların tekinsizleştirilmesine yol açarak sınıf karşıtlığına ve toplumsal çatışmalara neden olabilmektedir. Sınıf farklılıklarından kaynaklanan sosyal çatışmalar özellikle eşitsizliklere yol açarken tekinsizlik duygusu da kişiler arasındaki güvensizlik, yabancılaşma ve izolasyon hissine neden olmaktadır.

Jentsch tarafından ortaya çıkan bu kavram ve sonrasında Freud'un yazdığı bir makalede ele alınan *tekinsizlik* kavramının “bilindik olmayan, yabancılaşmış, aşinalığını kaybetmiş” anlamlarına geldiği de bilinmektedir. Beynin farklı bir olguyla karşılaştığında uyum sağlamakta zorluk çekmesi ve direnç göstermesi tekinsizlik hissine yol açmaktadır. Freud'a göre tekinsizlik ise talihsizlik, huzursuzluk ve yabancılık hissi uyandıran durumları kapsamaktadır. Bilindik olanlar kişiye sempatik görünürken yeni ve bilinmeyen durumlar tedirginlik, huzursuzluk ve düşmanca davranışlara sebep olmaktadır. Freud, tekinsizlik etkisiyle insanların kontrollerini kaybettiklerini ve zihinsel durumların olağan dışına çıktığını ifade etmektedir.

4.1. *Hizmetçiler* Anlatısındaki Karakterlerin Kimlik Sorunsalı ve Burjuvazi Eleştirisi

Hizmetçiler, Jean Genet'nin özellikle burjuva sınıfının alt sınıflarla olan çelişkilerine ve ilişkilerine vurgu yapan bir tiyatro oyunudur. Eser, burjuva toplumunda yer alan varlıklı bir Hanım'ın hizmetçileri ile olan ilişkilerini konu almaktadır. Bu hizmetçiler, evinde boyunduruğu altında çalıştıkları Hanım'a karşı bazı planlar yaparak onu alt etmek ve güçlerini göstermek istemektedirler. Anlatının ilk sahnesinde okuru XV. Louis stili mobilyaların bulunduğu Hanım'ın odası ve karşı eve bakan bir pencere karşılamaktadır. Anlatının devamında bu pencerenin önemli bir imgeyi de yansıtacağı şüphesizdir. Sahne

açıldığında okuyucu bahsi geçen odayı ve Claire'i görmektedir:

“*CLAIRE: (Ayakta kombinezonladır. Sırtı tuvalet masasına dönük. Sesi ve öne doğru uzatılmış kolu öfkesini ortaya koyar)* Gene mi bu eldivenler? Kurtulamadım bunlardan. Sana kaç defa bunları mutfaktan çıkarma dedim. Anlaşılan sütçüyü bunlarla kandıracağını umuyorsun. Yoo, yoo yalana sapma, boşuna. Al da, götür musluğa as. Bu odanın temiz tutulması gerektiğini ne zaman öğreneceksin? Her şeyde, mutfaktan gelen her şeyde tükrük var. Çık dışarı. Tükrüklerini de al. Oynama o eldivenlerle...” (Genet, 1990: 9).

Claire'in bu sözleri üzerine içeri giren Solange özür dileyerek Hanım'ın ıhlamurunu kaydattığını ifade etmektedir. Hanım'ın kıyafetleri içindeki Claire'i, kendisini Hanım'ın yerine koyduğunu, kendi yaşamından geçici olarak kaçtığını ve Hanım gibi yaşamayı arzulayan kişi olarak görmekteyiz:

“*CLAIRE: Elbisemi çıkar. Pullu beyaz entarimi. Yelpazemi, mücevherlerimi de ver.*

SOLANGE: Emredersiniz bayancığım, bütün mücevherlerinizi çıkarayım mı?

CLAIRE: Çıkar, çıkar. Ben seçerim. Lame iskarpinlerimi de ver. Yıllardan beri göz koyduğum iskarpinlerimi.

Yavrum, bu tükrüklerinle iğrenç oluyorsun. Biraz eğil de iskarpinlerime bak. *(Ayağını uzatır, Solange iskarpinleri inceler)* Vıcık vıcık parmaklarının izini, halka halka tükrüklerini iskarpinlerimin üstünde görmek içimi mi açar sanıyorsun?” (Genet, 1990: 9-10).

Yıllardır yanında çalıştıkları kişi tarafından hor görülen bu kadınların içsel haykırıışları Hanım'a yönelik hiçbir zaman olamadığı için kurdukları düş dünyasında bu eylemi gerçekleştirmeyi istemektedirler. Başka birinin “gerçekliğine” hayranlık duymak, onu hayalinde yaşamayı istemek ve onun yaşamını deneyimleme arzusunu tatma isteği bir tür gerçeklikten kaçışın göstergesidir. Aşağılanma ve hor görülme duygularını her gün hissetmiş olan bu hizmetçiler, hayali rollerine devam ederken Hanım tarafından maruz kaldıkları aşağılanmayı bir de kendileri resmetmek ister:

“*CLAIRE: ... Kopçayı getir. Yavaş çek. Beni kısıkvrak bağlamaya çalışma. (Solange Claire'in ayakları dibine diz çöker, entarisinin kıvrımlarını düzeltir)* Sürünme. Geri çekil. Tekeler gibi kokuyorsun. Geceleri uşaklarla buluştuğun ahırların hangi kokuşmuş kerevetinden getiriyorsun bu kokuları? Ahırdan mı? Hizmetçi odasından mı? Tavanarasından mı?...” (Genet, 1990: 13).

Burjuvaziye mensup kesimlerin hizmetçilerle ilişkisi genellikle Sanayi Devrimi sonrası dönemde yaygın hale gelmiştir. Sanayi devrimiyle birlikte endüstrileşme ve kentleşme süreçleri yaşanmış, bu da yeni bir sosyal sınıf olan burjuvazinin ortaya çıkmasına ve ekonomik gücünün artmasına neden olmuştur. Bu dönemde burjuvazi ekonomik açıdan güçlü hale gelerek evlerindeki ihtiyaçları karşılamak için hizmetçilere gereksinim duymaya başlamıştır. Burjuvazi, sosyal statüsünü ve zenginlik göstergelerini vurgulamak için hizmetçileri çalıştırmak gibi gösterişli yaşam tarzlarına yönelerek karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle hizmetçi çalıştırma burjuvazinin gösterişli ve imtiyazlı yaşam tarzının bir sembolü olarak kabul edilmektedir. Hizmetçiler, burjuva ailelerine hizmet eden, genellikle alt sosyal sınıftan bireylerdir. Çoğunlukla düşük ücretlerle çalıştırılan hizmetçiler, burjuva bireylerin lüks ve rahat bir yaşam sürdürme imkanını “aşağılanmış bireyler” olarak üstlenmişlerdir. Bu sınıfsal ayrım okur tarafından gözlemlenebilmekte ve bu noktada okur oldukça fazla çıkarımda bulunabilmektedir. Hanım rolündeki Claire, gerçekte Hanım tarafından ne derece aşağılandıklarını yukarıdaki sözleri ile bir kez daha vurgulamıştır.

Claire, Hanım rolünderken sınıf adaletsizliğine karşı yaklaşımını şu sözleri ile de vurgulamaktadır: “...Ben burada, odamda, ancak soylu gözyaşları görmek isterim. Entarimin etekleri kimi günler gözyaşlarıyla bezenir ama, bunlar değerli gözyaşlarıdır...” (Genet, 1990: 14).

Gözyaşları tüm insanlarda “aynı” iken Genet, burjuva sınıfının kendilerinden olmayanı ne denli aşağıladığını “soylu gözyaşları” metaforuyla okurun alımlama sürecine bırakmaktadır. Ayrıca, burjuvaziyle ilişkilendirilen yapay veya göstermelik bir duygusallığı vurgulayan bu gözyaşları, burjuva kesiminin toplumun diğer tabakalarına karşı bakış açısını kurduğu bu anlamlı karşıtlıkla okura yansıtmaktadır. Hanım rolündeki Claire, Solange’ı da oyununa dahil ederek karşılıklı nefret söylemlerine devam etmektedir:

“*SOLANGE*: ...Herkesin iğrendiği bir nesne olmaktan bıktım artık. Ben de sizden nefret ediyorum” (Genet, 1990: 15).

Solange, giderek artan şiddeti ve öfkesiyle Hanım’a olan kinini kismaya başlamıştır. Hanım’ın “lavanta kokan göğsünden, fildişi göğsünden, altın kalçalarından, kehlibar ayaklarından ne kadar nefret ettiğini ifade eder” (Genet, 1990: 16). Kontrolünü artık tam anlamıyla kaybetmeye başlayan Solange, kendini oyuna o kadar çok kaptırmıştır ki oyun kurallarını ihlal etmeye, kendisini Solange olarak tanıtmaya başlamıştır. Bu durum da

karşıtlıkların sınırlarının belirsizleşmeye doğru yöneldiğini göstermektedir. Bu sahne aynı zamanda okura, burada bir oyunun oynandığının ilk büyük ipucunu vermektedir. Bu noktada karakterlerin kim olduğu giderek belirsizleşmeye ve kimlik sorunsalları resmedilmeye başlanmaktadır.

Hanım'ın gelmesine az bir süre kaldığını fark eden hizmetçiler, gerçekleştirmek istedikleri ölüm seremonisinin sonunu getiremez ve gecikmeden dolayı birbirlerini suçlamaya başlarlar: "...Bu gidişle seni, hiç mi hiç, öldüremeyeceğim" (Genet, 1990: 18) diyen Solange'ın Hanım'ın maskesini takan kardeşi Claire'e karşı beslediği bu duyguları oyundaki en çarpıcı anlam derinliğini temsil etmektedir. Öldürmek istediği kişinin Claire mi yoksa Hanım'ı mı olduğu çelişkisi okurun yorumuna bırakılacak niteliktedir. Yaşanılan çatışma sırdaşı olduğu kardeşi görünümündeki Hanım'ı mı yoksa Hanım'ı görünümündeki kardeşini mi yok etmeye yönlendiriyor? Bu çarpıcı sorunun cevabı okurun alımlama ve yorumlama sürecine bırakılmıştır. Kardeşlerin bu çıkmazı artık acınası bir duruma dönmüştür. Gerçekliğe dönmeleri gerektiğini vurgulayan Solange, Claire'in başarısızlık karşısındaki yenilgisini kabullenmeyişi görerek "...Neyin var? Şimdi artık tam bayancığımıza benzedin. Kendi yüzünü takın. Hadi Claire, gene kız kardeşim ol" demektedir (Genet, 1990: 19).

Sevgisizliğin ve değersizliğin hâkim olduğu bu evrende kardeşler, Solange'ın sözleri ile gerçekliklerinin yolcuğunda tekrardan sıkışmış bulurlar kendilerini: "Bizi koltuklarını sevdiği kadar sever. Bir de ayakyolunun pembe fayanslarını, banyo leğenini sevdiği kadar sever. Ama bak biz, birbirimizi sevmeyiz. Çirkefler..." (Genet, 1990: 22). Genet, Hanım'ın hizmetçilere karşı olmayan sevgisini, benliklerinden ve karakterlerinden bağımsız bir şekilde bir "nesne" olarak okurun karşısına sunmaktadır. Kötü bir şekilde tasarlamış oldukları bu ölüm planı onlar için gerçekliğe dönüşün en acı tasviridir.

Yaşamlarını tekrar sürdürmeye, oynadıkları oyunu bir kez daha gerçekleştirmeye gücü kalmayan kardeşler son bir umutla işi kaldıkları yerden devralarak bitirmek istemektedirler. Burjuva evreninin bencilliğinde yok oldukları gerçeği ile yüzleşen hizmetçiler, birbirlerine bastırılmış hayatları ile üstesinden gelmeye çalıştıkları hayatlarındaki karşıtlığı şu sözlerle ifade ederler:

“*SOLANGE*: ...Yavrum, bayancığımız bizi maytaba alıyor. Sonunda her şeyi öğrenecek. Zile basması yeter. Entarilerini giydiğimizi, tavırlarını çaldığımızı, cıvıllarımızla kocasını ayarttığımızı anlayacak. Claire, her şey dile gelecek. Her şey bizi suçlayacak. Omuzlarının kalıbını taşıyan perdeler, benim yüzümden çizgilerini gizleyen aynalar, çılgınlıklarımızı görmiye alışmış ampuller her şeyi bülbul gibi anlatacaklar. Evet ampuller her şeyi ortaya dökcek. Beceriksiz! Her şey suya düştü.

CLAIRE: Her şey suya düştü, çünkü gücün yetmedi...

SOLANGE: Neye yetmedi?

CLAIRE: Bayan’ı öldürmeye” (Genet, 1990: 30).

Yakalanma korkusunun suç işleme davranışını engelleme veya sonlandırmaya yönelttiği gerçeğini bu diyaloglardan çıkarmak mümkündür. Suç işlerken yakalanma korkusu kişide tekinsizlik hissi oluştururken kişinin içsel bir rahatsızlık ve güvensizlik duygusu yaşamasına neden olmaktadır. Çevredeki nesnelerden ve gerçeklik algısından uzaklaşarak tekinsizlik halinin karakterleri ne derece ele geçirdiği bahsi geçen diyaloglarla okurun yorumlama sürecine bırakılmaktadır. Yapmakta oldukları eylemin yasadışı veya toplum tarafından kabul edilemez olduğunu bilen karakterler, yakalanma korkusuyla birlikte suçun ortaya çıkma ihtimali ve sonuçlarıyla ilgili bir endişe duymaktadır. Bu tekinsizlik hissi, karakterlerin sürekli olarak bir tehlike altında olduklarını ve her an yakalanma endişesi içinde hayatlarını idame ettirmeye çalıştıklarını göstermektedir.

Hanım’ın eşi Bay Lemercier hapisanededir ve bu nedenden dolayı eve gelen Hanım oldukça keyifsizdir. Hizmetçilerinin bir şeye ihtiyacı olmadığını, eksiklerinin olmadığını, istediğinde onları şımartabileceğini ve eski entarileriyle bile onların prensesler gibi giyinebileceğini ifade eden Hanım, çaresizlikle eskilerini hizmetçilere verince tanrının kocasına el uzatmasını sağlayabileceğini bile düşünmektedir (Genet, 1990: 40-41).

Sınıf ayrımcılığının en net göstergesi olan bu ifadeler okurun üst-alt ilişkisini çözümleyebileceği bir gösterge niteliğindedir. Hanım, eşinin günahının affedilmesini isterken kendilerinden daha alt gördükleri bir tabakaya yaptığı yardım gerçek bir yardım gibi gözükse de aslında amaç sadece eşinin kurtulması için bir “arınma” girişimidir. Claire’in “Size uzattığımız okunmuş suyu alıp içtiniz. Kimi zaman, eldivenlerinizin ucuyla bize de sundunuz” ifadesi de aynı göstergeleri yineleyerek okurun yorumlama alanını genişletmektedir (Genet, 1990: 74).

Bay Lemercier'den gelen arama sonucu serbest bırakıldığını öğrenen hizmetçiler konuşma sonlanınca telefonu açık bırakmıştır. Hanım eve geldiğinde ise bu müjdeyi onunla hemen paylaşmamışlardır. Telefonun açık olduğunu fark eden Hanım, Claire'in de haberi ağzından kaçırması sonucu eşinin serbest bırakılarak onu Bilboquet'de beklediğini öğrenmektedir. Bunun üzerine sevincinden “ılaçlı ıhlamur”un yerine bu güzel haberi şampanya içerek kutlamayı istediğini dile getirir:

“BAYAN: (*Gülerek Claire'e doğru eğilir*) Sen beni ıhlamurunla, çiçeklerinle, öğütlerinle öldürmek istiyorsun. Bu gece..

CLAIRE: (*Yalvaran bir sesle*) Sadece bir yudum.

BAYAN: Bu gece şampanya! (*İhlamur tepsisine doğru gider. Claire de yavaşça ıhlamura doğru seyirtir*) İhlamur! Şölen gecesi fincanlarında ıhlamur! Hem de öyle bir gece ki..” (Genet, 1990: 47).

Anlatıya çelişki ve derinlik katan “öldürme” ile dramatik bir ironi karşımıza çıkmaktadır. Karakterlerin okurun bilmediği veya farkında olmadığı bir gerçeği bildiği durum sunulmaktadır. Solange'dan eşinin yanına gitmek için taksi çağırmasını isteyen Hanım, Claire ile baş başadır fakat Claire yine de ıhlamuru Hanım'a içirtmeyi başaramaz. Ve ikinci başarısızlıklarından sonra Hanım Bilboquet'ye gitmek için ayrılmaktadır. Solange eve döndüğünde Hanım'ı göremez ve Claire ile çatışmaya başlarlar. Birbirlerini Hanım'ı ellerinden kaçırmakla suçlayan hizmetçiler artık tamamen güçsüz ve savunmasız kalmışlardır. Gerçekliklerine bir kez daha dönmüş olmaları her ikisi için de artık son başarısızlıklarıdır. Sahip oldukları kimlikleri devam ettirecek olmalarının gerçeği yüzlerine bir tokat gibi çarpmış, yenilgileri sonucunda en zor ve acı gerçekliği tüm benlikleriyle hissetmişlerdir. Kaçma planları yapan Solange ve bunu reddeden Claire arasında geçen diyalog okurun açımlayabileceği farklı anlamları da beraberinde getirmektedir:

“CLAIRE: Nereye? Nasıl yaşarız? On paramız yok.

SOLANGE: (*Etrafına bakarak*) Bir şeyler götürelim burdan, bir şeyler götürelim.

CLAIRE: Yani para mı çalalım? Senin elini keserim. Biz hırsız değiliz...” (Genet, 1990: 50).

Genet, insan doğasının temelde kötü olduğunu savunan bir anlayışa sahiptir. Genet'de özellikle hırsızlık toplumun dışına itilen bireylerin topluma sessizce kabul edilmelerini sağlayan, onların güç ve kontrol arayışlarını temsil etmektedir. Genet'nin

eserlerinde hırsızlık; cinsel arzuların çatışmalarının ve bireysel kimlik oluşumunun simgesel bir ifadesidir. Ona göre, toplumun dışına itilen, ezilen ve yoksul bireylerin hırsızlık yoluyla varoluşlarını kabul ettirirler. Hırsızlık, bu bireylerin güçsüz durumlarını tersine çevirmek, kontrol ve özgürlük hissi elde etmek için bir yol olarak görülmektedir. Sartre'ın da Genet hakkında söylediğinden anlaşılacağı üzere: “Hırsızlık tam bir sahiplenme güdüsüne göre hareket eden alışılmış toplum anlayışına karşı, gizlice sahip olma edimidir. Sartre'ın saptamasıyla, sırtına yapıştırılan hırsızlık etiketi onun için bir öze dönüşür” (Öztokat, 2001: 116). Kısacası Genet için hırsızlık; varoluşsal bir tepki ve varoluşun kabul edilmesi anlamına gelmektedir. Karakterlerin katil olmayı hırsızlıktan daha kabul edilebilir bulması ise, onların içlerindeki doğal şiddet eğilimini ve insanın karanlık yönlerini yansıttığı olarak yorumlanabilir. Bu perspektife göre, insanlar doğuştan suçludur ve şiddet içgüdüsüne sahiptir. Hizmetçiler katil olmayı hırsızlıktan daha kabul edilebilir görmektedirler çünkü cinayet; güç ve kontrolün en yoğun şekilde yaşandığı bir eylem olarak algılanmaktadır. Birini öldürmek, hayatı üzerinde tam bir hâkimiyet kurmayı simgelerken, hırsızlık ise daha sınırlı bir etki ve güç anlamına geldiği şeklinde alımlanabilmektedir.

Hanım'a karşı derin nefret ve takıntılı bir hayranlık besleyen hizmetçiler hem Hanım'ın kimliğini elde etmek hem de kendi kimliklerini bastırmaya çalışmaktadırlar. Bu nedenle üst sınıfa karşı olan bu öfkeleriyle kimliklerini ve statülerini kabul etmeme çabasıdadırlar. Bu noktada hizmetçi karakterlerindeki çelişkiler hem kendilerinin hem de burjuva toplumunun kimliğiyle ilişkilidir. Hizmetçiler, burjuva sınıfının yarattığı toplumsal düzeni reddeder ve onların yerine kendi düzenlerini kurmaya çalışırlar. Yeni bir kimlik yaratamamanın etkisiyle oyun içinde oyun gerçekleştiren hizmetçiler rolleri içindeyken bile düş ve gerçeklik arasında gidip gelmektedirler:

“*CLAIRE*: Bırak gideyim.

SOLANGE: Kımıldamayın bayancığım. Kızkardeşimi kurtarmak, kendimi de aynı anda öldürebilmek için belki bana yol gösterebilir, beni yüreklendirebilirsiniz.

CLAIRE: Ne yapmak istiyorsun? Bunlarla ne elde etmek istiyorsun?

SOLANGE: Yalvarırım Claire, bana karşılık ver.

CLAIRE: Solange, burda keselim. Artık dayanamıyorum. Bırak beni” (Genet, 1990: 55).

Derin bir kimlik sorunsalını ele alan bu eser, birbirlerine bağlı ve bağımlı olan bu kız kardeşlerin karakterleri arasındaki belirgin farklılıkları da öne çıkarmaktadır. Claire, daha

asi ve isyankâr bir karakter olarak, Solange ise daha itaatkâr ve baskı altında kalmış bir karakter olarak tasvir edilmektedir. Claire, Hanım'ın yerine geçerken daha özgüvenli ve güçlü bir kimlik kazanırken, Solange daha bağımlı ve zayıf bir kimlik geliştirmektedir. Claire'in içinde toplumsal sınıf farklarına ve güç dengelerine karşı bir öfke yatmakta ve Hanım'a olan nefreti ona yönelik kin dolu duygularını tetiklemektedir. Kendi kimliğini bulma çabasının bir yansıması olarak kendini Hanım yerine koyması güçlü hissetmeye çalıştığının ifadesidir. Solange ise kendini Hanım yerine koyarak bir tür intikam alma dürtüsüyle hareket etmektedir. Onun kimlik sorunsalı, içindeki hırsızlık dürtüsü ve katillerin dünyasına olan hayranlığıyla daha da karmaşık hale gelmektedir. Claire ve Solange arasındaki karmaşık ilişki ve çatışma, aralarındaki ilişkiyi ve üstlendikleri rolleri sorgular niteliktedir. Her ikisi de güç arayışındadır fakat farklı yöntemlerle bu arayışlarını gösterirler. Bu karşıtlık da onların kimliklerinin karmaşıklığını en derin kimlik çıkmazı biçiminde sunmaktadır. Karakterlerin oynadığı roller ve kimlik oyunları; toplumsal sınıf dinamiklerine, güç ilişkilerine ve bireyin kimlik oluşturma sürecine dair derin bir yorumlamayı okura göstermektedir. Bataille'in de vurguladığı üzere: "Genet ölümü sever; cezayı ve yıkımı sever..." (2021: 149).

4.2. *Aşık* Anlatısındaki Karakterlerin Kimlik Sorunsalı ve Burjuvazi Eleştirisi

Aşık, Harold Pinter'in insan ilişkilerini, güç dinamiklerini ve çiftler arasındaki rol oyunlarına vurgu yaptığı bir eserdir. Oyun başlangıç aşamasında, Richard ve Sarah adlı çiftin görünüşte rahat ve düzenli yaşamlarını öne çıkartmaktadır. Olay örgüsü aşamasında bu evli çiftin ilişkinin ardında yatan gerilimleri ve sırlar da ortaya çıkmaya başlamaktadır. Oyun, Borah'ın da belirttiği üzere "burjuva aile hayatını cinsel arzu ile karşılaştırır"²³ (2018: 66). İki alandan oluşan sahnede oturma odası, yemek odası, balkon ve yatak odası bulunmaktadır. Okuyucuya ilk sahnede Sarah'nın mütevazı bir elbise içinde olduğu, Richard'ın ise salondaki dolaptan evrak çantasını aldığı sunulmaktadır. Richard'ın Sarah'ya yönelttiği soru okuyucuyu eserin daha ilk cümlesinden etkileyecek niteliktedir:

"RICHARD. (*sevecen bir tavırla*). Sevgilin bugün geliyor mu?"²⁴ (Pinter, 1968: 49).

Pinter'in anlatım tarzından alışık olduğumuz diyaloglardaki kısa cevaplar bu eserde sıkça okuyucu ile buluşmaktadır. Richard'ın sorusunu saat üçte olarak cevaplayan Sarah, ortalama saat altıya kadar sevgilisiyle evde kalacakları yanıtını vermektedir. Bu ilk

²³ "The play contrasts bourgeois domesticity with sexual yearning."

²⁴ "RICHARD (*amiably*). Is your lover coming today?" Ç.N. s.136.

sahneden sonra ışıklar sönmekte ve sahne kararmaktadır. Işıklar yeniden açıldığında Sarah, üzerinde sabahki elbisesiyledir fakat bu sefer çok yüksek topuğu olan bir çift ayakkabıyı giymektedir. Richard ise sabahki takım elbisesiyle ve evrak çantasıyla eve dönmüştür. Birbirlerine günlerini nasıl geçirdiklerini sorduktan sonra Richard merakla Sarah'ya sevgilisiyle ilgili sorular yöneltirken salondaki perdeyi fark edecektir:

“RICHARD. Görüyorum ki perdeyi çekmişsin.

SARAH. Evet, çektik.

RICHARD. Işık çok güçlüydü.

SARAH. Öyleydi. Çok güçlüydü.

RICHARD. Odanın sorunu da hava güneşli olduğunda ışığın doğrudan odaya girmesi. Başka odaya geçmediniz mi?

SARAH. Hayır, burada kaldık.

RICHARD. Kör eder bu ışık.

SARAH. Etti. Bu yüzden perdeleri kapattık”²⁵ (Pinter, 1968: 52).

Richard ve Sarah evli olmasına rağmen sadakatsizliği gözler önüne seren davranışlarıyla okuyucuyu şaşırtmaktadır. Birbirlerine ihanet ettikleri gerçeğini bu denli açıkça vurgulamaları okur tarafından “ilişkilerindeki absürdlük” olarak yorumlanmaktadır. İlişkideki sorunların bir yansıması olarak aldatma eylemini gerçekleştirmeleri duygusal tatminsizlik yaşadıklarının bir göstergesidir. Sarah'nın sevgilisi evdeyken perdeyi çekmiş olması Richard'ın dikkatini çekmektedir. Perde burada gerçekliğin maskelenmesi olarak yorumlanabilir. Sarah Max'in metresi kimliğindeyken bu kimliklerini dış dünyadan gizlemek için de perdeyi kapatır. Böylece bu perdenin arkasında, toplumdan kopuk, kendi gerçekliklerini yaratmaktadırlar.

Richard'ın “Sen öğleden sonrayı bana sadakatsizlikle geçirirken, benim masada oturup bilançolar ve grafiklerle uğraştığım hiç aklına gelmiyor mu?”²⁶ sorusu ise sınıf sıradanlığı olarak yorumlanabilir (Pinter, 1968: 53). Bu noktada eserin burjuvazi ile ilişki değerlendirilmelidir. Daha önce de değindiğimiz üzere burjuvazi; tarihsel dayanağı göz önünde bulundurulduğunda sınıf karşıtlığının oluşmasına neden olan en temel olgudur.

²⁵ “RICHARD. I see you had the Venetian blinds down. SARAH. We did, yes. RICHARD. The light was terribly strong. SARAH. It was. Awfully strong. RICHARD. The trouble with this room is that it catches the sun so directly, when it's shining. You didn't move to another room? SARAH. No. We stayed here. RICHARD. Must have been blinding. SARAH. It was. That's why we put the blinds down.” Ç.N. s.139.

²⁶ “RICHARD. Does it ever occur to you that while you're spending the afternoon being unfaithful to me I'm sitting at a desk going through balance sheets and graphs?” Ç.N. s.140.

Burjuvazi temel anlamıyla kapitalist toplumda sermaye ve üretim araçlarının sahiplerini ifade etmektedir. Burjuva sınıfı, ekonomik gücü ve kaynaklarıyla genellikle üst sınıf konumunda yer almasıyla birlikte zenginlik, mülkiyet ve güç odaklıdır. Bu durum ise sınıf ayrımcılığı ve eşitsizlik gibi sorunları beraberinde getirmektedir. Burjuva sınıfının insan ilişkilerine etkisi genellikle ekonomik temeller üzerine kuruludur. Biz de bu bağlamda orta sınıfa mensup bu çiftin sosyal statülerinin kimliklerine ve ilişkilerine ne yönde yansıdığına odaklanmaktayız. Bu eserde, burjuvazinin insan ilişkilerine yansımasının en belirgin örneği; Richard'ın her gün işe giden sıradan bir kent soylu, Sarah'nın ise ev hanımı olması yönündedir.

Richard'ın ilişkideki rolü ekonomik sorumluluğu üstlenen, ailenin maddi ihtiyaçlarını karşılayan ve geçimini sağlayandır. Bu roldeki birey, genellikle çalışma yaşamına daha fazla zaman harcayarak maddi destek sağlamak için çalışmaktadır. Bu durum toplumda sıklıkla erkeklerin iş hayatında daha aktif olmaları ve yüksek pozisyonlara yükselme eğilimi göstermeleriyle ilişkilendirilebilir. Diğer yandan Sarah'nın rolü ise genellikle ev işleriyle ilgilenmek ve aile içinde duygusal destek sağlamak olarak yorumlanabilir. Bu roldeki birey; ev işleri, yemek hazırlığı, temizlik gibi ev ile ilgili görevlere odaklanarak aile üyelerinin bakımı ve ihtiyaçlarının karşılanmasına katkıda bulunandır. Bu aşama genellikle toplumda kadınların ev işlerinde daha fazla zaman harcaması ve çocuk yetiştirme sorumluluğunu üstlenmeleriyle ilişkilendirilebilir. Sözü geçen rollerin insan ilişkilerine yansıması; cinsiyet temelli beklentiler, güç dengesi ve sosyal normlar tarafından şekillenmektedir.

Hayatlarındaki ve ilişkilerindeki tekdüzelik Sarah ve Richard arasında duygusal bağ kurmalarına engeldir. Bu noktada uzun süreli ilişkilerde tekdüzeliğe giren çiftlerin zamanla ilişkideki heyecanı ve tutkuyu kaybettiği de görülmektedir. Sarah, dışarıda yeni bir heyecan kaynağı aramaya yönelmiş, aldatma eylemini gerçekleştirmiş olarak görülse de Richard'a karşı hala duygu beslemesi okur tarafından tezatlık olarak yorumlanabilmektedir:

“SARAH. Nasıl unutabilirim seni?

RICHARD. Çok kolay bence.

SARAH. Ama senin evindeyim.

RICHARD. Başka birisiyle.

SARAH. Ama sevdiğim sensin.

RICHARD. Anlayamadım?

SARAH. Sevdiğim sensin diyorum”²⁷ (Pinter, 1968: 54).

Richard eve gelmeden kısa topuklu ayakkabılarını uzunları ile değiştiren Sarah, ayakkabılarını Richard’ın fark etmesi üzerine özür diler ve aceleyle dolaba doğru yönelir, uzun topuklu ayakkabılarını daha kısa topuğu olan bir ayakkabıyla değiştirir. Sarah’nın Richard’ın yanında uzun topuklu ayakkabıları ile durmak istememesinin nedeni büründüğü kimliğini Richard’dan saklamak isteği olarak alımlanabilir. Sarah ve Richard, büründükleri rollerde duygularını açıkça ifade etmekten kaçınmazlar. Birbirlerini diğer kimlikleriyle aldatan bu çiftin ihanetleri üzerine konuşmaları şöyle devam eder:

“RICHARD: [...] Demek bu öğleden sonra ofisimde otururken beni hayal ettin?

SARAH: Hayal ettim, evet. Ama pek inandırıcı değildi.

RICHARD: Aa, neden?

SARAH: Çünkü orada olmadığını biliyordum. Metresinle birlikte olduğunu biliyordum”²⁸ (Pinter, 1968: 54-55).

Okur artık bu ikilinin de birbirini aldattığını öğrenmektedir. Aldatma eylemini gerçekleştirip bunu birbirlerinden saklamayan çiftin utanç veya suçluluk hissetmemesi gözlenmektedir. Bu açıdan bu eser toplumsal etik ile çift etiği arasındaki uyumsuzluğu göstermesi açısından da irdelenebilir. Dolayısıyla bu durum okura ilişkideki bağın ne derece sağlam olduğu sorgusunu yaptırmaktadır. Konuşmanın devamında Richard, Sarah’nın evlilik dışı ilişkisini kendi ilişkisiyle kıyaslamaktadır:

“RICHARD. Ama benim bir metresim yok. Çok yakından tanıdığım bir o.... belki, ama metresim yok. Arada dağlar kadar fark var.

SARAH. Bir o.... mu?

RICHARD. (*bir zeytin alarak.*) Evet. Sıradan ya da bir sokak o....su. Bahsetmeye değmez. İstasyonlar arasında kullanışlı, o kadar. Başka bir şey değil”²⁹ (Pinter, 1968: 55).

²⁷ “SARAH. How could I forget you? RICHARD. Quite easily, I should think. SARAH. But I’m in your house. RICHARD. With another. SARAH. But it’s you I love. RICHARD. I beg your pardon? SARAH. But it’s you I love.” Ç.N. s.141.

²⁸ “RICHARD. [...] So you had a Picture of me this afternoon, did you, sitting in my Office? SARAH. I did, yes. It wasn’t a terribly convincing one, though. RICHARD. Oh, why not? SARAH. Because I knew you weren’t there. I knew you were with your mistress.” Ç.N. s.142.

²⁹ “RICHARD. But I haven’t got a mistress. I’m very well acquainted with a whore, but I haven’t got a mistress. There’s a world of difference. SARAH. A whore? RICHARD. (*taking an olive*). Yes. Just a common or garden slut. Not worth talking about. Handy between trains, nothing more.” Ç.N. s.143.

Geleneksel rolleri reddetmek ve alternatif bir rol benimsemek, bireye özgürlük ve kendi hayatını yönlendirme gücü verebilmektedir. Bu, bireyin kendi değerleri, yetenekleri ve tutkuları doğrultusunda yaşama ve karar alma özgürlüğüne sahip olmasını sağlamaktadır. Bu tercihten bireyin ne derece tatmin olacağı deneyiminin sonucunda varılacak bir durumdur. Richard birlikte olmak istediği kadındaki özellikleri “[...] Tek aradığım ... nasıl söylesem ... şehveti bütün kurnazlığıyla ifade edebilen ve bunu ortaya çıkarabilen biri. Başka bir şey değil”³⁰ şeklinde ifade etmektedir (Pinter, 1968: 57). İlişkilerinin erdemden uzak olduğunu ve bu durumun kendisini üzdüğünü söyleyen Sarah, ilişkideki anlam arayışıyla karşılaştığı gerçekliğin anlamsızlığı arasındaki çelişkiyi resmetmektedir. “*Aşık*’ta gerçekliğin ve dileğin yerine geldiği düşlem konusu, yine de yüreklilikle ve neredeyse apaçık söylenir” (Esslin, 1999: 199-200).

Sıradan bir günlerini daha bitirmeye hazırlanan çift yatak odasına döner ve yatağa girer. Kitabını alıp göz gezdirmeye başlayan Richard’ın aklında Sarah’nın sevgilisi kalmıştır:

“RICHARD. [...] O evliydi, değil mi?

SARAH. Hı hı.

RICHARD. Mutlu mu?

SARAH. Hı hı.

Duraksama.

Sen de mutlusun ama değil mi? Hiç kıskanmıyor musun?

RICHARD. Hayır.

SARAH. İyi. Zira böylece her şey dengeli oluyor Richard”³¹ (Pinter, 1968: 61).

Pinter’in eserlerinde karşılaştığımız basit ifadelerin, kısa ve sade cümlelerin her biri derin anlamlar taşımaktadır. “Pintervari” anlatım tekniğinin yansıması olan bu üslupla, çeşitli yorumlamalara açık bu ifadeler, temelinde düşündürücü iletiler içermekle birlikte anlamın asıl katmanları okurun eseri çözümlemesiyle ortaya çıkmaktadır. Okur, oyunun

³⁰ “RICHARD. [...] All I wanted was ... how shall I put it ... someone who could express and engender lust with all lust’s cunning. Nothing more.” Ç.N. s.144.

³¹ RICHARD. [...] He’s married, isn’t he?

SARAH. Mmmmn.

RICHARD. Happily?

SARAH. Mmmmn.

Pause.

And you’re happy, aren’t you? You’re not in any way jealous?

RICHARD. No.

SARAH. Good. Because I think things are beautifully balanced, Richard.” Ç.N. s.148.

derinliklerine nüfuz ettiğinde sis perdesini aralayarak hakikatle yüzleşmektedir. Pinter’ın da belirttiği üzere “[...] hakikati aramanın sonu hiç gelmez. Hakikati aramak ertelenemez, ikinci plana bırakılamaz. Hakikatle hemen o anda oracıkta yüzleşmek gereklidir” (Pinter, 2014: 17-18).

İlişkideki denge; kararların ortaklaşa alınması, iletişimin etkili olması, ihtiyaçların karşılanması ve rollerin adil şekilde dağıtılması gibi unsurlarla bağdaştırılabilir. Sarah’nın ilişkilerindeki aldatmaları “denge” olarak vurgulaması aslında bu aldatma oyununda yalnız olmadığını, Richard ile aynı konumda olmak istemesi olarak okunabilmektedir. Mutluluk arayışındaki çiftin sevgililerinin kim olduğunu merak ettiren nitelikte olay örgüsü ilerlerken Pinter, okuru daha fazla bekletmeden bir sonraki sahnede eserin en alıcı bölümünü, kimlik sorunsalının derinlemesine yorumlanabileceği o sahneyi sunmaktadır. Ertesi gün sevgilisinin gelişine hazırlanan Sarah dardar, dekoltesi olan siyah bir elbise, altında jartiyer ve yüksek topuklu ayakkabıları ile görünmektedir. Çalan kapıya doğru yönelir ve gelen sevgilisi Max’dır. Sonunda sevgilisi gelmiştir ve aslında gelen kocası Richard’dır. Sarah gibi gösterişli biçimde giyinen Richard’ın üzerinde kravatsız süet ceketi vardır. Kimliklerini değiştirdikleri gibi dış görünüşlerini de değiştiren çiftin başka kimlik yaratmaya çalışarak birbirlerini aldattıkları kişilerin aslında kendileri olduğu görülmektedir. Topuklu ayakkabı ve süet ceket bu noktada dönüşümün habercisi niteliğindedir.

Max eve girdiğinde Sarah’yı rahatsız eden, takip eden ve ondan zorla çıkmak almak isteyen biri olarak belirlemektedir. Karakterler birbirlerine gizem dolu oyunlar kurarken dahi Sarah sıklıkla kocasını beklediğini vurgulamaktadır. Karakterlerin tamamen çıkmaza girdiği, Sarah’nın Max’in sevgilisi olup kocasını aldatmaktan gurur duyuyormuşçasına kendisini resmetmesi okura Pinter eserinde, erotik fantezilerle karşı tarafı baskı altına almayı amaçlıyor şeklinde yorumlanabilir. Bunun üzerine evli olduğunu söyleyen Max, Sarah’yı önce Dolores sonrasında Mary adıyla çağırılmaktadır. Tüm bu isimler ve roller oyunun temel sorunsalını okura sunmaktadır: “Kimlik arayışı.”

“MAX. Zavallı adam. Bütün gün çalışıyor.

Duraksama.

Nasıl biri olduğunu merak ediyorum doğrusu”³² (Pinter, 1968: 68).

³² “MAX. Poor fellow. Working away, all day.
Pause.
I wonder what he’s like.” Ç.N. s.155.

Okuyucu bu noktada karakterin başka kimliklerde sıkışıp kaldığını, aksine bu sıkışma ile gerçeklikle bağlantı kurmaya çalıştığını da çıkarımlamaktadır. Max; kimliğini tamamen benimsediğini düşünen Richard'dır ve kendi kimliği ile rolü arasında bir karmaşıklık ve çatışma içerisindedir. Max iken bile Richard'dan vazgeçememiş olan karakter, rolüne büründüğü karakterin kimliğiyle kendini o kadar da yoğun bir şekilde özdeşleştiremediği sonucunu sunmaktadır. Hayalini kurarak özlem duydukları yaşam ile gerçek yaşamları arasındaki anlamsız boşluğu sergileyen karakterler artık çıkmaz girmiştir. Sergiledikleri bu oyun düzeneğinden artık vazgeçmek istediğini dile getiren Max, Sarah'nın kocası yüzünden değil kendi karısı yüzünden oyunu sonlandırmaya karar vermektedir. Sarah'nın gün geçtikçe kilo verdiğini, bir deri bir kemik kaldığını öne sürerek bu absürd durumundan hem kendisini hem de eşini kurtarmak istemektedir. Bu noktada ise okur, Sarah'nın bir dönüşüm geçirdiğine tanıklık etmektedir. Sarah, edindiği kimlikten ve yaşantısından vazgeçmek istemediğini ısrarla dile getirmektedir. Okur ise bu bağlamda özellikle Sarah'nın tekinsizlik hissine kapıldığı çıkarımında bulunabilir. Aldatmanın yaşandığı ilişkilerde tekinsizlik duygusu bireyler tarafından sıklıkla yaşanmaktadır. Sarah iken kendisini tekinsiz hissetme eğilimi gösteren karakter, kendisini huzursuz ve çıkmazda hissetmektedir.

Kimlik sorunu yaşayan bu karakteri okur, tekinsizliği yaşadığı karmaşık kimlik çatışmasıyla ilişkilendirebilir. Karakterin kendini tanımlama süreci ve kimlik oluşturma çabaları karmaşıklaşarak ortaya belirsizlikler çıkarmaktadır. Richard'ın eşi iken kendisini kaybolmuş hisseden Sarah, sevgilisi iken tamamlanmış hissine kapılmaktadır. Sarah iken Richard'ın beklentilerine uymaya çalışan, geleneksek ev rolünü üstlenen kimliğinde yabancılaşmış hissetmekte ve bu durum kendi öz kimliğinden uzaklaşmasına neden olmaktadır. Kendini “sevgili” içinde bulmayı arzulayan karakter, dış dünyada bir tür tekinsizlik hissi ile karşı karşıya kalır. Kendisini tanımlamak ve anlam bulmak için farklı rolü deneyimleyen Sarah gibi Richard da farklı kimliğe bürünerek kimlik arayışına çıkar. Hem Sarah'nın hem de Richard'ın bu arayışın sonucunda artık birbirlerini tatmin edemeyen kimlikler içinde yer almaları her ikisi için de tekinsizlik duygusunu güçlendirmektedir.

Gündüz sevgilileri ile buluşan çift akşam olduğunda kendi kimlikleriyle hayatlarına kaldıkları yerden devam eder. Richard, sade takım elbisesiyle işten dönmekte, Sarah ise sade elbisesiyle banyodan yatak odasına geçmektedir. “Sade” kıyafetler burada bir “arınma” olarak alımlanabilir. Sade olmak veya öyle giyinmek, aynı zamanda karmaşadan uzaklaşma arzusu, iç huzur veya sadeleşme isteği yorumunu da beraberinde getirmektedir.

Kimliklerinin karşılığında sadelikten, bir bakıma gerçeklikten uzaklaşan çift, bu yolculuklarında özgün kimliklerini gösterişli olarak bastırmaktadır. Richard, Sarah'ya oyunu sonlandırmak istediğini kendi kimliği içindeyken de ima etmeye çalışmaktadır. Max, gerçekte kendisi değilmişçesine ayrılığın zeminini hazırlamaya istekli sözleriyle oyunun sonuna yaklaşıldığını okura yansıtmaktadır:

“SARAH. Hepimizin kötü günleri olur.

RICHARD. Onunda mı? Sevgililerin tek bir kötü günü bile olmaz sanıyordum. Yani demek istediğim bir sevgililik görevini yerine getirmek için çağrılıydım ve diyelim ki bu görevi çelişkili bir şekilde de olsa kabul etmeye istekliyim, gerekli şartları taşımadığımı anlar anlamaz bundan vazgeçerdim”³³ (Pinter, 1968: 74).

İki kimliği de birbirinden ayrı tutmanın olanaksızlığıyla karşı karşıya kalan Richard, düş kişinin tümüyle denetimi ele almak istememesi için çaba göstermektedir. Richard ve Sarah, yaratmış oldukları hayali karakterlerin dizgisi içinde, kimlik ve kişiliklerini unutarak kaybolmaktadırlar. Sadece Sarah değil, Richard ve Max karakterleri de bir bakıma burjuva toplumunun baskısı altındadır. Richard ve Max, geleneksel erkek rollerine uygun davranmaya çalışırken, Sarah kendi özgürlüğünü aramaktadır. Ancak, Sarah'ın özgürlük arayışı da burjuva toplumunun sınırlarına takılarak onun da kendini ifade etmesine engel olmaktadır. Bu nedenle Pinter, burjuva toplumunun tüm katmanlarındaki bireylerin baskı altında olduğunu ve kısıtlandığını bu anlatısında kusursuzca işlemektedir.

Pinter'ın oyunlarındaki dili kullanım becerisiyle gerçek ile sahte arasındaki sorgulama daha da belirgin hale gelmektedir. *Aşık*'ta Richard karakteri, bir iş adamı olarak betimlenir ve genellikle yüksek sosyal statüye sahip olduğu okur tarafından düşünülebilir. Pinter, oyunlarında sınıf kavramını genellikle daha karmaşık bir şekilde ele almaktadır. Bu kavramı karakterlerin sosyal statüsü, güç ilişkileri, iletişim sorunları ve kimlik bunalımları gibi diğer izleklerle birleştirmektedir. Dolayısıyla, Richard karakterinin burjuva sınıfına ait olması, sınıfsal etiketlerin ötesine geçen derinlikli bir çözümlemeyi de beraberinde getirir. Bu durum ise sosyal normlardan sıyrılan ve geleneksel burjuva ahlakının dışına çıkan bir karakteri yansıtır.

³³ “SARAH. We all have our off days.

RICHARD. He, too? I thought the whole point of being a lover is that one didn't. I mean if, for instance, were called upon to fulfil the function of a lover and felt disposed, shall we say, to accept the job, well, I'd as soon give it up as be found incapable of executing its proper and consistent obligation.” Ç.N. s.161.

Kimliklerin kırılganlığını ve belirsizliğini temel bir sorunsal olarak ele alan bu yapıt, Sarah, Richard ve Max karakterlerinin hem birbirleriyle hem de kendi iç dünyalarıyla sürekli olarak kimliklerinin belirsizliği ve dönüşümleriyle mücadele etmelerine yöneltilmiş bir eleştiridir. Özellikle Sarah karakteri, kadınlık rolü ve burjuva toplumunun ona dayattığı rollerle ilgili kimlik sorununu derinlemesine işlemektedir. Eşinin yanında geleneksel bir ev kadını rolüne bürünen Sarah, aslında gizli cinsel ilişki yaşadığı Max karakterinde farklı bir kimliği yaşamaktadır. Richard ise, evliliği boyunca Sarah’a karşı duyduğu hem sevgi hem de güvensizlik nedeniyle kimlik sorunlarını yaşamaktadır.

Burjuvaziyle ilişkilendirilen Richard karakterinin evlilik dışı ilişkiyi tercih etmesi, bazı yorumlarda burjuvaziden kaçış olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte, karakterlerin özgürlük arayışı veya sıra dışı tercihleri üzerine de yoğunlaşmaktadır. Richard ve Sarah’nın burjuvaziye karşı bir kaçışı mı simgelediği, yoksa sınıfsal farklılığın yarattığı çıkmazdan parlak bir geleceğe yönelme umuduna mı koştukları okurun yorumuna bırakılmıştır.

Belki de tüm bunlar Sarah ve Richard’ın ilişki rutinlerini kırmayı arzulayıp zihinlerinde yarattıkları bir oyundur ve Pinter bize bunu bir rüya olarak sunmaktadır. Richard’ın zamanla bu hayali karakteri kıskanmaya başlaması da söz konusudur. Karakterler arasındaki çatışmalara ve gerilime odaklanan oyun, bize sadakatsizliğin egemen olduğu anormal bir evliliği aktarmaktadır. Kimliklerini sıkça değiştiren bu karakterler, boş bir umutla kimlik değişimi arayışına dalmaktan kendilerini geri çekemezler. Geleneksel rollerin dışına çıkmak, bireyin kendi kimliğiyle uyumlu bir yaşam sürdürebilmesine olanak tanımamaktadır. “*Aşık*’ta baskı altında tutulan burjuva bir evde kadının cinsel arzusunun dengeyi bozduğunu görürüz ³⁴ (Cahn, 2011: 46). Bu dengeyi sağlamaya çalışan saygı değer karı ve koca mı yoksa aşık ve sevgilisi mi olacaktır? Kimlik belirsizliklerinin çatışmaları ve yıkıcı sonucu bu anlatıda okura eşsiz anlatım tekniğiyle Pinter tarafından sunulmaktadır.

³⁴ “In *The Lover* we see female sexual desire upset the equilibrium in a repressed bourgeois household.”

5. BÖLÜM

5. HİZMETÇİLER VE AŞIK ANLATILARININ KARŞILAŞTIRMALI YAKLAŞIMLA İNCELENMESİ

Bu bölümde *Hizmetçiler* ile *Aşık* adlı tiyatro eserlerinin ortak, benzer ve farklı yönleri üzerinde durulacaktır. Eserlerde tespit edilen burjuvazi eleştirisinin kimlikler üzerinden nasıl ortaya konulduğu karakterlerin geçirdiği dönüşümler odağından ele alınacaktır. Eserlerin burjuvaziye tipik örnek oluşturduğu konusu ortak noktalarıdır. Sınıf farklılığından doğan kimlik sorunsalı, burjuvazinin temel değerlere tersine dönüşündeki etkisi, karakterlerin kendi içlerinde kaybolmuşluğu, anlam ve kimlik arayışına çıkmaları ve tekinsizlik kavramıyla ortak paydada buluşmaları da diğer ortak noktalarıdır. Her iki eserin de absürd tiyatroya örnek olması, konuların bu bağlamda değerlendirmelerini kapsayacak ortak başlığın “kimlik sorunsalı ve burjuvazi eleştirisi” olması nedeniyle eserleri ortak noktada buluşturmaktadır.

Tiyatronun insanın iç dünyasına, zihinsel ve duygusal deneyimlerine nüfuz etmesi gerektiği düşüncesiyle çıktığımız bu yolda yalnızca eğlence ve gösteri amaçlı bir araç olmadığını, aynı zamanda bireyin iç dünyasını sorgulamasını ve anlamlandırmasını amaçladığını da okura göstermeyi amaçladık. Artaud’nun da vurguladığı gibi “Tiyatro aşkıta, suçta, savaşta ya da çılgınlıkta varolan şeylerin hepsini bize vermelidir ki eski gereksinimi yeniden uyandırsın” (2021: 78). Tiyatronun yalnızca günlük yaşamın yüzeysel yönlerini değil, aynı zamanda insanın içsel çatışmalarını, tutkularını, şiddetini, deliliğini ve duygusal derinliklerini de ortaya çıkarması gerektiğini savunan Artaud, bu deneyimlerin insanların içinde bulundukları toplumsal ve bireysel koşulların sınırlarını aşarak, izleyicilerde derin bir etki bırakması ve onları dönüştürmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Tiyatroyu eylemsel sanat olarak tanımlayan Çalışlar, tiyatronun özgül özellikleri içeren bir sanat dalı olduğunu şu sözlerle dile getirir: “...sanat olarak tiyatroya sanatsal eylem, sanatsal üretim süreci ile sanatsal alımlama süreci geçişiktir, bütünsel bir üretim – alımlama sürecini oluşturur. Bu bağlamda, tiyatroya, sanatsal iletişim, sanatsal üretim ile sanatsal alımlama süreci içinde doğrudan kurulur. Tiyatroyu sanatların en toplumsalı yapan da budur” (1993: 133).

Artaud'nun vurguladığı bu dönüşümleri ve Çalışlar'ın ifade ettiği sanatsal alımlama sürecini ancak karşılaştırarak, alımlamalarımızı mantıklı zemine oturtup yorumsama aşamasına geçmemize olanak sağlayacak yöntemlerin kullanılmasıyla olabileceği kanaatindeyiz. Bir sanat eserindeki anlamın içeriğinin ve bu anlama ulaşmak için okurun rolünün büyük olduğu bilinmektedir. Karşılaştırmalı edebiyat bilimi, eserin içerdiği anlam katmanlarını çözümü ve inceleme sürecinde, edebiyat inceleme yöntemlerinden yararlanarak eserlere odaklanmaktadır. Bu anlam katmanlarının çeşitliliği, konuların işlenme biçimleri, benzerlikler ve farklılıkların belirlenmesi, karakterler gibi birçok özelliğin incelenmesi karşılaştırmacının temel işlevidir. Bu noktada, karşılaştırmacının eseri ne kadar iyi anladığı büyük önem taşımaktadır. Biz de bu amaç doğrultusunda *Hizmetçiler* ve *Aşık*'ı yorumlayıcı çözümleme ve alımlama estetiği yaklaşımlarıyla ele almayı tercih etmekteyiz. Alımlama estetiği, bir eserin tamamlandıktan sonra sadece okuyucunun ona anlam kazandırmasıyla hayatta kalabileceğini ve eserin kendi başına anlam taşıyamayacağını vurgulamaktadır. Bu estetik anlayışta, okuyucunun eseri nasıl algıladığı ve bu algılama biçimiyle eserin anlamının nasıl etkilendiği önemli bir noktadır. Yorumlayıcı çözümleme ise eserin yazarının yönelimine dayandığını ve bu yönelimin sadece yorumlanarak anlaşılmasını hedefleyen bir inceleme yöntemidir. Alımlama sürecinin bir de bu noktaya değinen Sakallı'nın görüşleri iki yöntemi kullanmayı tercih etmemizin özeti niteliğindedir:

“Alımlama araştırmalarının gelişmesinde en belirgin neden, bir yapıtın yorumunun tarihsel olarak sürekli dönüştüğü, başkalaşıma uğradığıdır. Bu değişimin kaynak yapıttan değil, yorumdan, dolayısıyla okuyucudan kaynaklandığı düşüncesi, alımlama araştırmasının doğuşunu ve bilim-kuramsal gerekçesini oluşturur” (2013: 152).

Genet ve Pinter, burjuva yaşantısının sınırlarının belirlendiği ölçüde kaldığını, ne bir geriye ne de bir ileriye gidebildiğini neredeyse aynı bakış açısıyla yansıtmaktadırlar. Kendilerine has nitelikler taşıyan bu eserler, yazarlarının zengin düş gücü aracılığıyla okuyucuyu yolculuğa çıkartmaktadır. İki eserde de yazarlar ahlaki değerlerin hiçe sayılarak karakterlerin hem kendi kimliklerine hem de topluma başkaldırdıklarını vurgulamaktadır.

Arzulara boyun eğmeyi ve insanın çıkmazını konu alan bu eserlerde karakterler, düş dünyalarında oynadıkları oyuna sıkışıp kalmaktadır. Bu eserlerde “Oyun içinde oyun”³⁵ ya da “tiyatro içinde tiyatro” tekniği ile karşılaşmaktayız. Bu teknik; oyunun içine farklı bir

³⁵ fr. “mise en abyme au théâtre” / “mise en abyme théâtral”. eng. “mise en abyme”

oyunun veya tiyatro temsilinin yerleştirilmesi veya sahnelenmesinin bir parçası olarak tiyatronun kendisinin referans alması anlamına gelmektedir. Okura gerçeklik ve kurgu arasındaki ilişkiyi sorgulama fırsatı sunan bu yöntem, aynı zamanda dramatik etkiyi artırmak, ironi yaratmak veya hikâyenin katmanlarını vurgulamak için de kullanılmaktadır. Bu da bir karakterin oyunun içinde başka bir karakteri canlandırmasıyla okura gerçeklik ve illüzyon arasındaki ince çizgiyi göstermek amacıyla sunulmaktadır.

Hizmetçiler, burjuva sınıfının alt sınıflarla olan çelişkilerine ve ilişkilerine vurgu yapan bir eserdir. Burjuva sınıfına mensup bir Hanım'ın hizmetçileriyle olan ilişkisi ve hizmetçilerin ona karşı kurdukları planları konu almaktadır. *Aşık* ise insan ilişkileri, güç dinamikleri ve çiftler arasındaki rol oyunlarına odaklanarak Richard ve Sarah adlı çiftin sırlarının ortaya çıkmasıyla gelişen gerilimli ilişkilerini anlatmaktadır. Çift arasındaki güven eksikliği ve cinsel arzuların gölgesindeki gerilimi vurgulayan bu oyun; burjuva ev kadınının evliliğinin düzlüğe çıkması ve bunu kocasının desteğiyle canlı tutmaya çalışma çabalarını okura sunmaktaydı.

“Kara yazılıyız biz. Şimdi ağlayacağım” diyen Solange'ın bu sözleri Hanım eve gelmeden önce kardeşi Claire ile yaptıkları rolün en çarpıcı dizesidir (Genet, 1990: 13). Hanım, sosyal ve ekonomik olarak daha üstün bir konumda olduğu için hizmetçilerin üzerinde bir otoriteye sahiptir. Solange ve Claire, bu eşitsiz güç ilişkisini tersine çevirmek, kendi güçlerini göstermek ve kimliklerini ifade etmek için Hanım'ı taklit ederek onun ayrıcalıklı konumunu ellerinde tutmayı arzulamaktadır. Bu “oyun içinde oyun” aynı zamanda hizmetçilerin duygusal bir tatmin elde etme ve intikam alma arzusunu da yansıtmaktadır. Solange ve Claire, Hanım'a karşı duydukları kin, öfke ve aşağılanma hislerini rol yapma eylemiyle ifade ederek güç ve baskınlık hissini deneyimlemek isterler:

“*CLAIRE*: Hizmetçiler benimle, yalnız benimle hizmetçiliklerini anlarlar. Benim bağırıp çağırmalarımla, benim hareketlerimle hizmetçiliklerini bilirler.

SOLANGE: Ama sizi dinliyorum bayancığım.

CLAIRE: (*Ulur*) Sen benim sayemde varsın. Bir de kalkmış beni küçümsüyorsun. Claire, bir evin bayanı olmak, hizmetçilerin şımarıklıklarına karşı koymak ne kadar yorucudur bilir misin? Sizi yok etmek, benim için işten bile değil...” (Genet, 1990: 15).

Varlıklarını Hanım sayesinde edinen hizmetçilerin amacı sadece ona hizmet ederek ve ihtiyaçlarını karşılayarak gerçekleşmektedir. Genet'nin vurgulamak istediği şey tam da

bu noktada açığa çıkmaktadır. Ona göre insanların kimlik algısı başkalarının bakış açısına dayanmaktadır ve bu nedenle de rol yapma ve toplumsal maskeler takma eğilimi göstermektedir. Genet'nin karakterleri kendilerine alternatif kimlikler yaratmaya çabaladığı görülür, bu nedenle de gerçek kimliklerini değil toplumun beklentilerine uygun bir rol oynamayı tercih etmektedirler. “Gerçek” kimlik arayışında olan bu karakterler, varoluşlarını başka kimlikler üzerinden değerlendirirler ve sürekli “başka” ya da “karşı” tarafta bunu bulabileceklerine inanırlar. Onun eserlerine özne üzerinde odaklanıldığında paradoksal bir şekilde öznenin yokluğu fark edilmektedir. Çünkü tüm özneler ona göre varoluşlarını ancak diğer tarafta tamamlayabileceklerdir. Yazarın eserlerindeki temel izleklerinden biri olan kimlik arayışı; suçla dolu geçmişinin ve cinsel kimliğinden dolayı toplumun dışına itilmesinin bir yansımasıdır. Bu nedenle bu belirsizlikten kaçmak başka biri gibi rol yapmayı, onun yerinde kendilerini hayal ettiklerini vurgulamaktadır. Genet'nin *Balkon* oyununun çevirisini yapan oyun yazarı Başar Sabuncu'nun dile getirdiği gibi:

“Her insanın bir kimliği vardır ama insan kendi kimliğini algılayamaz; kendisinin düşsel bir yansımasını başka bir insanın gözünde görebilir. Genet'ye göre, insan bu belirsizlikten ve boşluktan kurtulmak için rol yapmaya başlar. Her rol de belli bir işleve verilen bir addan başka bir şey değildir. Böylece eylemlerin yerini işlevler alır, dolayısıyla da gerçek davranışlar töreni davranışlara dönüşür” (Genet, 2021: 2).

“Erdem benim evliliğimdedir”³⁶ diyen Richard ise ilişkideki ahlaki değerleri ve sadakati sorgulamaktadır (Pinter, 1968: 57). Aralarındaki bağa daha yakından bakmak gerekirse çiftin başka kimliklere bürünerek yine aynı bedenlerde birbirlerini aldattıkları görülmektedir. Sadakatsizliklerini gizlemek ve ilişkilerindeki aldatma eylemini daha kolay gerçekleştirebilmek için farklı maskeler takan Sarah ve Richard ilişkideki güveni ve doğruluğu tamamen “oyun içinde oyun” ile sarsmaktadır. Eserdeki burjuvazi eleştirisi *Hizmetçiler*'deki gibi işçi-işveren üzerinden değil orta sınıf karı-koca üzerinden sunulmaktadır. *Aşık*'taki karakterlerin sınıf farklılıklarının örtük belirtileri ise çiftin hali vakti yerinde orta sınıf bir çift olarak sunulmasıdır. Çiftin rahat yaşam tarzları, kendilerine fanteziler kurma, rol oynama yetenekleri, kıyafetleri gibi konular ayrıcalıklı bir sosyo-ekonomik konumu okurda düşündürmektedir. Oyunlarında sıradan insanların karmaşık ilişkilerini, iletişim eksikliğini ve varoluşsal sorgulamalarını derinlikli bir şekilde ele alan Pinter, okuru sık sık düşündürmeye yönlendirir:

³⁶ “RICHARD. The dignity is in my marriage.” Ç.N. s.144.

“[...] Pinter asıl olarak bir tiyatro insanıdır. Bir şairdir ve onun tiyatrosu aslında şiirsel bir tiyatrodur, çağdaşlarından bazılarının dolambaçlı şiir dramasından çok daha fazla hem de. Kafka ve Beckett’in etkilerini kabul eden Pinter, bu iki yazar gibi varoluşunun sınırındaki insanla uğraşır” (Esslin, 1999: 199).

Orta sınıf bir çiftin yaşadığı sıradan bir hayatı, aralarındaki güven sorunu ve cinsel açlıklarını ele alan *Aşık*’ta Richard karakteri de Sarah kadar oyun boyunca ortaya çıkan çelişkilerle, burjuva toplumunun yozlaşmasını yansıtmaktadır. Aynı zamanda, Richard’ın sahip olduğu güç ve statü, toplumda yer alan diğer insanları kontrol etmesine olanak tanırken, bu durum kendi kişisel hayatında sıkıntılara neden olmaktadır. Sosyal statüleri ve evlilikleri sıradanlaşmış olan Sarah ise bir ev hanımıdır. Gerçeklikten kaçmak için başkalaşım sürecine girmeye Richard’dan daha istekli görünen Sarah, kendini Max’in (Richard’ın) sevgilisi iken bulmaktadır. Richard ile olduğunda topuksuz ayakkabılar ve sade elbise içindeyken Max ile buluştuğunda yüksek topuklu ayakkabılar, açık elbise ve jartiyer giymeyi tercih ederek daha özenli gözükmektedir. Richard ise kendi kimliğine büründüğünde takım elbise giyerek kravatını ve şapkasını takan, her gün işine giden sıradan bir kent soyluyu canlandırmaktadır. Max rolündeyken ise süet ceket giyerek kravat takmaz, daha rahat ve spor kıyafetlerle Sarah’nın karşısına çıkar. İçkiler, topuklu ayakkabılar, gösterişli ve dekolteli elbiseler, birden fazla odası olan ev, makyaj masası, arabayla işe giden Richard, takım elbise, melon şapka, evrak çantası, eve gelen sütçü ve benzeri unsurlar dahi bize Richard ve Sarah’nın burjuva kesime ait olan bir çift olduğunu göstermektedir.

Hizmetçiler’de ise yerine geçmeyi arzuladıkları, bunun özlemini duyan kardeşlerin Hanım’ı simgeledikleri şey giydikleri beyaz elbisedir. Bu elbisenin içinde olmak hanımın kendisi olmak ile ilişkilendirebilir. Sahip olmak istedikleri kişi anlamına geldiğinden bu beyaz elbise; iki kız kardeş için de erişilmesi zor bir hedeftir. Hizmetçi kıyafetleri olan siyah küçük entarileri dışlanmışlığı, ezilmişliği ve hor görülmeyle simgelerken Hanım’ın beyaz entarisi ise soyluluğu ve imtiyazı temsil etmektedir. Bu bakımdan, beyaz elbise “gücün adı”, siyah elbise ise “ezilmişliğin” göstergesidir. Elbiselerin renklerinden dahi bu karşıtlıklar net bir şekilde alımlanmaktadır. Hizmetçi kıyafeti ve bulaşık eldivenleri ise hizmetçileri tanımlayan, meslekleriyle iç içe geçmiş eşyalardır. Sadece kostüm üzerinden bir değerlendirme yapmak istesek dahi Hanım’ın entarilerini, lame iskarpinlerini giyinen, makyaj eşyalarını ve mücevherlerini kullanan hizmetçilerin toplumun alt kesimine mensup bireyler olduğunu çıkarımlamak mümkündür:

“SOLANGE: [...] İşte mutfağıma dönüyorum. Eldivenlerimle, bulaşıkların kokusu beni orada bekler. Musluğun ağır aksak ıslığı da orada. Sizin çiçekleriniz varsa, benim de bulaşıklarım var. Hizmetçiyim ben. Yeterince pasaklıyım. Siz hiç değilse beni daha fazla kirletemezsiniz...” (Genet, 1990: 17).

Edebi eserlerde düş ve gerçeklik ayrımını temsil eden alegorilerden biri de “pencere”dir. Bu sembolik anlatım eserdeki derin anlamı iç dünya ve dış dünya olarak ayırabilir ve genellikle karakterlerin evrenleri bu bağlamda yorumlanabilmektedir. İçsel sorgulamaları, duygusal durumu, insan algısının sınırlılığı veya gerçekliğin alımlanma sürecini vurgulamak için de kullanılmaktadır. Yukarıda da belirtildiği üzere Sarah’ın sevgilisi eve geldiğinde perdeyi kapatması Richard’ın dikkatini çekmektedir. Perdenin arkasında kalarak gerçeklikle yüzleşildiği yorumuna değinilmişti. Şimdi ise aynı amaç güdülerek yapıldığını düşündüğümüz bir başka alegori ile karşılaşmaktayız:

“RICHARD. Burası mı? Ne kadar da sıra dışı bir seçim.

Duraksama.

Zavallı sevgilin hiç bu pencereden görülmedi değil mi?

SARAH. Hayır. Ne yazık ki gün batımından hemen önce gitmesi gerekiyor.

RICHARD. Sinir bozucu öğleden sonralarından biraz da olsa sıkılmıyor mu? Bu sonsuz çay saatlerinden? Ben sıkıldım. Şehvetin bir göstergesi olarak süt kabı ve çaydanlığının olması korkunç derecede can sıkıcı olmalı.

SARAH. O çok uyumlu birisidir. Ve tabii ki perdeleri indirdiğimizde de burası bir çeşit gece oluyor.

RICHARD. Evet, sanırım öyle olurdu”³⁷ (Pinter, 1968: 59-60).

Mekânın sıra dışı olduğunu ifade eden Richard aslında Sarah’ın düşündeki sevgilisidir. Gerçek kimliğini Max’in maskesi altında saklayan, pencerede görünmemelerini tercih eden Richard’ın aslında hem kendini hem Max’i hem de Sarah’yı toplumdan gizlemeye çalıştığını söylemek mümkündür. Bunu Richard’ın “Aman komşular sizi

³⁷ “RICHARD. Here? What an extraordinary remark.

Pause.

You poor lover has never seen the night from this window, has he?

SARAH. No. He’s obliged to leave before sunset, unfortunately.

RICHARD. Doesn’t he get a bit bored with these damn afternoons? This eternal teatime? I would. To have as the constant image of your lust a milk jug and teapot. Must be terribly dampening.

SARAH. He’s very adaptable. And, of course, when one puts the blinds down it does become a kind of evening.

RICHARD. Yes, I suppose it would.” Ç.N. s.147.

duymasın dikkat edin. Dedikodu istediğimiz son şeydir.”³⁸ sözlerinden de anlamak mümkündür (Pinter, 1968: 60-61). Toplumsal tabuları yıkan, geleneksel evlilik normlarını reddeden bu çiftin yaptığı kimlik oyunu toplum tarafından eleştirebilir ve gözlemlenebilir endişesi hisseden Richard’ın tavrı bu sefer de pencere alegoriyle okurun karşısına çıkmaktadır. Nutku’nun da dile getirdiği üzere:

“Oyunlarında hep dış ve soyut bir tehlikenin korkusunu vurgulayan Pinter, odaya ya da bir yere umutsuzca kapalı kalmış, dışarı çıkamayan, ama odada kalmakla da kurtuluş yolu bulamayan çağdaş insanın trajik görünüşünü getirmiştir” (1993: 231).

İki eserde de dönüşümün habercisi olan bazı simgeler yer almaktadır. *Aşık*’ta Sarah çan sesiyle saatin altı olduğunu ve Richard’ın eve geleceğini fark ederken hizmetçiler ise Hanım’ın eve geleceğini çalar saatin çalmasıyla fark etmektedir. Okur bu esnada sahnedeki karakterlerin birer yanılısına olduğu ile karşılaşmaktadır. Edebi eserlerde çalar saat veya çan sesi genellikle değişimin, zamanın ilerleyişinin veya bir dönemin sonunu ve başlangıcını simgelemektedir. Bu sesler, hikâyenin seyrinde belirli bir noktada bir olayın veya dönüşümün yaklaştığını okura duyuran simgelerdir ve aynı zamanda karakterlerin hayatlarında gerçekleşen değişimin de farkına varmalarını sağlayan en net göstergedir.

Başlangıçta Claire evin hanımı olarak konumlanırken, Solange ise onun hizmetçisi olarak yer almaktadır. Ancak ilerleyen süreçte Solange, Claire’in (Hanım’ın) gücünü sarsmak için intikam duygusuyla onu gerçekten öldürme planını yapar. Bu dönüşümde hizmetçiler kendi kimliklerini ve güçlerini yeniden şekillendirerek, bağımsızlık ve özgürlük arayışına girmektedir. Richard ve Sarah ise evliliklerindeki normlardan saparak dönüşüm geçirmektedirler. *Aşık*, “tek eşliliğin monotonluğundan kaçmak için ana motif olan cinsel hazzı elde etmeye yönelik bir oyundur. Sarah ve Richard çiftinin gece ve gündüz varoluşları, kocanın erkenden işe gittiği ve Sarah’nın evde kaldığı, ancak öğleden sonralarını sevgilileriyle gayrimeşru ilişkilerle doldurduğu bir orta sınıfın varoluşudur”³⁹

³⁸ “RICHARD. [...] Well, mind the neighbours don’t hear you. The last thing we want is gossip.” Ç.N. 148.

³⁹ “In the play the couple Sarah and Richard day and night existence is that of a middle-class where the husband goes to work early and Sarah stays in house but their afternoons are filled with their lover having illicit affairs.”

Bu alıntıya eklenebilecek ana motifin temsili diyalogu:

“RICHARD. (*sitting on the bed*). Surely your own afternoon pleasures are sufficient for you, aren’t they? You don’t except extra pleasure from my pastimes, do you?

SARAH. No, not at all” (Pinter, 1968: 59).

“RICHARD. (*yataкта oturarak*). Umarım bu öğleden sonraları zevklerinize size yetiyordur. Benden ekstra bir çaba beklemiyorsun değil mi?

SARAH. Hayır, hem de hiç” Ç.N. 146

(Borah, 2018: 66). Evli olan Richard ve Sarah, sadakat sınırlarını zorlayarak kendilerini yine kendileriyle fakat bu sefer başka kimliklere bürünerek aldatmaya başlamaktadır. Bu durum, ilişkilerindeki geleneksel burjuva ahlakının dışına çıkmalarını temsil etmektedir. Ancak, bu aldatma eylemiyle birlikte, karakterlerin ilişkilerindeki absürlük ve duygusal tatminsizlik de açığa çıkar. Richard ve Sarah kendi kimliklerini ve ilişkilerini sorgulayarak farklı bir evlilik deneyimine doğru dönüşüm geçirmektedirler. Her iki eserde de karakterler, toplumsal beklentilerin ve normların dışına çıkarak, kendi özgürlüklerini ifade etme arayışına girer. Bu dönüşümlerin bireylerin kendi kimliklerinden uzaklaşarak bireysel devrim yaratma isteklerinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Karakterler bir noktada evlilik ve toplumun belirlediği rollerin sınırlarını aşarak kendi değerlerini ve ilişki biçimlerini tanımaya çalışmaktadır.

Richard'ı Max ile aldatan Sarah, erotik arzuların başarısızlığa uğradığı ve evlilikteki rolü çıkmaza girdiği için ihanet eylemini denemektedir. Richard ise Sarah'nın rolünden sıkılıp heyecan arayışına girdiği, fakat temelde eşini aldatmayı Sarah kadar arzulamadığı görülmektedir. Çünkü bu oyunu bitirmeyi ilk isteyen kişi Richard'dır, yani Max'dir:

“MAX. Nasıl dayanıyor kocan buna? Nasıl katlanıyor? Akşamları eve geldiğinde benim kokumu almıyor mu? Ne söylüyor sana? Delirmiş olmalı. Saat kaç şimdi? Dört buçuk. Şimdi ofisinde otururken bizim burada olduğumuzu biliyor öyle mi? Bir şey hissetmiyor mu? Nasıl dayanıyor?

SARAH. Max -

MAX. Nasıl dedim?

SARAH. Benim adıma mutlu. Olduğum gibi kabul ediyor beni. Anlıyor beni.

MAX. Belki de onunla tanışıp iki çift laf etmeliyim.

SARAH. Sarhoş musun sen?

MAX. Belki de hemen yapmalıyım. Sonuçta o da erkek ben de erkeğim. İkimiz de erkeğiz. Sen ise acınası bir kadınsın”⁴⁰ (Pinter, 1968: 70-71).

⁴⁰ “MAX. How does he bear it, your husband? How does he bear it? Doesn't he smell me when he comes back in the evenings? What does he say? He must be mad. Now - what's the time – half-past four – now when he's sitting in his office, knowing what's going on here, what does he *feel*, how does he bear it?

SARAH. Max –

MAX. How?

SARAH. He's happy for me. He appreciates the way I am. He understands.

MAX. Perhaps I should meet him and have a word with him.

SARAH. Are you drunk?

MAX. Perhaps I should do after. After all, he's a man, like me. We're noth men. You're just a bloody woman.” Ç.N. 157.

Max'ın sözleri ve tutumu, Sarah'yı acınası bir kadın olarak nitelendirmesi artık gözünde onu ezilmiş ve zayıf bir çerçeveye hapsettiği anlamına gelmektedir. Max, Sarah'nın kocasının ona nasıl katlandığını merak etmekte ve onun duygusal durumunu anlamlandıramamaktadır. Sarah ise kocasının kendisini olduğu gibi kabul ettiğini ve anladığını belirtmektedir. Max, Sarah'yı kocasının varlığına bağımlı, mutsuz bir kadın olarak görürken, kendisini erkek ve Sarah'nın üzerinde bir üstünlük hissiyle konumlandırmaktadır. Cinsiyet rollerini ve güç ilişkilerini ortaya koyan bu diyalog Pinter'in eserlerindeki genel izleklerin özelliğini okurla buluşturmak istemesi olarak yorumlanabilir. Cahn'ın da ifade ettiği üzere: “Örneğin *Aşık*'ta, orta sınıf ev halkı ve onun ahlaki değerleri kadın karakterin eylemleriyle paramparça olurken hayvani bir erkek niteliği açığa çıkar”⁴¹ (2011: 3).

Genet'nin eserleri, insanın tabiatında var olan karanlık ve yasaklanmış arzuların ifadesidir. Kötülüğün bir güç olarak kullanılması ve toplumsal düzeni sorgulayan eylemlerin gerçekleşmesi Genet için bir varoluş olduğu söylenebilir. Bir yönüyle kötülüğün mükemmelliğini ve mükemmel kötülüğü bir arayış olarak kabul eden Genet, karakterlerinde bu büyülü dünyayı güvensizlik ve öldürme içgüdüleri olarak yansıtmaktadır. Bataille de (2021: 150) “Genet derinleştirilmiş, kökten İyiliğin karşıtı olan Kötülüğü ister; bu mükemmel Kötülük mükemmel güzelliştir [...]” çıkarımı ile Genet'nin edebi ifadesinin normların dışına çıkma ve yasaklanmış arzuları dile getirme yolunda bir özgürlük arayışını temsil ettiğini düşünmektedir:

“*SOLANGE*: [...] Güzel ve zengin olunca elbet de iyi olur insan. Ama hizmetçi olup da iyi olmak kolay değil! Hizmetçiler ortalık temizler, ya da bulaşık yıkarken kasılmaktan başka birşey yapamazlar. Olsa olsa, süpürgeyi yelpaze yerine kullanırlar, basma önlükle de kırıttı kırıttıverirler. Ya da, geceleri, senin gibi, bayanlarının odalarında gözalcı ve tarihsel giysilerle kendi kendilerine defile yaparlar” (Genet, 1990: 22).

Gerçeklikten tamamen soyutlanarak oyun içinde oyunlarını sürdüren karakterler, gerçekliğe dönmeyi reddeden bir duruş sergilemektedir. Claire ve Solange toplumun alt tabakasında yer alan ve üst tabakayla bir tür obsesif ilişki içinde olan hizmetçilerdir. Claire, manipülatif ve baskın bir karakterken, Solange daha pasif ve içine kapanıktır. İkisi de Hanım'a karşı hem hayranlık hem de kin beslemektedir. Richard ve Sarah ise geleneksel

⁴¹ “In *The Lover*, for instance, an animalistic male quality is unleashed as the middle-class household and its morals are shattered by the actions of the female character.”

hayatlarının kısıtlamalarından kurtulmaya çalışan karakterleri temsil etmektedir. Her iki oyun da toplumsal hiyerarşiyi ve güç ilişkilerini ele alırken, karakterler arasındaki dinamiklerde benzerlikler ve farklılıklar söz konusudur. Claire ve Richard gibi baskın ve manipülatif karakterler, Solange ve Sarah gibi daha pasif karakterlerle etkileşime girmektedirler. Her iki oyun da ilişkilerdeki güç mücadelesi açığa çıkartılır. Ancak, *Hizmetçiler*'de toplumsal konum hizmetçi-efendi ilişkisi üzerinden belirgin bir şekilde vurgulanırken, *Aşık*'ta bu vurgu daha çok bireysel ilişkiler ve duygusal karmaşıklıklar üzerinden yapılır. Hizmetçiler eylemlerinde gerçeklik ve fantezi arasındaki çizgiyi bulanıklaştırırken köleliklerinin sınırları içinde kendi kimliklerini tanımlamak adına mücadele ederler. Küçük kız kardeş Claire, daha pratik ve aklı başında olma eğilimindedir. Rol yapma sırasında sık sık Hanım rolünü üstlenmekte ve içinde bulundukları duruma daha mesafeli bir bakış açısına sahip olarak yaklaşmaktadır. Claire, Hanım'dan intikam alma arzusunu dile getirerek hizmetçilerin isyan fantezilerini körüklemektedir. Abla olan Solange ise duygusal olarak daha değişken ve fevri bir karakterdir. Rol yapma sırasında sık sık Claire'in rolünü üstlenmekte ve bir bakıma ablasına da olan öfkesini ifade etmektedir. Aslında kardeşine sergilediği bu öfke bir bakıma tüm ezilmişlerin adınadır. Solange'ın "[...] Kölelerin sevgisi böyledir. Birbirlerini sevmezler" ifadesi bile sınıf karşıtlığının eserde hangi bağlamda yer aldığını okura göstermektedir (Genet, 1990: 31).

Solange, Hanım'a duyduğu nefretle derinden tükenmekte ve bu da onu öldürmek için bir plan yapmasına neden olmaktadır. Gerçekliği daha şiddetle reddeder ve içinde bulundukları baskıcı koşullardan kurtulmak için daha güçlü bir arzu duymaktadır. Artaud'nun *Vahşet Tiyatrosu*'nda bahsettiği acının kaynağını burada görmekteyiz. Ona göre bu kaynak insanın bilinçaltında yer alan güdüler ve dürtülerdir. Ortak kölelikleri ve ailevi bağları onları birbirlerine hem bağlamakta hem de ilişkilerindeki nefret ve bağımlılık aralarındaki saldırganlığı daha da körüklemektedir. Hem *Hizmetçiler* hem de *Vahşet Tiyatrosu* kavramı izleyiciyi rahatsız edici, provokatif ve şok edici içeriklerle karşı karşıya getirme amacı gütmektedir. Hizmetçilerin cinsel ve şiddet dolu ilişkileri, tabuları yıkıcı nitelikte yer alırken Artaud'nun kavramı da toplumsal normları yıkarak, şiddet ve acı dolu sahneleriyle izleyicileri rahatsız etmeyi hedeflemektedir.

Genet'nin çoğu anlatısında karşılaştığımız ayna metaforu ile burada da karşılaşılır. Ayna genellikle karakterlere kendi isteklerini ve iç çatışmalarını gözlemleme fırsatı veren araçtır. Bu araç bir noktada karakterlerin kimlikleri ile gizli yönlerini ortaya çıkararak gerçek benlikleriyle yüzleştirmelerini de sağlar. Toplumun kenarında var olan Genet'nin

karakterlerin aynayı toplumsal beklentileri ve normları sorgulama aracı olarak kullandığı düşünülebilir. Ayna metaforu karakterlere kendi görüntülerini ve kimliklerinin inşa edilmiş doğasını sorgulamaları için bir araç olarak hizmet eder. Burada ise Claire ve Solange'ın birbirlerine dönük bir aynayı temsil ettiğini ve birbirlerinin yansımalarını olduğunu söylemek mümkündür. Genet'de ayna etkisinin vücut bulmuş hali bu hizmetçilerdir.

Aşık'ta ise Richard sorgulayıcı ve ilişkinin kontrolünü elinde tutmaya çalışan karakter olarak okurun karşısına çıkarken Sarah da gizemli, bağımsız ve esrarengiz bir karakter olarak yer almaktadır. Sarah da geleneksel bir hayat sürmektedir ancak kendi arzuları ve fantezilerinin yenilgisine Richard'dan daha çok kapılmaktadır. Bu çift aktif olarak rol yapma oyunlarına katılan, heyecan ve cinsel keşif arzularını yerine getirmek için farklı kişiliğe bürünen karakterlerdir. Oyun boyunca Richard ve Sarah gerçek ve yanılsama arasındaki çizgileri bulanıklaştırarak gizli arzularını özgürce ifade edebilecekleri ve ilişkilerinin alışılmadık yönlerini keşfedebilecekleri ayrı bir gerçeklik yaratmaktadırlar. Bu da gerçek kimliklerini çevreleyen gizem ve belirsizlik duygusunu ortaya çıkarmaktadır. Her ikisi de gizli karşılaşmalarının heyecanına kapılsa da bu durum aynı zamanda ilişkilerinde kopukluğa neden olur. Rollerinin değişen dinamikleri arasında gezinirken, etkileşimleri genellikle güç oyunu ve ince manipülasyon unsurları içermektedir. Okurun ve izleyicinin duygusal tepkilerini harekete geçirebilecek unsurları içeren *Aşık*, bu dönüşümleri ve rollerin değişimini barındırdığı gerekçesiyle katharsis etkisi yaratmaktadır.

Gerçekliği Claire ve Richard'dan daha fazla reddeden Solange ve Sarah'ın bu noktada benzerlik gösterdiği görülmektedir. Sarah'ya bakıldığında fantezilerini Richard'dan daha fazla benimsediği ve ilişkilerinin sınırlarını zorlarken Richard'a karşı bir güvensizlik beslediği görülmektedir. Oyunun her an son bulmasını isteyecek bir atmosferi Richard'da sezdiği için bu güvensizlik duygusunun ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Güvensizlik duygusu Solange ve Claire arasında da belirgindir. Claire ve Solange kölelik döngüsüne hapsolmuş, bireyselliklerini ortaya koymak ve kısıtlı hayatlarında özgürleşmek için mücadele eden karakterlerdir fakat aralarındaki güvensizlik özellikle bu sözleri ile daha da belirginleşmektedir:

“*CLAIRE*: İnkâr etme. Seni gördüm. (*Uzun bir sessizlik*) Hani senden korktum da.. Korktum Solange. Öldürme deneyi yaptığımız vakit boynumu senden kaçırıyorum. Bayanı öne sürüp bana nişan alıyorsun. Topun ağzında olan benim.

(*Uzun bir sessizlik. Solange omuzlarını silker*)

SOLANGE: (Kararlı) Evet öldürmeyi denedim. Seni ondan kurtarmak istiyordum. Canıma tak etmişti. Seni hafakanların boğduğunu, kızarıp bozardığını, kireç gibi bembeyaz kesildiğini, o kadının huysuzluğu altında ezildiğini gördükçe beni de hafakanlar boğuyordu. Hakkın var. Bana çıkışabilirsin. Seni çok seviyordum. Eğer onu öldürseydim beni ilk ele verecek olan sendin. Beni kendi elçeğizinle karakola götürecektin” (Genet, 1990:26).

Aralarındaki karmaşık ilişki ve gerçekliği reddedişleri, hizmetçiler arasındaki güç ve nefretin altını çizmektedir. Bu noktada Solange ve Sarah arasında birkaç benzerlik gözlemlenir. İki karakteri de bu bağlamda değerlendirmek gerekirse hem Solange hem de Sarah, ilişkilerinde duygusal karmaşıklıklara sahiptir. İkisi de içsel çatışmalar yaşamakta ve bazen tutkulu, bazen çelişkili duygularla hareket etmektedirler. Solange ve Sarah, geleneksel toplumsal normlara meydan okurken kendi cinsel ve duygusal özgürlüklerini aramak için asıl hayatlarının dışına çıkmaya çabalamaktadır. Ve olay örgüsü ilerlediğinde oyundan vazgeçmek istememeleri bu iki karakteri de hapsoldüğü dünyadaki haykırıışlarını ortak kılmaktadır. Claire ve Richard arasında en temel benzerlik ise diğer karakterleri manipüle etme yeteneğine sahip olmalarıdır. Claire, Solange’ı isyan fantezilerine teşvik ederek onun duygusal durumunu yönlendirebilmekte, Richard ise Sarah ile oyunlar oynayarak ilişkisini kontrol altında tutmaktadır. Hem Claire hem de Richard’ın, diğer karakterler üzerinde baskın ve otoriter bir tavır sergiledikleri tespit edilmektedir. Claire, hizmetçilerin üzerinde kontrol sahibi olmayı severken, Richard ilişkisinde kontrolü elinde tutmaya çalışmaktadır. Aşağıdaki karşılaştırma tablosu⁴² ile karakter çözümlemesine ek olarak iki eserin de konu, tarihsel dayanak, olay örgüleri vb. bağlamında karşılaştırma öğeleri açık bir şekilde sunulmaktadır:

⁴² “Karşılaştırma tablosu” tarafımdan oluşturulmuştur.

Tablo 5.1. Karakter çözümlemesine ek olarak iki eserin konu, tarihsel dayanak, olay örgüleri vb. bağlamında karşılaştırma tablosu

Eser İsmi	<i>HİZMETÇİLER</i>	<i>AŞIK</i>
Yazılış Yılı	1947	1963
Tür	Absürd Tiyatro	Absürd Tiyatro
Kişiler (İki sütun arasındaki kişilerin sıralanışı rastlantısaldır.)	- Solange - Claire - Hanım - Hanım'ın eşi Bay Lemercier - Sütçü Mario	- Richard - Sarah - Max - Sütçü John - Dolores - Mary
Konu	Bir Hanım'ın yanında hem çalışan hem de hizmetçilik yapan, Hanım tarafından uğradıkları eziyet sonucunda ötekileştirilmiş hayatlarının son bulmasını arzulayan ve bunun üzerine planlar yapan iki kız kardeşin anlatısıdır.	Sıradan bir evliliği olan çiftin kimlikleri arasındaki sıkışmışlıkları temel izlektir. Burjuva evliliğinin anlatıldığı bu tiyatro; çiftin kopma noktasına gelen ilişkinin, birbirilerini başka kimliklerle aldatmasının ve bu durumu normalleştirme çabalarının anlatısıdır.
Zaman	Anlatıda zaman akşamdır. Hanım'ın evde olmadığı bir akşam vaktinde olaylar gerçekleşmektedir.	Anlatıda zaman “sabahın ilk saatleri” olarak başlamaktadır. Sonrasında “akşamın ilk saatleri”, “gece vakti”, “öğleden sonra” ve “saat altıyı gösterir” şeklinde zamansal ifadelerle ilerlemektedir. Tüm olaylar iki gün içerisinde gerçekleşmektedir.
Mekân	Sahne, Hanım'ın yatak odasında başlamakta ve orada son bulmaktadır.	Sahne, Richard ve Sarah'ın evinde başlamaktadır. Mekanlar: Oturma odası, yemek odası, yatak odası, küçük salon ve balkondur.
Ana Karakterler	- Solange - Claire - Hanım (Madame)	- Richard - Sarah - Max
Kesitler	Anlatıda üç kesit yer almaktadır. Oyun tek perdedir. 1. Kesit: Solange ve Claire'in Hanım evde yokken yatak odasındaki sahne 2. Kesit: Hanım'ın eve geldiği sahne 3. Kesit: Hanım'ın kefaletle hapisneden çıkan eşinin yanına gittiği sırada Solange ve Claire'in sahnesi	Oyun tek perdedir fakat anlatıda karakterlerin sahneye giriş ve çıkışları dikkate alındığında dört kesit yer almaktadır. 1. Kesit: Richard ve Sarah'ın sabah vakti salonlarındaki sahne 2. Kesit: Sütçü John'un geldiği sahne 3. Kesit: Evlerine Max'in geldiği sahne 4. Kesit: Akşam saat altıda Richard'ın işten eve geldiği sahne
Dil	Jean Genet şiirsel, sade ve görkemli bir dil kullanmaktadır.	Harold Pinter “Pintervari” anlayışının da etkisiyle diyaloglarda ve monologlarda kısa, sade ve anlaşılır bir dil kullanmaktadır.
Tarihsel Dayanak	Jean Genet, 1933 yılında Fransa'da işlenen bir cinayetin üzerine <i>Hizmetçiler</i> 'i yazma kararı almıştır. Christine ve Léa adındaki Papin kardeşlerin yanında çalıştıkları kişileri vahşice öldürmeleri ülkede büyük şaşkınlık yaratmıştır. Genet, eserinin konusunu bu kardeşlerin işlediği gerçek suç olayından almıştır. Ayrıca eser II. Dünya Savaşı'ndan iki yıl sonra, savaşın etkilerinin devam ettiği bir ortamda yazılmıştır.	II. Dünya Savaşı'ndan sonraki atmosferde bireydeki ve toplumdaki değişmelerle bunalım ortamının, toplumsal sınıfların yerinin ve anlamının tamamen değişmesi söz konusudur. <i>Aşık</i> 'ın ise bu değişimin, yabancılaşmanın, ilişkilerdeki kopukluğun ve sınıf karşıtlığının egemen olduğu bir dönemde yazıldığı düşünülmektedir.

Anlatılarımızdaki karakterlerin dönüşümleri sonrası çıkmaza girmeleri ve yeni bir kimliğe bürünememeleri iç çatışmayı da beraberinde getirmektedir. Tüm karakterler dönüşümün kurbanı olma yolunda ilerlerken geçmişteki kimliklerinden ayrılmaya çalışmaktadır. Bu çıkmaz durum, karakterlerin kimlik arayışının ve dönüşümünün karmaşıklığını vurgulayarak okuyucuya derinlikli bir deneyim sunmakta ve bu noktada can alıcı övgüler yağmaya başlamaktadır:

“RICHARD. Kolumda karım olarak seninle yürümekten çok büyük gurur duyuyorum; gülümsemeni, gülmeni, yürümeni, konuşmanı, diz çöküşünü, öylece durmanı... Modern söylemlere olan hakimiyetini görmek. Cümlelerinde yeni deyimleri incelikle, özenle kullanman. Evet, hatta başkalarının kıskançlığını hissetmeyi, öyle ya da böyle onların seni memnun etmeye çalışmasını ama senin sert zarafetinin onları şaşırtması. Ve benim karım olduğunu bilmek. Tüm bunlar benim için gurur ve tatmin kaynağı”⁴³ (Pinter, 1968: 75).

Hanım'ın tavırlarına öykünen Claire ve Solange, onun yanında kendilerini boyunduruk altında hissetmektedir. Hatta daha da ileriye giderek ilişkileri Hanım'a tapınma noktasına varır. *Hizmetçiler*'de ise övgüler şu şekilde yer almaktadır:

“CLAIRE: (Yalnız) Çünkü bayanımız melek gibidir. Bayanımız güzeldir. Bayanımız yumuşak huyludur. Ama biz de nankör değiliz. Bayancığımızın buyruğuna uyarak her akşam tavanarasında kendisi için dua ederiz. Bayana karşı gelmek diye bir şey aramayın bizde. Onunla senli benli de konuşmayız. Böyle işte, bayancığımız tatlılığı, iyiliğiyle bizi öldürür. Bizi zehirler. Çünkü bayanımız melek gibidir. Bayanımız güzeldir. Bayanımız yumuşak huyludur. Haftada bir yıkanmamıza izin verir. Hem de kendi banyosunda. Bize kimi zaman birer şeker de verir. Bizi solmuş çiçeklere boğar. Bayancığımız bize ıhlamur da pişirir. Bizi kıskandırmak için kocasından açar. Çünkü bayanımız melek gibidir. Bayanımız güzeldir. Bayanımız yumuşak huyludur” (Genet, 1990: 48).

Richard duygu yoğunluğunun etkisiyle Sarah'dan övgüyle ve tutkuyla bahsetmektedir. Aslında bu övgüleri artık eşini metresi kimliğinde değil eşi kimliğinde görmenin özlemiyle dile getirdiğini söylemek mümkündür. Bu gayretler, Sarah'ı yitirme

⁴³ “RICHARD. Great pride, to walk with you as my wife on my arm. To see you smile, laugh, walk, talk, bend, be still. To hear your command of contemporary phraseology, your delicate use of the very latest idiomatic expression, so subtly employed. Yes. To feel the envy of others, their attempts to gain favour with you, by fair means or foul, your austere grace confounding them. And to know you are my wife. It's source of a profound satisfaction to me.” Ç.N. 162.

korkusu ve bağıllık hissiyle evliliğini devam ettirme isteğinin birbiriyle tamamen örtüştüğünü göstermektedir. *Hizmetçiler*'e bakıldığında ise Claire'in Hanım'ı büyük bir hayranlıkla ve korkuyla tasvir ettiği görülür. Hanım'ın otoritesine itaat eden hizmetçilerin bir tür bağımlılık veya korku hissinin aynı anda içinde olduğu düşünülebilir. Ayrıca bu övgülerin yüzeysel anlamlarının ötesinde gizli ve ima edilen anlamları içerdiği alımlanmaktadır. Bu noktada övgülerin yorumlanmasıyla ortaya çıkan örtük anlamlar dikkat çeker. Richard'ın Sarah'dan modern söylemlere hâkim olmasını beklemesi, orta sınıf evli bir çiftin burjuva değerlerine yakın modern düşünceye sahip olma arzusu şeklinde yorumlanabilir. Böylece kendi sınıflarındaki diğer insanlardan bir adım önde ve toplumun ilerici veya entelektüel kesimine yakın olmaları şeklinde de yorumlanabilir. Claire'in "solmuş çiçeklere boğma" metaforu ise hanımın hizmetçilere baskıcı, zorlayıcı ve acımasız bir tavır sergilediği sonucu çıkarılabilir. Çiçekler genellikle tazelik ve güzellik anlamına gelirken, ayrıcalıklı burjuva sınıfını da simgeler. Solmuş çiçekler ise bu sınıfın alt sınıfla aralarındaki farkı pekiştirmeye yönelik göstergedir. Solgunluk ve çirkinlik burjuva sınıfı ile alt sınıf arasındaki uçurumu karşılaştırmaktadır.

Rollerin değişimi, hizmetçiyi canlandıran kişiyi ve aynı zamanda otoritenin zulmü altında ezilen kimliklerini bir arada tutarak anlam kazanmaktadır. Bu övgü beraberinde de aşağılamayı getirmektedir. "Bütün eşyalar, bütün nesneler bize düşman" diyen Claire (Genet, 1990:49) artık kontrolünü iyice kaybederek Hanım tarafından ne kadar aşağılandıklarını Hanım rolünderken şöyle sergiler:

"*CLAIRE*: Hizmetçilerden nefret ederim. O iğrenç, o alçak hizmetçi soyundan nefret ederim. Hizmetçiler insan değildir. Bulaşık yıkarlar. Onlar odalarımızda, koridorlarımızda çöreklenen, ağızımızdan içeri giren, bizi çileden çıkaran pis kokulardır. Ben onları senin yüzüne kusuyorum. (*Solange pencereye gitmek için davranır*) Dur, gitme.

SOLANGE: Balkona çıkacaktım.

CLAIRE: Çıkmalı! Mezarlıklar, polisler, lağımçılar nasıl gerekse, balkona çıkmak da gerek. Ama bütün bunlar şu güzelim dünyanın kokmuşluğunu ortadan kaldıramıyor.

SOLANGE: Devam et, devam et!

CLAIRE: Vicdan azabından ve korkudan çarpılmış ağızlarınızla, kırış kırış olmuş dirseklerinizle, modası geçmiş mintanlarınızla, eskilerimizi giymek için yaratılmış vücutlarınızla biçimsizliğimizin aynasısınız siz. Bizim tıkacımız, bizim yüzkaramız, bizim tortumuzsunuz" (Genet, 1990: 53).

Bu aşağılama Aşık'ta ise yüklenilen rolün etkisiyle övgünün ötesinde yer almaya başlamaktadır:

“SARAH. Akşam yemeği fikrini yorucu buluyorum. Bu nedenle düşünmemeyi tercih ediyorum.

RICHARD. Çok kötü. Açım.

Kısa duraksama.

Şehirde yüksek finans problemleriyle geçen günün ardından yemek yapmamı beklemiyorsun herhâlde.

Sarah gülmeye başlar.

Kadınlık görevlerini yerine getirmeyip ihmal ettiğin de ortada”⁴⁴ (Pinter, 1968: 76).

Toplumsal adaletsizlik ve sınıf farklılıkları burjuvazi sınıfının eleştirisi ve kötüleştirilmesi ile resmedilmektedir. Anlatılarımızdaki hiciv dolu ifadelerin önce çaresizlikle yapılan övgüye, sonrasında ise aşağıla(n)maya dönüştüğü görülür. Her iki eserdeki karakterlerin de bulundukları güvenli olmayan ortamları onları tekinsizlik duygusuna yöneltmektedir. Tekinsizliğe göre birey, bilinmeyen veya yeni bir şeyi karşılayacakken, zihnimizdeki önyargılar veya önceden oluşturulmuş fikirlerimiz ile önce onu kavrar ve tanıdık bir anlam verir. Özünde tekinsiz, gerçek algıya veya nesnenin özüne tam olarak uyum sağlanmasından ziyade zihinsel süreçlerin etkisiyle yeniden şekillendirilmiş bir algılamayı ifade eder. Hizmetçilerin kendilerini yığıntı gibi hissettikleri bu düzende birbirlerine nefret kusmaları ise karakterlerin tekinsiz evrenlerindeki öteki olmanın en acı ifadesidir. Ezen ve ezilen ilişkisinde benliklerini yitiren, kendilerinin Hanım tarafından “kalıntı” olarak nitelendirilmeleri ile burjuvaziye derin bir eleştiri getirilmektedir. Hizmetçilerin Hanım gibi konuşmaları, onu öldürme çabaları okurda bu tür eserleri okuyarak ya da izleyerek katharsis yaşatmaktadır. Bu bağlamda karakterler hem katharsisi yaşamakta hem de yaşatmaktadır. Richard'ın ifadeleri ise orta sınıfa mensup bir evli çiftin burjuva değerlerine odaklandığının göstergesidir. Burjuva değerlerinde geleneksel cinsiyet rolleri ve aile yapısı önemli bir yer tutmaktadır. Bu değerler genellikle kadının ev içindeki sorumluluklarını yerine getirmesi, ailenin düzenini sağlaması ve eşine destek olması etrafından şekillenmektedir. Dolayısıyla kadınlık görevini yerine getirmeyen Sarah, Richard

⁴⁴ “SARAH. I find the thought of dinner fatiguing. I prefer not to think about it.

RICHARD. That's rather unfortunate. I'm hungry.

Slight pause.

You hardly expect me to embark on dinner after a day spent sifting matters of high finance in the City.

She laughs.

One could even suggest you were failing down on your wifely duties.” Ç.N. 162-163.

tarafından burjuva değerlerine uygun davranmadığına dönük olarak eleştirilir. İki eserdeki burjuvazi eleştirisinin *Hizmetçiler*'de alt sınıfa mensup kardeşlerin “ezen-ezilen” odağında, *Aşık*'ta ise orta sınıfa mensup çiftin toplumsal kimlikleri bağlamında ele alındığını söylemek mümkündür. Burjuvazi, toplumsal yapıları anlama sürecinde hayati bir role sahiptir. Bu sınıfı görmezden gelmek, toplumsal sorunların çözümünde yanılırlara yol açmaktadır. “Burjuvaziyi tartışmak, dünyanın hallerini kavramak bakımından oldukça ehemmiyet arz eder. Burjuvaziyi ıskalayarak bugünkü dünya-sistemini ve yol açtığı problematik durumu doğru değerlendiremeyiz” der Kızılçelik (2007b: 11).

Genet ve Pinter'ın karakterler üzerinden yarattıkları atmosfer ile tekinsizlik hissini vurgulamaları karşılaştırmamızda oldukça önemli bir yer edinmektedir. Karakterlerin duygusal karmaşaları sonucunda değişim geçirmeleri tekinsizlik kavramı ile ilişkilendirilir. Tekinsizliğin kişinin içinde çıkış yolunu bilmediği bir şey olarak algılandığını ifade eden Jentsch, entelektüel belirsizliğe değinmektedir. Bu belirsizlik bir konuda netlikten yoksun olma, karmaşıklık veya anlamada güçlük çekme durumunu ifade etmektedir. Bir kişi, bir durumu veya kavramı tam olarak anlamlandıramadığında ya da alışık olunmayan bir durumla karşılaşıldığında entelektüel belirsizlik ortaya çıkar. Kişi, çıkış yolu veya çözümü bilmediği bir durumla karşı karşıya olduğunu hissettiğinde ise tekinsizlik duygusu tetiklenmektedir. “Bilinmeyen, yabancı, gizemli olan bizi sadece bilmediğimiz için değil, aynı zamanda bizi kendi özel karanlık alanlarımıza, içimizdeki rahatsız edici olana, kendi kimliğimize götürdüğü için de korkutur.”⁴⁵ İki eserde de karakterlerin sahip oldukları kimlikten vazgeçememe isteği onları gerçeklikten uzaklaştırarak tekinsizlik hissine yönlendirmektedir. Gerçekliklerinde sıkışıp kaldıklarını fark ettiklerinde hiçbir yere gidemeyeceklerini anlayan hizmetçiler, bu döngüden kurtulmak isteseler dahi ellerindeki tek sıfatları olan “hizmetçi” kimliğini de kaybetmekten korkarlar. Eğer kendilerini tanımlayan Hanım olmazsa, belki de “köle” bile olamayacaklardır. Bu aşamada Brecht'in *Yabancılaştırma Efekt*i ile bir bağ söz konusudur. Seyirciyi pasif bir izleyici konumundan çıkararak düşünmeye ve sorgulamaya teşvik eden bu efekt, gerçeklik yanılsamasını kırmayı ve seyirci ile oyun arasında eleştirel bir mesafe yaratmayı amaçlamaktadır. Seyircinin hikâyeye ve karakterlere duygusal olarak kapılmasını engellemeye çalışması onları eleştirel bir duruş sergilemeye teşvik etmektedir. Bu noktada her iki eserin de yabancılaştırma efektine yönlendirici bir etkisi olduğu görülmektedir. Tüm karakterlerin okuru bu bağlamda

⁴⁵ “Le non-familier, l'étranger, le mystérieux nous effraient non seulement parce qu'ils nous sont inconnus, mais aussi parce qu'ils nous renvoient à nos propres zones d'ombre personnelles, à l'inquiétant en nous-mêmes, à notre propre identité.”

kimliklerini sürekli olarak değişime bürümeleri sonucunda şüphecilikle yaklaşımlarını sağlamaktadır. Sona yaklaşan hizmetçiler rol karmaşası içinde içsel mücadele vermeye başlarlar. Tiradına başlayan Solange:

“*SOLANGE*: [...] Bayancığım, artık beni bayan Solange diye çağırabilirsiniz. İşte ben de bunları tam bunun için, sizin ve kocanızın beni bayan Solange Lemercier diye çağırması için yaptım...” (Genet, 1990: 55)

Ve Solange tiradına devam etmektedir, artık yavaş yavaş sona yaklaşılır:

“*SOLANGE*: [...] Hizmetçilik yaptım. Hizmetçilik için gerekli bütün davranışları gösterdim. Bayancığıma sırtıttım. Yatakları yapmak için eğildim, camları silmek için eğildim, sebzeleri soymak için eğildim. Kapıları dinlemek, gözümü kilitlere uydurmak için eğildim. Ama şimdi dimdik ayaktayım. Turp gibi. Ben insanları boğarım ha! Kızkardeşini boğan bayan Solange benim...” (Genet, 1990: 57)

Aynı durum için *Aşık*'a baktığımızda, son oyununu oynadığını söyleyen Max'in oyununu bitirmeye kararlı olduğunu görürüz. Çocuklarını düşünmek zorunda olduğundan bahsederken Sarah'ya durumun artık çığırından çıktığını belirtmeye çalışır. Fakat sonucu hiç düşündüğü gibi gerçekleşmemektedir:

“*SARAH*. Sana bir şeyler fısıldamak istiyorum. Dinle lütfen. Fısıldamama izin ver. Ah. Yapabilir miyim? Lütfen? Fısıldama vakti şimdi. Öncesinde çay saatiydi değil mi? Öyleydi değil mi? Şimdi fısıldama vakti.

Duraksama.

Sana fısıldamamdan hoşlanırsın. Seni fısıldayarak sevmemden hoşlanırsın. Dinle. Evli kadınlar, kocaları gibi saçma şeyler için endişe etmemelisin. Bu saçmalık. Bu çok saçma. Bu sensin, tam da burada, benimlesin, burada birlikte, hepsi bu değil mi? Bana fısıldıyorsun, benimle burada çay içiyorsun, bunu yapıyorsun değil mi, biz buyuz, bu biziz, sev beni Max”⁴⁶ (Pinter, 1968: 71-72).

⁴⁶ “*SARAH*. I want to whisper something to you. Listen. Let me whisper to you. Mmmm? Can I? Please? It's whispering time. Earlier it was teatime, wasn't it? Wasn't it? Now it's whispering time.

Pause.

You like me to whisper to you. You like me to love you, whispering. Listen. You musn't worry about ... wives, husbands, things like that. It's silly. It's really silly. It's you, you now, here, here with me, here together, that's what it is, isn't it? You whisper to me, you take tea with me, you do that, don't you, that's what we are, that's us, love me.” Ç.N. s.158.

Kendisini ünlü katil Solange Lemercier olarak ilan eden Solange, tirat boyunca Hanım'ı mı yoksa kız kardeşini mi öldürdüğünü, hatta hangisini oynadığını dahi karıştırmaktadır. Tiradın devamında Hanım'ı taklit ederek Claire'i küçümser, kardeşiyle eşit olduğunu, hatta daha da yüce olduğunu duyurmaktadır. Aristokrasinin ve burjuvazinin tüm varlıklarını küçümser, ezen sınıfın beyaz tenini reddeder ve kendisinin bir katil olduğunu haykırır. Buradaki beyaz tenin reddi aristokrasinin reddidir. Aristokraside beyaz ten, üst sınıfın ayrıcalıklarının ve statüsünün simgelediği düşüncesine dayanır. Aristokrat sınıfın ayrıcalıklı olduğu zaman diliminde popüler bir güzellik idealini temsil eden beyaz ten burada statünün simgesi ve soyluluğun rengidir.

Sarah ise yaşadığı iç çatışmasını aşma umuduyla Max'in sevgisine sarılmaya çalışmaktadır. Sadece bulundukları ve birlikte oldukları anın gerçekliğine vurgu yapan Sarah ne kendisini ne de Richard'ı aldatmaktan vazgeçmek istememektedir. Eğer isterse tekinsizliğin bilinmeyen doğasında yozlamış değerler ile yaşamaya mahkûm bırakılacaktır. Ne Sarah ne de Solange gerçekliğe geri dönmeyi asla istememektedir.

Hizmetçiler, Hanım'ın eve gelmesine az bir vakit kala aralarında ölüm seremonisini bu sefer gerçek Hanım'a karşı yapmak üzere iş bölümü yapmaktadırlar. Hanım'ın her gün içtiği ıhlamura on tane gardenal ekleyerek öldürme planı yapan Claire'in nefret dolu söylemleri öteki olmanın yarattığı adaletsizliği bir kez daha ortaya çıkarmaktadır:

“*CLAIRE*: ...Cinayet anlatılamayacak kadar tuhaf bir şeydir. Hadi gene şarkı söyleyelim. Bayanı alır bir ormana götürürüz. Çamların altında, ay ışığında, parça parça doğrarız. Sonra da şarkı söyler, ölüsünü bahçedeki çiçeklerin dibine gömeriz. Üstünü de akşamüstleri küçük bir süzgeçle sularız” (Genet, 1990: 34).

Kimlikler ve kavramlar arasında gezinen Genet'nin okurda bırakmak istediği etki bir bakıma rahatsız olma ve dehşete kapılma duygularıdır. Onun eserleri tıpkı *Hizmetçiler*'de olduğu gibi sıradan insanların göz ardı ettiği veya bastırdığı arzuları, ihtiyaçları ve karanlık yanlarını ortaya çıkarır. Asıl iyiliğe karşı olan kötülüğü arzulayan Genet, okurun konfor alanını sarsarak rahatsız edici bir etki ile yüzleşebilmelerine olanak sağlar. Bunu yaparken de suçluların ve dışlanmışların insanlık hallerini sunar. Burada da olduğu gibi hizmetçilerin Hanım'a karşı beslediği nefreti özetleyen Claire, güç ve kontrol arzusunun en doruklarında kendisini hisseder. Hanım'ın hayatını sonlandırmayı arzulayarak otorite sahibi olduklarını hissetmek isteyen bu kardeşler hem kendi gerçekliklerini yaşatmayı hem de Hanım öldüğü

halde yeteri kadar toprağını sulamayıp acı çekmesini dahi istemektedirler. Bu noktada Claire'deki tekinsizlik kendini gösterir. Tekinsiz; bilinen ancak gizlenmiş, bastırılmış ve saklanmış olanla yüzleşme şeklinde de tanımlanabilir. *Unheimlich* kelimesi uğursuz ve güvensiz olan anlamlarına gelmektedir ve Freud'un tanımladığı "tekinsiz" kavramına uyan temsillerin gösterimi, bastırılmış olanın yeniden ortaya çıkmasıyla ilişkilendirilebilir. Bu temsiller tıpkı Claire'de olduğu gibi hem korkutucu hem de yabancı ve tuhaf olanı içsel ve tanıdık olanla şaşırtıcı bir şekilde ilişkilendirebilir. Öldürmeyi düşledikleri kişinin öldükten sonra bile acı çekmesini istemeleri bu güç ve nefretin bir tezahürü olarak alınılmaktadır. *Hizmetçiler*'deki öldürüp gömme hayalini *Aşık*'ta ise Richard gerçekleştirmeyi arzular:

"RICHARD. Onu boş bir alana götür. Derin bir çukur bul. Ya da atıkların olduğu bir yığın. Bir çöplük bul. Ha ne dersin?

Sarah ayakta durmaya devam eder.

Bir kano al ve bir gölet bul. Ne olursa. Neresi olursa. Ama benim salonum değil"⁴⁷ (Pinter, 1968: 79).

Karakterlerin öldürmeyi bir kaçış olarak görmeleri tam da bu noktada içsel çatışma olarak açığa çıkmaktadır. Tekinsizlik hissinin öldürme eylemini çözüm olarak görmelerine sevk ettiği düşünülmektedir. Başkalarının yaşamını sona erdirmek, kendi içlerinde ve dış dünyalarında yaşadıkları ızdırabı dindirmeye çalıştıklarının kanıtıdır. Hem zihinsel hem de fiziksel yüklerden kurtulmaya çalışan karakterler huzur bulmayı amaçlayarak bir şeylere tutunabilmektedir. Ve bu durum her iki oyunda da giderek artar. Oyun içinde oyun gerçekleştiren karakterler daha önce de belirtildiği üzere kimlik sorunu yaşamaktadır ve sahte kimliklerine gömülen karakterler gerçeklikten tamamen kopmaktadır:

"SARAH. Evet... beni seviyorsun... Max'e aldırış etmiyorsun... onu anlıyorsun ama değil mi?... Yani benden daha iyi anlıyorsun... sevgilim... her şey yolunda... her şey yolunda... akşamlar... öğleden sonraları... anlıyorsun değil mi? Dinle bak, senin için yemeğim var. Hazır hatta. Ciddi değildim. Dana bourgignon var. Yarın için de sebzeli tavuk var. İster misin?"⁴⁸ (Pinter, 1968: 80)

⁴⁷ "RICHARD. Take him out into the fields. Find a ditch. Or a slag heap. Find a rubbish dump. Mmmm? What about that? *She stands still*. Buy a canoe and find a stagnant pond. Anything. Anywhere. But not my living-room." Ç.N. s.165.

⁴⁸ "SARAH. Yes ... you love me ... you don't mind him ... you understand him ... don't you? ... I mean, you know better than I do ... darling... all's well ... all's well ... the evenings ... and the afternoons ... do you see? Listen, I do have dinner for you. It's ready. I wasn't serious. It's Boeuf bourgignon. And tomorrow I'll have Chicken Chasseur. Would you like it?" Ç.N. s.166.

Sarah'nın kimlik sorunuyla mücadele etmesi okurun onu karmaşık kimlik çatışmasıyla ilişkilendirmesine neden olabilmektedir. Karakter, kendini tanımlama sürecinde belirsizliklerle karşılaşmakta ve kimlik oluşturma çabaları gittikçe karmaşık bir hale dönüşmektedir. Richard'ın eşiyken Sarah, kendini kaybolmuş, sevgilisi iken tamamlanmış hisseder. Sarah, Richard'ın beklentilerine uymaya çalıştığı ve geleneksel ev rolünü üstlendiği kimliğinde yabancılaşır. Bu durum ise kendisini öz kimliğinden uzaklaştırmasına neden olur. Kendisini Max'in metresi olarak görmek isteyen Sarah, dış dünyada bir tür tekinsizlik hissiyle karşı karşıyadır. Sarah gibi, kendini tanımlama ve anlam bulma çabasıyla farklı rolleri deneyimleyen Richard'ı da bu bağlamda değerlendirmek gerekirse; Max'e bürünerek kimlik arayışına girdiği görülmektedir. Her ikisi de bu arayışın sonucunda artık birbirlerini tatmin edemeyen kimlikler içinde bulunmaları nedeniyle tekinsizlik duygusunu daha da güçlendirmektedir. Buradan hareketle özgün kimliğini bastırmak zorunda hissetmenin tekinsizlik hissine yol açtığı çıkarımını yapmak mümkündür. Sınırlarını zorlayan Sarah ise tiradına ilişkideki sadakatsizlikle devam eder:

“SARAH. Seni aptal...! (*Soğukkanlı bir şekilde ona bakar.*) Eve gelenin tek o olduğunu mu düşünüyorsun? Öyle mi sanıyorsun? Evde ağırladığım tek kişinin o mu olduğunu sanıyorsun? Aptal olma. Her zaman başka ziyaretçilerim de oluyor, her zaman ağırladığım... Başka öğleden sonraları da, her zaman.... Hiçbiriniz bilmiyorken, hem de hiçbiriniz. Onlara taze çilekler veriyorum. Kremalı. Yabancılar, tamamıyla yabancılar. Fakat bana değil, onlar buradayken değil. Çiçeklerimi görmeye geliyorlar. Sonra çaya kalıyorlar. Her zaman. Hep”⁴⁹ (Pinter, 1968: 81).

Yaşantısını sadece Max ile sınırlamadığını vurgulayan Sarah'nın ifadelerinin Freud'un tekinsizlik kavramı ile ilgili düşünceleriyle örtüştüğü saptanmaktadır. Freud'a göre tekinsizlik kavramı yeni veya bilinmeyenle ilgili değil, aksine tanıdık olanın bastırılma sürecinde tanınmaz hale gelerek ortaya çıkmasıdır. Freud, “İçgüdüsel dürtülerden kaynaklanan ve muhtemelen içgüdülerin doğasında var olan “tekrar etme isteği”nin, bilinçaltında baskın geldiğini görmek mümkündür. Bu istek, haz ilkesini geçersiz kılacak kadar güçlüdür ve şeytani karakteri, bazı açılardan zihni yönlendirebilir” demektedir (Jentsch ve Freud, 2019: 57). Tekinsizlik, yabancı veya bilinmedik olan şeyden ziyade,

⁴⁹ “SARAH. You stupid...! (*She looks at him coolly.*) Do you think he's the only one who comes! Do you? Do you think he's the only one I entertain? Mmmnn? Don't be silly! I have another visitors, other visitors, all the time, I receive all the time. Other afternoons, all the time. When neither of you know, neither of you. I give them strawberries in season. With cream. Strangers, total strangers. But not to me, not while they're here. They come to see the hollyhocks. And then they stay for tea. Always. Always.” Ç.N. s.167-168.

aşına ve tanıdık olan şeyden kaynaklanmaktadır. Bilindik olanın sıradanlığından ve normallikten sapması bireyde rahatsızlık ve tedirginlik yaratır. Bu bağlamda Pinter'in oyunlarının insanın, dünyanın bir tehdit olduğunu ve sürekli korktuğu ve kaçtığı bir gerçeklik üzerine kurulu olan absürd özelliklerini yansıttığını ifade etmek mümkündür. Aydemir'in de vurguladığı üzere:

“Onun absürd özelliği gösteren hemen tüm oyunlarının dramatik malzemesi dünyanın bir tehdit unsuru olduğu, insanın ise bu tehdit karşısında sürekli korktuğu ve kaçtığı izleği üzerinedir. Pinter, dramatik öze buradan yola çıkarak ulaşır: Dünya ile insan uyuşmamaktadır; çünkü insan her an dünya tarafından tehdit edilmektedir. Pinter'in kahramanları sürekli kaçış halindedirler” (2010: 17).

Daha önce de değindiğimiz üzere *Hizmetçiler*'de tıpkı *Aşık*'ta olduğu gibi pencerenin önemli bir imgeyi yansıttığını düşünmekteyiz. Solange, Hanım'a olan nefretini, tehditlerini, onu öldürdüğünü hayal ederek polislere ifade verdiği senaryolarını canlandırırken, buna daha fazla dayanamayan Claire aniden Hanım rolüne bürünmekte, Solange'ı da Claire olarak canlandırmaktadır. Bunun artık son bulmasını isteyen Solange oyunu devam ettirmeyi istemeyerek evden kaçmayı teklif eder. Karakterlerin yaşadığı girdabın en net örneği olan Claire, ölüm seremonisini gerçekleştirmekte ısrarcı davranır ve Solange'a onun hem kendisini hem de Hanım'ını öldürebileceğini belirtir. Düş ve gerçeklik ayrımını temsil eden alegorilerden biri olan pencere tam da bu noktada tıpkı *Aşık*'taki gibi iç dünya ile dış dünya arasındaki ayrımı açığa çıkartmaktadır:

“CLAIRE: (*Bayanın sesiyle sızlanır*) Pencereyi kapa, perdeleri de çek. Tamam.

SOLANGE: Geç oldu. Herkes yattı. Artık keselim.

CLAIRE: (*Eliyle susması için işaret yapar*) Claire, ıhlamurumu koyar mısın?

SOLANGE: Nasıl olur...

CLAIRE: Sana ıhlamurumu koy dedim.

SOLANGE: Yorgunluktan canımız çıktı. Burda keselim” (Genet, 1990: 58).

Aşık'taki bitirme isteği ise Richard tarafından gelmektedir. Kontrolünü artık tam anlamıyla kaybetmeye başlayan Richard tıpkı Solange gibi, kendini oyuna fazlasıyla kaptırmakta, kural ihlali yapmaya başlamakta ve kendi kimliğindeyken Max ile olan ilişkisini bitirmesi için Sarah'ya uyarılarda bulunmaktadır:

“RICHARD. [...] Belki de kaba davranıyorumdur. Kaba mı davranıyorum?

SARAH. (*ona bakarak*). Bilmiyorum.

RICHARD. Evet, kabayım. Az önce köprüde trafikte beklerken bir karar verdim.

Duraksama.

SARAH. Aa? Nedir?

RICHARD. Bitmesi gerektiğine.

SARAH. Neyin?

RICHARD. Senin ahlaksızlığının.

Duraksama.

Bu ahlaksız hayatının. Evlilik dışı şehvet yolculuğunun”⁵⁰(Pinter, 1968:77).

Yukarıdaki ifadelerden anlaşılacağı üzere iki anlatıda da karakterlerin oyun bitirme isteği baskın gelmektedir. Birbirlerini kışkırtarak meydan okuma yoluna giden hizmetçiler, dengeleri yavaş yavaş Claire lehine çevirmektedir. Anlatının sonu, olay örgüsündeki karmaşık noktaların giderilmesi ile son bulur:

“CLAIRE: Sana ıhlamuru getir, dedim!

SOLANGE: Ama bayancığım..

CLAIRE: Peki, peki.. Ne söyleyeceksen söyle..

SOLANGE: Ama bayancığım ıhlamurunuz soğudu.

CLAIRE: Olsun, öyle içerim. Ver! (*Solange tepsiyi getirir*) Ooo, hem de en pahalı, en gözde fincan!

(*Claire fincanı alır içer. O ıhlamuru içerken Solange, yüzü seyircilere karşı, kıpırdamadan durur. Elleri kelepçeli imiş gibi çarprazdır*)” (Genet, 1990: 60).

Hizmet eden sınıfın, kendilerini dışlayan burjuva dünyasıyla mücadelesi ve isyanı sadece hayal dünyasında gerçekleşmektedir. Hizmetçiler tarafından ölüme mahkûm edilen Claire’in (Hanım’ın) ölümü ise yalnızca hayal edilen bir zafer olarak kalmaktadır. Gerçeklikten uzak bir düşsel evrende gerçekleşmiş bir başarı olarak da okur tarafından

⁵⁰ “RICHARD. [...] Perhaps I’m being unkind. Am I being unkind?

SARAH. (*looks at him*). I don’t know.

RICHARD. Yes, I am. In the traffic jam on the bridge just now, you see, I came a decision.

Pause.

SARAH. Oh? What?

RICHARD. That it has to stop.

SARAH. What?

RICHARD. Your debauchery.

Pause.

Your life of depravity. Your path of illegitimate lust.” Ç.N. s.163-164.

gözlenir. Her iki karakter de yaşamlarının anlamsız olduğunu ve bu değersiz yaşamı sürdürmenin bir amacı olmadığını kavramaktadır. Otoriteyi tamamen ortadan kaldıramayacaklarının bilincinde olmakla birlikte otoritenin hala içlerinde ve zihinlerinde varlığını sürdürmekte olduğunu farkındadırlar. Bu bağlamda mücadele ettikleri şey aslında kendi yarattıkları imajlarıdır ve bu imajı yok etmek imkansızdır. Bu yüzden Claire tek çözüm olarak kendi varlığını sonlandırmaya karar verir. En gözde fincanda hayatına son veren Claire, otoriteye karşı eleştirel bir duruş sergileyerek ezilmişliklerinin öcünü almaktadır/yenilgiyi kabullenmektedir!

Sarah'nın oyunu bitirmek istememesini kabullenmeyen Richard da artık pes etmiştir. Kimliğinde kaybolmayı göze alarak dönüşüm geçirmeye başlamayan Richard bir anda Max'e dönüşür ve Sarah'yı tuzağa düşürmeye çalışır. Sözleri ve dönüşümü artık sona yaklaşıldığının habercisidir. Kendi kimliğinde süet ceketini giymeksizin Max'e dönüşen Richard, evine geldiğinde metresini rahatsız eden sıradan biri kimliğine bürünmektedir. Richard'ın dönüşümünü başta kabullenemeyen Sarah artık yenilgiye uğrar ve o da dönüşümü kabul ederek topuklu ayakkabısını giymeksizin Sarah'dan uzaklaşır, Max'in metresi olur:

“SARAH. [...] Çok küstahsın. Gerçekten öylesin. Gerçekten. Kocam anlayacak. Kocam anlar. Gel buraya. Gel aşağıya. Açıklayacağım. Her şeye rağmen evliliğimi düşün. Kocam bana bayılır. Gel hadi kulağına fısıldayayım. Fısıldama vakti. Öyle değil mi?

Sarah onun elini tutar. Richard onunla birlikte dizlerinin üzerine çöker. Birbirlerine yaklaşırlar ve dizlerinin üzerine çökerler. Sarah onun yüzünü okşar.

Çay içmek için çok geç oldu değil mi? Sanırım bu hoşuna gidiyor. Öyle değil mi tatlım? Seni günbatımından sonra hiç görmemiştin. Kocam gece geç saatlere kadar toplantıda oluyor. Evet, farklı görünüyorsun. Neden bu tuhaf takım elbise, ve bu kravatı takıyorsun? Genellikle başka şeyler giyiyorsun öyle değil mi? Ceketini çıkar. Hadi. Değiştirmemi ister misin? Elbisemi değiştirmemi ister misin? Senin için değişeceğim sevgilim. Değişeyim mi? Bunu ister miydin?

Sessizlik. Sarah ona oldukça yakın durur.

RICHARD. Evet.

Duraksama.

Değiştir.

Duraksama.

Değiştir.

Duraksama.

Elbiseni değiştir.

Duraksama.

Seni güzel o....

*Diz çökmeye devam ederler, Sarah onun üzerine doğru yaslanır*⁵¹(Pinter, 1968: 83-84).

Değişimin en acı şekliyle dönüşüme evrildiğine tanıklık ettiğimiz *Aşık*'ta Richard'ın oyun içinde oyunlarına yine aynı yöntemle son vermesi oyunun en çarpıcı gerçeğidir. Hem kendisini hem de karısını hayal dünyasında öldürmesi ile son bulan oyun "olmak" ve "görünmek" arasındaki sıkışmışlığı okura sunmaktadır. Eylemsizliğe mahkûm olmayı reddetmenin başkaldırıya yönelttiğinin örneğini sunan Richard, peşinden Sarah'yı da sürükleyerek dengeyi kurmaya çalışmaktadır fakat bunu başaramamaktadır. Oyun içindeki oyunlarının dengesi gerçeklikle sarsılıp bozulduğunda kendilerini güçsüzlüğün çıkmazına mahkûm hissederler. Düşsel karakterlerinin dizgisinde kaybolan Richard ve Sarah, tıpkı Solange ve Claire gibi kendi kimliklerinin ötesinde yitip giderler.

⁵¹ SARAH. [...] You're very forward. You really are. Oh, you really are. But my husband will understand. My husband does understand. Come here. Come down here. I'll explain. After all, think of my marriage. He adores me. Come here and I'll whisper to you. I'll whisper it. It's whispering time. Isn't it? *She takes his hands. He sinks to his knees, with her. They are kneeling together, close. She strokes his face.* It's very late tea. Isn't it? But I think I like it. Aren't you sweet? I've never seen you before after sunset. My husband's at a late-night conference. Yes, you look different. Why are you wearing this strange suit, and this tie? You usually wear something else, don't you? Take off your jacket. Mmmnn? Would you like me to change? Would you like me to change? I'll change for you, darling. Shall I? Would you like that?

Silence. She is very close to him.

RICHARD. Yes.

Pause.

Change.

Pause.

Change.

Pause.

Change your clothes.

Pause.

You lovely whore.

They are still, kneeling, she leaning over him." Ç.N. s.169-170.

Pinter'in oyunlarını yazarken dilin temel amacını ve varoluşunu iletişimden çok bir silah olarak kullanma fikrini benimsemesi ve böylelikle oyunlarının eşsiz bir anlatım şölenine dönüşmesini sağlayan "Pintervari" tekniğidir. Bu özelliğin *Aşık*'ın final sahnesinde okuru daha da etkileyecek nitelikte olduğu görülmektedir. Genet ise oyunlarını görsel ve duyuşsal ayrıntılarla zenginleştirmekte, atmosferi ve karakterleri canlandırırken hem simgesel hem de metaforik dil kullanımına yer vermektedir. Her iki yazar da karakterlerin dünyasını keşfetmek için içsel monologlar ile okurun metnin akışına kapılmasını sağlamaktadır. Okur ile doğrudan etkileşimi amaçlayan bu yöntemler temelinde bir aynayı temsil ederek gerçekliğin yansımaları temsil etmektedir. Tiyatro oyununun sahneye taşınması ise eserin derinlikli bir şekilde alımlanmasını sağlayan bir araç olarak düşünülmektedir. Girit'in de belirttiği üzere "Pinter oyunları hem okuyan hem oynayan/yöneten için zengin bir deneyim sunarken aynı zamanda zorlu ve bazen de anlaşılabilir bir yolculuk da vaat ediyor. Bir Pinter oyununu sahnelemek, aynen bir Beckett ya da bir Genet oyununu sahnelemek gibi, cesaret gerektiren bir iş, çünkü Pinter'ın sadece yazdıkları değil yazmadıkları da okunmalı, anlaşılmalı çalışılmalı, eğer hakkıyla değerlendirilecekse".⁵²

Anlatılarımızda yeni bir kimlik yaratamamanın etkisiyle oyun içinde oyun gerçekleştiren karakterlerin rolleri içindeyken bile düş ve gerçeklik arasında gidip geldikleri görülmektedir. Aslında isimleri, değişmez kaderlerinin taşıyıcısıdır. Toplumsal kimliklerinin yarattığı ezilmişliklerinden kurtulabileceklerini düşünen karakterler, sınıf sınırlarını aşmayı düşleyerek burjuva değerlerinin ötesindeki düşün özlemini çekmektedirler. Yukarıda da belirtildiği gibi Şener'in absürd tiyatrosunun amacını "saçmanın bilincine ulaşmasını sağlamak" olarak ifade etmesi temelde insan hayatındaki her şeyin rastgele, anlamsız ve belirsiz olduğunu vurgulamaktır. Saçmanın bilincine ermek bu noktada anlatılarımızdaki karakterlerin birebir hissettiği izlek olarak yorumlanmaktadır. Bu bilinç; geleneksel değerleri, inançları ve düzenin anlamını sorgulamalarını olanaklı kılmasıyla birlikte insanlığın yalnızlığını, dünyanın sessizliğini belki de sessiz çılgınlığının anlaşılmasına aracı olmaktadır. *Aşık*, burjuva toplumunun eleştirisi kadar bireysel özgürlük, cinsellik, kimlik ve varoluşsal konuları da ele almaktadır. Oyun, burjuva toplumunun sınırlarını zorlayan, insan doğasının derinliklerine inen bir anlatıma sahiptir. Pinter'ın hemen hemen tüm oyunlarında görünür kılınan belirgin bir izlek ortaklığı mevcuttur. Bu izleğin özü, baskın ve boyun eğen arasındaki ilişkilerin kurguladığı çerçevede şekillenmektedir. Pinter

⁵²<https://www.mimesis-dergi.org/2021/04/sessizlikte-konusanlar/>, Erişim Tarihi: 16 Kasım 2022

gibi Genet'nin oyunlarında da yabancılık ve iletişimsizlik izlekleri bulunmaktadır. İzlek bakımından Genet ile Pinter'ın benzerlik gösterdiği ise bu noktada açıktır. “Kendi kimliklerinin gerektirdiği gibi davranmayan Genet'nin kişileri adeta yabancılaşmanın birey üzerindeki derin acısını duyumsatırlar” (Aydemir, 2010: 17).

Bu bağlamda karakterlerin isimlerindeki sessiz çılgılığı da değerlendirmek gerekir. Genet'nin aslında karakterlerine verdiği isimlerle oyunun kaderini baştan yazdığı görülmektedir. Çoğunlukla karakterleri yansıtan isimler Fransız edebiyatında oldukça önemli bir unsurdur. Claire ismi Fransızcada “parlak/ışıltilı”, “şerefli/şanlı”, “görmekli” veya “ünlü”⁵³ anlamlarına gelir. Solange ise latince kökenli “solemnis” kelimesinden gelerek Fransızcada “solennel” anlamını alır. Solennel ise “törenele yapılan, törenli” demektir. İsimlerin anlamlarından yola çıkıldığında çaresizce savaşılan hizmetçilerin kaderlerinin aslında oyunun en başından itibaren belli olduğunu çıkarabiliriz. Claire, parlak gelecekleri uğruna şölen havasındaki kadehten zehirli ıhlamuru içerken Solange, bu görmekli törene bir bakıma ev sahipliği yapmaktadır. Hanım'ın adının sadece “Hanım” olması ise eşi Bay Lemercier'den kaynaklandığı düşünülmektedir. Olduğu gibi görünen Hanım, özünde başka bir kimliğe ait değildir ve adı yoktur. Eşinin uzantısı olan Hanım, kendisine tanımlanmış olan kutunun içerisinde gerekliliğin ona vadettiği şeyi yaşayan, yaşatan ve kendi yaşantısına ihanet etmeyen bir karakterdir. Lemercier ise işportacı/seyyar satıcı anlamındadır. Fakat hem kendisini hem de eşini burjuva sınıfının temsili olarak gören Madame Lemercier ve Bay Lemercier aslında aristokrasiye değil sadece burjuva sınıfına mensuptur. Soyluluğun ötesinde sadece üst sınıfa dahil olan Hanım ve eşi, toplumsal rolleri gereği böyle yaşamaktadırlar. Buradan da Hanım'ın hizmetçilerine bu denli davranmasının nedenini çıkarımlayabiliriz. Aristokrasi, hizmetçisini bir uzvu gibi görüp değer veren sınıftır. Buradan da burjuvazinin bunu yapmadığı tekrar belirtilebilir. Bu kalıbın göstergelerinin karakterlere yapıştığı görülmektedir.

Burjuva normlarının burjuva sınıfının benimsediği veya toplumda kabul gören sosyal, ahlaki, kültürel kurallar ve beklentiler olduğu bilinmektedir. Burjuvazi, orta ve üst sınıf insanlardan oluşan bir toplumsal sınıfı temsil etmesiyle birlikte genellikle ekonomik gücü, mülkiyeti ve sosyal statüyü de barındırmaktadır. Bu normlar burjuva sınıfının yaşam tarzı ve değerleriyle ilişkilidir. Geleneksel burjuva aile yapısı ise heteroseksüel evlilik ve çekirdek aile modeline dayanmaktadır. Sarah, Richard ve Max karakterleri, burjuva

⁵³ “brillant”, “glorieux”, “éclatant” ou “célèbre”.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65497229.r=.langFR.textePage>, Erişim tarihi: 20 Haziran 2023

toplumunun baskısı altında kalan figürlerdir. Richard ve Max, geleneksel erkek rollerine uyum sağlama çabası içindedir, ancak Sarah kendi özgürlüğünü aramaktadır. Fakat Sarah'ın özgürlük arayışı da burjuva toplumunun sınırlarıyla karşılaşmakta ve kendi benliğini bulmasını engellemektedir. Pinter, eserinde burjuva toplumunun tüm katmanlarında bireylerin baskı altında olduğunu ve kısıtlandığını başarılı bir şekilde işlemektedir. Bu yapıt, kimliklerin kırılganlığını ve belirsizliğini merkezi bir sorun olarak ele alırken Sarah, Richard ve Max karakterlerinin birbirleriyle ve kendi iç dünyalarıyla sürekli olarak kimlik belirsizliği ve dönüşümleriyle mücadele etmelerine yönelik bir eleştiri de sunmaktadır. Özellikle Sarah karakteri, kadınlık rolü ve burjuva toplumunun ona dayattığı rollerle ilgili kimlik sorununu derinlemesine işlemektedir. Kimliklerini sürekli olarak değiştiren bu karakterler tekinsizlik hissiyle boğuşurken kimlik değişimi arayışından kopmamakta ve dengeyi şaşırmaktadırlar. Bu dengeyi sağlamaya çalışan saygı değer karı-koca mı, yoksa aşık ve sevgilisi midir? Bu sorunun cevabını okurun alımlama serüveni ve yorumsamacı anlayışı belirlemektedir. Kimlik belirsizliklerinin çatışmaları ve yıkıcı sonucu, Pinter tarafından bu anlatıda okura eşsiz bir anlatım tekniğiyle sunulmaktadır.

Claire ve Solange toplumsal yaşamın dışında kalan, toplumun alt tabakasında yer alan, Hanım'a karşı hem hayranlık hem de kin besleyen hizmetçilerdir. Hem hizmetçi hem de efendi olma arzusuyla çelişki yaşarken tekinsizlik hissi ilişkilerinde belirginleşmeye başlamaktadır. Hizmetçilerin kendi doğalarındaki değerleri konusunda şüpheye düşmeleri onları tekinsizliğe iter ve bu duygusuyla eyleme girişmektedirler. Genet'nin çoğu eserinde olduğu gibi absürd dramada karakterler başka kimlikler olarak görünmekte ve bu kimliklere pek çok katman eklemektedirler. Hizmetçiler, oyunun sonunda kendilerini ezenin değil kendilerinin katili olmuşlardır bir bakıma. Başardıkları şey onların da dediği gibi kutsal bir törene dönüşmüştür. Her iki oyunda da karakterler arasındaki tekinsizlik hissi, ilişkilerindeki güvensizlik sınıfsal farklılıklar doğrultusunda ortaya çıkmaktadır. Toplumsal hiyerarşi ve güç dinamikleri karakterler arasında tekinsizlik hissi oluşturmaktadır. Bu yönüyle tüm karakterler arasında eksik olanı tamamlama açısından bir paralellik görülmektedir. Güç ve boyun eğme oyunu oynayan karakterlerin rolleri gerçeklik ile iç içe geçmektedir. İki anlatıda da burjuvaziye meydan okuyan karakterler kimlik doğasını sorgulayan güçlü bir retoriğin göstergesi niteliğindedir ve kimliklerini tamamlama deneyimleri eksik kalmaktadır. Arzuları neticesinde esir alınan karakterler aslında sadece rol aracılığıyla var olmayı başarmakta/başaramaktadırlar.

6. TARTIŞMA VE SONUÇ

Bu çalışmada, Jean Genet'nin *Hizmetçiler* ile Harold Pinter'ın *Aşık* adlı tiyatro eserleri karşılaştırmalı edebiyat bilimi çerçevesinde disiplinlerarası bir yaklaşımla, karakterlerin kimlik sorunsalları burjuvazi odağından incelenip karşılaştırılmıştır. Burjuvazi eleştirisi ekseninde karakterlerin geçirdiği dönüşümler Ernst Jentsch'in kuramcısı olduğu, Sigmund Freud'un geliştirdiği *Tekinsizlik* kuramı bağlamında çözümlenmeye çalışılmıştır. Toplam beş bölümden oluşan "Genet'nin *Hizmetçiler*'i ve Pinter'ın *Aşık*'ında Karşılaştırmalı Burjuvazi Eleştirisi" başlıklı bu çalışmada karakterlerin sınıf atlama düşüne kapıldıkları, bu doğrultuda yeni bir kimlik arayışına girme nedenleri ve sonuçları ele alınmış; benzer ve farklı yönleri tespit edilerek nedenleri üzerinde durulmuştur. Eserler incelenirken yorumlayıcı çözümleme ve alımlama estetiği kuramını kapsayan eklektik bir yöntem kullanılmıştır. Bu doğrultuda eserler, yorumlayıcı çözümleme ile incelenecek ise bu yönteme alımlama estetiği kuramı da eklenerek daha geniş bir bakış açısı ile çözümleme yapılabileceği öngörülmüştür. Yöntemlerle karakterlerin neyi neden yaptıkları irdelenmiş; bir yandan da karakterlerin derin çözümlemesi tekinsizlik kuramı ile harmanlanarak sunulmuştur.

Bu bağlamda ilk olarak karşılaştırmalı edebiyat biliminin çalışma alanları açıklanarak çalışmamıza yön veren inceleme yöntemleri ile ilgili bilgilendirme yapılmıştır. İkinci olarak, sınıf farklılığından doğan eleştiriye burjuvazi odağından bakıldığı için önce burjuvazinin doğuşu, devamında neden olduğu sınıf karşıtlıkları tarihsel olarak açıklanmıştır. Tiyatronun burjuvazi ile kesiştiği ortak noktası yazın türü bağlamında ele alınmıştır. Yazarların ve eserlerinin absürd tiyatroya örnek oluşturması nedeniyle önce Fransız daha sonra Çağdaş İngiliz tiyatrosu hakkında ayrıntılı bilgi sunulmuştur. Yazarların yanı sıra eser özetlerine de yer verilerek karakterlerin kimlik karmaşası tekinsizlik kuramı ile sunulup burjuvazi eleştirisi aktarılmıştır. Çalışma genel hatlarıyla özetlendikten sonra yapılan karşılaştırmalarla bir sonuca varılmaya çalışılmıştır.

Eleştirel düşüncenin gelişmesi edebiyatın disiplinlerarası ortamdaki sentezinden kaynaklanmaktadır. Çalışmanın çıkış noktası, farklı kültürlere ait iki yazarın iki eserini temel değerlerin tersine dönüşünde burjuvazinin etkisi bağlamından belirlenmiştir. Kullanılan yöntemlerden alımlama estetiği; yaşamsal, tarihsel ve edebi deneyimlerin ötesinde, metnin bağlamından kopmadan okuyucunun tüm deneyimlerinden faydalanarak eserin anlamının okuyucunun alımlayabildiği bir yaklaşımı temsil etmektedir. Yorumlayıcı

çözümlemenin ise eserin belirleyici ögesinin genellikle yazarın bilinçsiz eğilimlerine dayandığı ve bu eğilimlerin yorumlanarak anlaşılması ilkesine bağlı olduğu gerekçesiyle her iki yöntem de karşılaştırmada kullanılmaya uygun görülmüştür.

“Orta sınıf” ve “kent soylu” anlamına gelen burjuvazinin Orta Çağ’dan günümüze kadar hem edebiyata hem de topluma etkisi oldukça fazla yansımıştır. Özellikle Sanayi Devriminin etkilerinin yoğun hissedildiği dönemde Karl Marx ve Friedrich Engels’in ideolojilerinin sonucu olan komünizm ortaya çıkmıştır. Burjuvaziye “kapitalist orta sınıf” olarak adlandıran Marx ve Engels, bu kavramın işçi sınıfının ortak bilincine sahip olarak kurtuluşa ereceğini belirtmişlerdir. Sosyal eşitsizliğin hâkim olduğu 20. yüzyılda II. Dünya Savaşı’ndan sonra büyük bir bölümü burjuvazi olarak adlandırılan sınıf, artan ekonomik fırsatlardan yararlanarak zenginlik elde etmiştir. Burjuvazi için büyük bir zenginlik fırsatı yaratan bu uygulamaların Batı dünyasındaki refah devleti politikaları olduğu belirlenmiştir. Bunun da tarih boyunca hiyerarşik farklılıkların sınıf arasında çekişmelere yol açtığı görülmüştür. Özellikle kapitalizmin yükselişiyle birlikte ve endüstriyel devrim sonrasında burjuvazi toplumsal üstünlük sağlayarak güçlenmiştir. Sınıf mücadelesini keskin hatlarla çizen burjuvazinin sınıf karşıtlıkları ile ilişkisi üstünlük temelli oluşmaya başlamıştır. Bu durum, burjuvazinin sınıf çıkarlarına diğer sınıfların çıkarına tercih etmesi ve toplumsal hiyerarşide üstünlük kurmaya çalışması ile sonuçlanmıştır.

Karl Marx kadar sınıf karşıtlığını keskin ele almayan Max Weber, sadece ekonomik temelli sınıfsal ayrımı değil kültürel ve sosyal etkileri de barındıran ayrımdan bahsetmiştir. Burjuvazinin ideolojik görüşlerinin yansımaya araç olan tiyatro, burjuva sınıfının eleştirisine ve sınıfsal değerlerine meydan okuyan eserlere ilham olmuştur. Orta Çağ’dan günümüze kadar tiyatroya büyük etkisi ve katkısı olan burjuvazi hem Fransız hem de Çağdaş İngiliz tiyatrosunda önemli bir konuma erişmiştir.

20. yüzyılda ortaya çıkan ve sanat alanında büyük bir dönüşümü temsil eden akımların geneline verilen “Avant-garde”, sanatın sınırlarını zorlayan normlara, burjuva değerlere, politik ve toplumsal yapıya eleştirel bir bakış sunmuştur. Bununla birlikte Sürrealizm ve Dadaizm de uyumsuz tiyatroya zemin hazırlamıştır. Okura katharsis etkisi yaşatan bu anlatılar, geleneksel tiyatro normlarının ötesinde bir anlayışa sahiptir. Absürd tiyatro eserleri bu noktada karakterlerin okuru var olan gerçekliği sorgulamayı hedefleyerek, düzensiz ve mantıksız bir evren yaratarak öne çıkmıştır. Antonin Artaud, *Vahşet Tiyatrosu* ile beden ve duyuların gücünü vurgularken, Bertolt Brecht *Yabancılaştırma Efekt*i ile

okuru ve izleyici olaylara duygusal olarak bağlanmaktan uzaklaştırarak düşünsel bir kimlik haline dönüştürmüştür. Bu hususların her iki eseri de hem vahşet tiyatrosuna hem de yabancılaştırma efektine yaklaştırmakta olduğu belirlenmiştir. Bu durumda hem *Hizmetçiler*'de hem de *Aşık*'ta geleneksel yapıları reddeden ve monologlar ile tekrarların iç içe geçtiği bir tiyatro anlayışıyla karşılaştıldığı için absürd tiyatro türünde yer aldıkları saptanmıştır. Sonsuz yorumlanmaya şahitlik eden ve sahnelenen 75 yıllık *Hizmetçiler* ile 60 yıllık *Aşık*, II. Dünya Savaşı'nın ardından insanların belirsizlik içinde sallandığı karanlık bir döneme denk gelen absürd tiyatrodaki yer almıştır. Harold Pinter'in eserlerinde uzun süren sessizlikler ve muğlak diyaloglarla gerilim atmosferini ustalıkla inşa ettiği *Pintervari* anlatım tekniği ile Jean Genet'nin dili ve sembolleri etkileyici kullanması eserleri özel kılmıştır.

Sert gerçeklikle dolu acımasız bir dünyada kendi yalnızlığıyla karşı karşıya getirilen karakterler, II. Dünya Savaşı sonrası bağımsızlaşan Çağdaş İngiliz tiyatrosunda ve toplumsal eleştiriye odaklanan Fransız tiyatrosunda yazarların zengin düş dünyası çerçevesinde resmedilmiştir. Toplumsal normları sorgulamaları bağlamında ortak izleğe sahip olan eserler, en etkin oyun yazarları ve absürd tiyatronun öncüleri tarafından kaleme alınmıştır.

Jentsch, *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine* adlı makalesinde tekinsizlik hissinin, bir varlığın gerçek doğasına veya cansız bir nesnenin canlılık durumuna dair şüphe duyulması ile ortaya çıktığını belirtmiştir. Tekinsizliğin, insanın gerçeği tam olarak anlayamadığı, yeni ve bilinmeyenle karşılaştığında uyum sağlamakta zorlanması sonucunda ortaya çıktığını vurgulamıştır. Freud ise *tekinsiz* kelimesinin bilinen ve tanıdık olmayan durumları ifade ettiğini ve bu durumların korkutucu olabileceğini söylemiştir. Tekinsizlik, içsel bir huzursuzluk veya kaygı durumu olarak tanımlandığı gibi kişinin aşına olduğu dünyada bilmediği bir şeyle karşılaştığında da ortaya çıkmaktadır. Jentsch'e göre tekinsizlik hissiyle birlikte kişi kendini rahat ve güvende hissedemez, bir şeyin veya olayın anlamını anlayamama durumuyla karşı karşıya kalır. Tekinsizliğin kişilerin kendilerini güvende hissetmedikleri, bilinmezlik veya tehdit algısıyla ilişkili bir duygu olduğu üzerinde durmuştur.

Çalışma kapsamında elde edilen bulgulara bakıldığında; öncelikle her iki eserin de ortak konu paydasında buluştukları tespit edilmiştir. Bu ortaklığın da karakterler üzerinden burjuvazi eleştirisi bağlamında kimlik sorunu olduğu saptanmıştır. Tüm karakterlerin kimlik

arayışı sürecinde “oyun içinde oyun” gerçekleştirdikleri belirlenmiştir. Burjuva ahlakına başkaldıran bu karakterlerde oluşan kimlik sorunsalının nasıl çıktığı üzerinde durulmuştur. Richard ve Sarah’nın geleneksel rollerin sınırlarını aşarak kimlik arayışına çıktıkları ve burjuvazi engeline takıldıkları, Claire ve Solange’ın da sınıf atlama düşüne kapılarak asıl yaşamın yapaylığına burjuvazi gerçeği ile yüzleşerek takıldıkları kanısına varılmıştır. Ve karakterlerin bu yolculuğunda tekinsizlik duygusu ile yüz yüze geldikleri belirlenmiştir.

Eserlerin yazıldığı tarih göz önünde bulundurulduğunda *Hizmetçiler*; tüm dünyayı yıkımlarıyla etkisi altına altına bırakan II. Dünya Savaşı’nın bitiminden iki yıl sonra Jean Genet tarafından 1947 yılında yazılmıştır. *Aşık* ise 1963 yılında İngiltere’nin Sanayi Devrimi sonucunda insanların yerleşik düzenlerini, köylerini terk ederek başka sosyal ortamlara göç etmesinin ardından bu düzene alışma sürecinde yazılmıştır. Harold Pinter’in II. Dünya Savaşı döneminde 9 ila 15 yaşlarında olduğu düşünüldüğünde savaş sonrasındaki buhran ve biten savaşın kalıcı etkileriyle mücadele dönemine tanıklık ettiği görülmektedir. Bireyler üzerindeki kişilik ve iletişim bozukluğunun, sadakatsizliğinin, kopma noktasına gelen ilişkilerin en çarpıcı yorumu olan *Aşık* da ise *Hizmetçiler*’de en dikkat çeken nokta olan sınıf karşıtlığının aksine evlilikteki ve ilişkideki saygınlık, şehvet ve tutsaklığın ön planda olduğu görülmüştür.

Bakıldığında her iki eserde de eşi görülmemiş bir bunalım ortamında anlaşılmaz ve belirsiz ilişkiler eksenindeki bireylerin yeni kimliğe evrilmenin yolunu kılık değiştirmekte buldukları belirlenmiştir. Sınıflar arasındaki bu geçişin muhtemel olamayacağı Jean Genet ve Harold Pinter tarafından sansasyonel bir biçimde ortaya konmuştur. Yazarlar tarafından karakterlerin bu denli derinlikli çizilmesi ve sahnelenmesi sonucunda değerlerin yer değiştirerek bozulmasını ve parçalanmasını görmekteyiz.

Hizmetçiler’de yıllardır sorgulanan ve döngüsel bir biçimde birbirini besleyen köle-efendi ilişkisi ve ezilen sınıftaki biriken öfkenin sonunda yine kendisine dönmesi sunulmuştur. Sistemin onları ezen sınıfı değil, kendi aralarında veya kendilerini öldürebilecek hale getirdiği görülmüştür. *Aşık*’ta ise karakterlerin gizli arzularını özgürce keşfedebilecekleri ayrı bir gerçeklik yarattıkları gözlemlenmiştir. Bu gerçeklikte Richard ve Sarah burjuva varoluşlarından derin bir memnuniyetsizlik duymuşlardır. Çift, anlatı evreninde kurgusal karakterlere bürünerek birbirlerini aldatma yoluyla içine hapsedildikleri hayatlarını renklendirmenin yollarını aramışlardır. Richard ve Sarah’nın burjuva sınıfına mensupken, Claire ve Solange’ın ise burjuva sınıfına erişmek için kimlik sorunu yaşadığı

tespit edilmiştir. Orta sınıfa mensup *Aşık*'taki çift, alt sınıfa mensup hizmetçiler, ikisi de burjuvazi odağından değerlendirildiğinde hem orta sınıftayken hem de alt sınıftayken kimlik arayışına girdikleri saptanmıştır.

Bu karşılaştırmalı çalışma sonucunda sınır tanımaz karakterlerin yeni bir kimliğe kılık değiştirerek evrilme serüvenleri açığa çıkarılarak vurgulanmıştır. Kopma noktasına gelen ilişkilerde değer yargılarının yer değiştirmesi, sonrasında bu yargıların tamamen tersine çevrildiği sonucuna varılmıştır. Burjuvazinin getirisi olan sınıf ayrımcılığını tarihsel olarak ilk anlamıyla ele alan *Hizmetçiler*'in, ezen ve ezilenin yer aldığı sınıf çatışması içinde varoluşsal mücadele verdikleri, *Aşık*'ın ise burjuva sınıfının neden olduğu sınıf ayrımcılığına orta sınıfa mensup bir çiftin sosyal statüsünün kimlikleri ve ilişkileri üzerindeki etkisine odaklandığı görülmüştür. Karakterlerin olmak istedikleri kimliğe dönüştüklerinde benliklerini yitirmeye başladıkları örneklerle açıklanmıştır. Hem kendinde hem de karşısındakinde yansımaları gören karakterler, gerçek kimliğini bulma yolunda dehşete düşmekten kurtulamamış, başka bir dünya yaratma isteği ile oyunun kontrolden çıkmasına neden olmuştur. Çalışmada göz önünde bulundurulan burjuvazi ve tekinsizlik olguları neticesinde karakterlerin düş ve gerçek ayrımında çıkmaza girdikleri tespit edilmiştir. Benliklerini yitirerek girdaba kapılan karakterler, kimliklerini gerçekleştirme yolunda varoluşlarını sergilemeyi başka kimliğe bürünerek bulmuşlardır. Bunun sonucunda tüm karakterlerin başka kimliklerde yitip gittiği belirlenmiştir. Sarah ve Richard sırlarını ve kabul edilmemiş arzularını gizleyememiş ve burjuva evreninde yitip gitmişlerdir. Claire ve Solange ise okura alt sınıftan bireyler olmanın adaletsizliğine yenilerek bir sınıfın ancak kendi kendini yok edebileceğini sunmuştur. Bu bağlamda oyun, kendini kurban ediş ritüeli niteliğini taşıyarak Claire'i Hanım rolünde hem hizmetçi sınıfını hem de Hanım'ı yok ederek aslında hedef aldıklarının Hanım olmadığını, baskı altındaki sınıfların sembolü olduğunu göstermiştir. Ezen ve ezilen karşıtlığı sahibeleri üzerinden direkt betimlenirken, temelde göz ardı edilen ve aşağılanan bu iki hizmetçinin fark edilmeyi dileyerek “Biz de buradayız!” çığlığı tüm bu çırpınışların temsili niteliğindedir. Oyun, sistem tarafından manipüle edilen ve birbirlerine karşı döndürülen ezilenlerin içsel çatışmalarını gözler önüne sermiştir.

Tiyatro eserlerinin karşılaştırmalı çalışmalara pek de konu edilmediğini görmemiz bu çalışmayı örneğinde özgün kıldığı düşüncesindeyiz. Diğer yandan bu çalışma bizim detayına girmediğimiz değişik alanlar için de tarafımızdan incelenmeye değer olduğu düşüncesini taşımaktadır. Böyle bir çalışma ile karşılaştırmalı çalışmaların çoğunlukla

tiyatro türünün dışındaki ürünler üzerinden yapıldığı da düşünüldüğünde; tiyatro eserlerinin karşılaştırmalı çalışmalara uygunluk sağladığını tespit etmek açısından önemli katkı koyacağı kanaatini taşımaktayız. Listesi oluşturulan on üç karşılaştırmalı edebiyat inceleme yöntemine nesnesi olabileceği göstergebilimsel yaklaşımın da eklenebileceği önerisini sunmaktayız. Bu anlatılar göstergebilimin gözdesi, anlatının temel yapılarını oluşturan düzeylerden biri olan izleksel düzeyde kavramların çelişikleri ve zıtlıkları *olmak* ve *görünmek* bağlamında değerlendirebilecek değerdedir. Bu yaklaşımlara ek olarak karşılaştırmalı edebiyat biliminin yöntemlerinden biri olan Psikanalitik (Freudcu) İnceleme yöntemi ekseninde de ele alınabilecek değerde eserlerdir.

Özgünlüğünü iki tiyatro eserinin karşılaştırmasından alan bu çalışma “Nesneleştirme” kuramına, “Ötekilik/Ötekileştirme”, Michel Foucault’nun “İktidar ve Özne” konusuna son derece uygunluk göstermektedir. Bu eserler bu açılardan da ele alınarak ileriki çalışmalarda işlenebilir ve akademiye kazandırabilir niteliktedir.

7. KAYNAKLAR

- Akın, B. A. (2017). *Genet'nin Ezilenleri ve Hainleri*. Tiyatro/Kültür Dizisi 152. İstanbul: Mitos-Boyut.
- Alatlı, A. (2010). *Batı'ya Yön Veren Metinler, Cilt III: Aydınlanma, Burjuvazi Yüzyılı, Bilim Çağının Zaferi*. Kapadokya MYO: İlke Eğitim ve Sağlık Vakfı.
- Artaud, A. (2021). *Tiyatro ve İkizi* (Üçüncü baskı). (Çev. Gülmez, B.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1938'de yayımlandı.)
- Atalay, İ. (2019). *Karşılaştırmalı Edebiyat ve Çocuk Edebiyatında Göç*. İstanbul: Hiperyayın.
- Aydın, K. (1999). *Karşılaştırmalı Edebiyat Postmodern Bağlamda Algılanışı*. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Aytaç, G. (2019). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* (İkinci baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baechler, J. (1994). *Kapitalizmin Kökenleri* (İkinci baskı). (Çev. Kılıçbay, M. A.). Ankara: İmge Kitapevi. (Eserin orijinali 1971'de yayımlandı.)
- Barber, S. (2020). *Jean Genet*. (Çev. Okan, S.). İstanbul: Runik Kitap. (Eserin orijinali 2004'te yayımlandı.)
- Bataille, G. (2021) *Edebiyat ve Kötülük* (Beşinci baskı). (Çev. Sönmezay, A.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1957'de yayımlandı.)
- Belek, İ. (2013). *Kapitalizmde Sınıf*. İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Bénéton, P. (1991). *Toplumsal Sınıflar*. (Çev. Dilli, H.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1991'de yayımlandı.)
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi* (Haz. Bayramoğlu, İ.). Ankara: Dost Kitapevi. (Eserin orijinali 1968'de yayımlandı.)
- Brockett, O. G., Ball R. J. (2018). *Tiyatronun Temelleri*. (Çev. Öndül, N. S.). İzmir: Karakalem Kitapevi. (Eserin orijinali 1976'da yayımlandı.)
- Çalışlar, A. (1993). *Tiyatronun ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınlar.
- Candan, A. (1994). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü* (Üçüncü baskı). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cuma, A. (2019). *Genel ve Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışmaları*. Konya: Çizgi Kitapevi Yayınları.

- Çapan, C. (1972). *Değişen Tiyatro, İngiliz Tiyatrosunda Düz Yazıya Geçiş*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları, No:1760.
- Deleon, J. (1985). *Çağdaş Tiyatroda Harold Pinter Geleneği (1957 – 1975)* (İkinci baskı). İstanbul: Puhu.
- Deleon, J. (1993). *Harold Pinter Tiyatrosu* (Üçüncü baskı). İstanbul: Yayınevi Yayıncılık.
- Dolanoğlu, S. (2016) *Açık Düşman Jean Genet'den Seçme Yazılar ve Söyleşiler* (Üçüncü baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Enginün, İ. (2017). *Mukayeseli Edebiyat* (Dördüncü baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erkurt, G. Ş. (2021). *Savaş Sonrası Alman Edebiyatı Hermeneutik ve Alımlama Estetiği Odaklı Karşılaştırmalı Çözümlemeler*. Konya: Çizgi Kitapevi Yayınları.
- Esslin, M. (1999). *Absürd Tiyatro*. (Çev. Güler, S.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları. (Eserin orijinali 1991'de yayımlandı.)
- Freud, S. (2016). *Sanat ve Edebiyat* (İkinci baskı). (Çev. Kapkın, E. ve Teken, A.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fuat, M. (1984). *Tiyatro Tarihi* (Üçüncü baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Genç, N. (2005). *Uyumsuz Tiyatro Bağlamında Oyun Çözümleme Kuram ve Uygulamaları*. İstanbul: Deniz Kültür Yayınları.
- Genet, J. (1990). *Hizmetçiler* (İkinci baskı). (Çev. Salah, B.). İstanbul: Nisan Yayınları. (Eserin orijinali 1947'de yayımlandı.)
- Genet, J. (2021). *Balkon* (Dördüncü baskı). (Çev. Sabuncu, B.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1956'da yayımlandı.)
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. (Çev. Rızvanoğlu, E. ve Güzel, C.). İstanbul: Kırmızı Yayınları
- İnan, D. (2002). *The City and Landscapes Beyond Harold Pinter's Rooms*. Doctoral Dissertation, University of Warwick Department of English and Comparative Literary Studies Augus. Retrieved from <http://wrap.warwick.ac.uk/4373/>
- İnan, D. (2017). *İngiliz Tiyatrosu 1995 – 2015 Yazarlar ve Eserlerinden Seçkiler*. Konya: Palet Yayınları.
- İnan, D., Biber Vangölü, Y. (2020). *Çağdaş Britanya Tiyatrosu ve Politika*. İstanbul: Çizgi Kitapevi.
- İpşiroğlu, Z. (1988). *Tiyatroda Devrim*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (1996). *Uyumsuz Tiyatroda Gerçeklik* (İkinci baskı). İstanbul: MitosBOYUT Yayınları.
- Jelloun, T. B. (2012). *Jean Genet: Yüce Yalancı* (Çev. Ergüden, İ). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 2010'da yayımlandı.)

- Jentsch, E., Freud, S. (2019). *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine – Tekinsizlik Üzerine*. (Çev. Şahin, H.). İstanbul: Laputa Kitap.
- Kızılçelik, S. (2007a). *Batı Sosyolojisini Yeniden Düşünmek Cilt 1: Marx'ın Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kızılçelik, S. (2007b). *Batı Sosyolojisini Yeniden Düşünmek Cilt 2: Burjuva Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kocka, J., Mitchell, A. (2015). *19. Yüzyıl Avrupası'nda Burjuva Toplumu*. (Çev. Kocabaşoğlu, U.). İstanbul: İletişim Yayıncılık. (Eserin orijinali 1988'de yayımlandı.)
- Lefebvre, G. (2015). *Fransız Devrimi*. (Çev. Bucak, H.). İstanbul: Hilal Yayın. (Eserin orijinali 1930'da yayımlandı.)
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. Akınhay, O. ve Kömürcü, D.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (Eserin orijinali 1998'de yayımlandı.)
- Marx, K., Engels, F. (2009). *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*. (Çev. Erdost, M.). Ankara: Sol Yayınları. (Eserin orijinali 1847'de yayımlandı.)
- Marx, K., Engels, F. (2021). *Komünist Manifesto* (Kırk birinci baskı). (Çev. Üster, C. ve Deriş, N.). İstanbul: Can Sanat Yayınları. (Eserin orijinali 1848 yılında yayımlandı.)
- Mermer, A., Bayram Y. (2019). *Edebiyat Bilgi ve Kuramları – (Edebiyat Bilimi, Kavramlar, Eserler, Dönemler, Kuramlar, Topluluklar, Türler, Akımlar, Sanatlar)*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Moran, B. (2018) *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (Yirmi dokuzuncu baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moretti, F. (2015). *Tarih ile Edebiyat Arasında Burjuva*. (Çev. Buğlalılar, E.). İstanbul: İletişim Yayınları (Eserin orijinali 2013'de yayımlandı.)
- Nutku, Ö. (1993). *Dünya Tiyatrosu Tarihi* (İkinci baskı). Ankara: Remzi Kitabevi.
- Özbek, Y. (2013). *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği* (İkinci baskı). Konya: Çizgi Kitapevi.
- Özel, M. (1994). *Birey, Burjuva ve Zengin*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Pinter, H. (1968). *The Collection and The Lover*. Londra: Methuen & Co Ltd.
- Pinter, H. (1993). *Ay Işığı*. (Çev. Ofloğlu, F.). İstanbul: MitosBOYUT Yayınları. (Eserin orijinali 1993'te yayımlandı.)
- Pinter, H. (2010). *Kutlama*. (Çev. Yerebakan, İ.). İstanbul: MitosBOYUT Yayınları. (Eserin orijinali 1999'da yayımlandı.)
- Pinter, H. (2014). *Parti Zamanı*. (Çev. Yerebakan, İ.). İstanbul: MitosBOYUT Yayınları. (Eserin orijinali 1991'de yayımlandı.)

- Pinter, H. (2017). *Koleksiyon*. (Çev. Ataman, F.). İstanbul: MitosBOYUT Yayınları. (Eserin orijinali 1961’de yayımlandı.)
- Rifat, M. (2018). *Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Rudé, G. (2015). *Fransız Devrimi*. (Çev. Dalgıç, A. İ.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1988’de yayımlandı.)
- Sakallı, C. (2013). *Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık/Sanatlararasılık Üzerine* (Üçüncü baskı). Ankara: Seçkin Yayınları.
- Sapan, Sovyet S.C.B. (1986). *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi* (Yirmi dönüncü baskı). İstanbul: Milliyet.
- Sartre, J. P. (2020). *Edebiyat Nedir?* (Onuncu baskı). (Çev. Türkay, O.). İstanbul: Can Sanat Yayınları. (Eserin orijinali 1947’de yayımlandı.)
- Saybaşı, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler Görsel Kültürde Göç Hareketleri*. (Çev. Doğan, B.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Soboul, A. (1989). *Fransız Devriminin Kısa Tarihi*. (Çev. Yarkin, İ.) İstanbul: İnter Yayınları. (Eserin orijinali 1977’de yayımlandı.)
- Solak, Ö. (2016). *Edebiyat Biliminin Disiplinlerarası İmkânları* (İkinci baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Sombart, W. (2008). *Burjuva: Modern Ekonomi Dönemine Ait İnsanın Ahlaki ve Entelektüel Tarihine Katkı*. (Çev. Oğuz, A. ve Şermin, K.). Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Eserin orijinali 1913’de yayımlandı.)
- Sombart, W. (2013). *Aşk, Lüks ve Kapitalizm* (İkinci baskı). (Çev. Ata, N.). Ankara: Pharmakon. (Eserin orijinali 1912’de yayımlandı.)
- Suğur, S. (2014). *Sosyolojiye Giriş*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını.
- Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (Dördüncü baskı). Ankara: Dost Kitapevi.
- Ülken, H. Z. (1969). *Sosyoloji Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ünal, A. Z. (2016). *Toplumda Tabakalaşma ve Hareketlilik: Olgular Kavramlar Kuramlar*. Ankara: Birleşik Yayınevi.

Makaleler

- Aydemir, B. (2010). Absurd (Uyumsuz) Tiyatro ve Yapısal Özellikleri. *Sanat Dergisi*, 0 (4) 11-29. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2592/33346>
- Borah, R. (2018). Reading Harold Pinter’s “The Lover” as a Schizophrenia play, *International Journal of Science, Engineering and Management (IJSEM)*, vol:3, issue:5, 66-67. Retrieved from: [Ext_05781.pdf \(technoarete.org\)](#)

- Cahn, V. L. (2011). Gender and Power in the Plays of Harold Pinter. *Wipf and Stock Publishers*. Retrieved from <https://www.perlego.com/book/1724340/gender-and-power-in-the-plays-of-harold-pinter-pdf>
- Cohn, R. (1962). Research Article: The World of Harold Pinter, *The Tulane Drama Review*, Volume 6, Issue 3, pp. 55-68.
- Dukore, B. (1962). Research Article: The Thearte of Harold Pinter, *Tulane Drama Review*, Volume 6, Issue 3, pp. 43-54. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/1124934>
- Erdemli, A. (2013). Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher - *Felsefe Tarihçisi Gözüyle Bir Tanıtma*. *Felsefe Arkivi Dergisi*, cilt 0 (sayı 28), 243-276. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iufad/issue/1307/15429>
- Erdoğan, B. (2021). Jean Genet Oyunlarında Törensilik Bağlamında Kurbanla Faili Aynı Bedende Okumak. *yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (26), 1-13. Retrieved from <https://doi.org/10.17484/yedi.882830>
- Güçbilmez, B. (2003). Absürd Tiyatroda İroni. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 15 (15), 96-137. DOI: 10.1501/TAD_0000000012
- Güçbilmez, B. (2005). Tekinsiz Teatrallık / Sahne-Dışı'nın Temsili: Eurydike Olarak Beckett Oyunları. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 20 (20), 21-40. DOI: 10.1501/TAD_0000000050
- Karabulut, T. (2020). Gerçeğin Yeniden İnşasında Tiyatroda Gündelik Dilin Kullanımı. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 6 (1), 27-43. DOI: 10.46641
- Kol, M. (2011). Absürd Bir Tiyatro Dili: Jean Tardieu, «Gişe». *Folklor/Edebiyat*, 17 (65), 141-151. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe/issue/26029/274149>
- Korukçu, M. M. (2015). XIX. Yüzyıl Avrupa'sında Romantizmin Tiyatro Yaşamındaki Etkileri. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 1 (1), 27-36. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aydinsanat/issue/31793/348595>
- Mızıkyan, A. (2011). John Osborne'un Öfke'sinde "Öfkeli Genç Adam" Jimmy Porter. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 0 (16), 44-58. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/teddergi/issue/18477/194565>
- Öztoğat, N. (2001). Jean Genet'nin Yapıtı. Bir Aykırılık Sanatı. *Littera Edebiyat Yazıları*, vol.10, 115-123.
- Tüfekçi, M. E. (2007). Harold Pinter'in İnce Sızı Oyunu Üzerine Yapısalcı Bir Okuma. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 0 (11), 130-141. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/teddergi/issue/18483/194698>
- Yerebakan, İ. & Göktekin, Y. (2003). Suskunluğun Oyun Yazarı Harold Pinter'in Türkiye Serüveni. *Sanat Dergisi*, 0 (3), 47-55. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2591/33335>

Yüksel, A. (2005). Tradition And Novelty in 20th Century English Drama. *Cankaya University Journal of Arts and Sciences*, 1 (3), 127-132. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/cankujas/issue/4009/52944>

Elektronik Kaynaklar

<http://letheatredeabsurde.blogspot.com/>, Erişim tarihi: 7 Mayıs 2023

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65497229.r=.langFR.textePage>, Erişim tarihi: 20 Haziran 2023

<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 22 Nisan 2023

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0kinci_Frans%C4%B1z_%C4%B0mparatorlu%C4%9Fu, Erişim Tarihi: 26 Nisan 2023

https://tr.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27Arte, Erişim tarihi: 19 Nisan 2023

<https://tr.wikipedia.org/wiki/P%C3%BCritenlik>, Erişim tarihi: 26 Nisan 2023

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Tiers-%C3%89tat>, Erişim tarihi: 5 Mart 2023

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Yorumsamacılık>, Erişim tarihi: 7 Şubat 2023

<https://wannart.com/icerik/8465-varolusculugun-golgesinde-absurt-tiyatro>, Erişim tarihi: 11 Mayıs 2023

<https://www.bidunyatiyatro.org/tiyatro-nedir/tiyatro-tarihi/>, Erişim tarihi: 26 Nisan 2023

<https://www.lapresse.ca/debats/opinions/2021-07-18/l-inquietante-etrangete-de-l-autre-different.php>, Erişim tarihi: 1 Mayıs 2023

<https://www.mimesis-dergi.org/2021/04/sessizlikte-konusanlar/>, Erişim tarihi: 11 Ocak 2023

<https://www.turkcebilgi.org/kultur-sanat/tiyatro-tarihi/orta-sinif-tiyatrosunun-dogusu-8528.html>, Erişim tarihi: 22 Nisan 2023

Gözden Geçirilen Kaynakça

Aşık - <https://youtu.be/1tYgDkxkFBg>

Günay, V. G., Karakul, S. A. (2020). *Dil Sözlüğü – Türkçe - Fransızca / Français – Turc* (İkinci baskı). İstanbul: Papatya Bilim Yayınevi.

Harold Pinter - <https://youtu.be/PH96tuRA3L0>

Hizmetçiler - <https://youtu.be/DsliRiSl-48>

<http://tessecriture.over-blog.com/2017/12/les-bonnes-de-jean-genet.html>

<http://www.haroldpinter.org/home/index.shtml>

<https://bullesdeculture.com/l-amant-ashes-to-ashes-critique/>

Jean Genet - <https://youtu.be/MhDUS9EaLm0>

L'Amant 1/3 - <https://youtu.be/FCCx-Roaouk>

L'Amant 2/3 - <https://youtu.be/hQtzXKv7auo>

L'Amant 3/3 - <https://youtu.be/qN7BwuuxEPk>

Les Bonnes - <https://youtu.be/H1o2lT93nrk>

The Lover - <https://youtu.be/bY1DfCOssMs>

The Maids - <https://youtu.be/ll8K6SqTEuo>



8. EKLER

Ek 1. THE LOVER (AŞIK) adlı tiyatro eserinin Türkçe çevirisi

Pinter, H. (1968). The Collection & The Lover. Methuen & Co Ltd.

Sahne iki alandan oluşmaktadır. Oturma odasının sağında küçük bir giriş ve ortasında ön kapı yer alır. Aynı zamanda sahnenin solunda yemek odası ve balkon bulunur. Yatak odasına küçük bir merdivenle çıkılır, mutfak ise sağdadır. Sahnenin ortasında uzun kadife kaplı bir masa oturma odasının sol duvarına yaslıdır. Küçük salonda ise bir dolap vardır. Mobilyalar uyumlu ve rahattır.

SARAH oturma odasındaki kül tablalarını boşaltıp tozlarını alıyor. Sabahın ilk saatleri. Sade, mütevazı bir elbise içindedir. RICHARD banyodan yatak odasına gelir, sol taraftan çıkar, salondaki dolaptan evrak çantasını alır, SARAH'ya doğru ilerler ve yanağından öper. Bir an gülümseyerek ona bakar. SARAH da gülümser.

RICHARD. (sevecen bir tavırla). Sevgilin bugün geliyor mu?

SARAH. Hı hı.

RICHARD. Ne zaman?

SARAH. Saat üçte.

RICHARD. Dışarı mı çıkacaksınız... yoksa evde mi kalacaksınız?

SARAH. Aa... Sanırım evde kalacağız.

RICHARD. O sergiye gitmek istediğini sanıyordum.

SARAH. İstedim, evet... Ama sanırım bugün onunla evde kalmayı tercih edeceğim.

RICHARD. Hmm... Pekala, gitmeliyim.

Girişe yönelir ve melon şapkasını takar.

RICHARD. Uzun süre kalır mı sence?

SARAH. Hmm...

RICHARD. Ortalama saat altıya kadar mı?

SARAH. Evet.

RICHARD. Keyifli bir öğleden sonra geçirin.

SARAH. Hı hı.

RICHARD. Hoşça kal.

SARAH. Hoşça kal.

Richard ön kapıyı açar ve gider. Sarah toz almaya devam eder.

Işıklar söner, sahne kararır. Yavaş yavaş açılır. Akşamın ilk saatleri. SARAH mutfaktan odaya gelir. Aynı elbise hala üzerindedir fakat şimdi çok yüksek topuğu olan bir çift ayakkabı giymektedir. Bir içki doldurur ve bir dergiyle kanepeye oturur. Çan sesiyle saatin altı olduğunu fark eder. RICHARD sabahki takım elbisesiyle eve geri döner. Evrak çantasını koridora bırakır ve odaya girer. Sarah ona gülümser ve bir viski hazırlar.

Selam.

RICHARD. Selam.

Richard Sarah'yı yanağından öper. İçkisini alır, akşam gazetesini ona uzatır ve sol tarafına oturur. Sarah gazete ile kanepede oturmaktadır.

Teşekkürler.

Richard arkasına yaslanarak içkisini yudumlar ve memnuniyetle iç çeker.

Ahh.

SARAH. Yorgun musun?

RICHARD. Biraz.

SARAH. Trafik kötü müydü?

RICHARD. Hayır. Aslında gayet iyiydi.

SARAH. Öyle mi?

RICHARD. Oldukça sakindi.

Duraksama.

SARAH. Bana biraz geç kalmışsın gibi geldi.

RICHARD. Öyle mi?

SARAH. Biraz.

RICHARD. Köprüde biraz trafik vardı.

Sarah ayağa kalkar ve içki masasından bardağını almaya gider, kanepeye tekrar döner.

Günün iyi miydi?

SARAH. Hı hı. Bu sabah köydeydim.

RICHARD. Öyle mi? Birilerini gördün mü?

SARAH. Pek görmedim, hayır. Öğle yemeği yedim.

RICHARD. Köyde mi?

SARAH. Evet.

RICHARD. İyi miydi?

SARAH. (Oturarak.) Fena değildi.

RICHARD. Öğleden sonran nasıldı? Keyifli miydi?

SARAH. Ah, evet. Epey güzeldi.

RICHARD. Sevgilin geldi değil mi?

SARAH. Hı hı, evet.

RICHARD. Ona çiçekleri ⁱ gösterdin mi?

Kısa duraksama.

SARAH. Çiçekleri mi?

RICHARD. Evet.

SARAH. Hayır, göstermedim.

RICHARD. Aa aaa.

SARAH. Göstermeli miydin?

RICHARD. Hayır, hayır. Sanırım onun bitkilerle ilgilendiğini söylediğini hatırlıyorum.

SARAH. Hmm, evet öyle.

Duraksama.

Aslında pek ilgilenmiyor.

RICHARD. Hmm.

Duraksama.

Dışarı mı çıktınız yoksa evde mi kaldınız?

SARAH. Evdeydik.

RICHARD. (*Perdelere ⁱⁱ bakarak.*) Hmm. Bu perde düzgün çekilmemiş.

SARAH. Evet, biraz eğri duruyor değil mi?

Duraksama.

RICHARD. Gelirken yol çok güneşliydi. Tabii arabaya bindiğimde güneş batmaya başlamıştı. Fakat sanırım bu öğleden sonra burası epey sıcaktı. Şehir de baya sıcaktı.

SARAH. Öyle miydi?

RICHARD. Epey boğucuydu. Sanırım her yer çok sıcaktı.

SARAH. Sıcaklık baya yüksekti sanırım.

RICHARD. Radyoda mı söylendi?

SARAH. Söylendi galiba, evet.

Kısa duraksama.

RICHARD. Yemekten önce bir içki daha alır mısın?

SARAH. Hı hı olur.

Richard içki doldurur.

RICHARD. Görüyorum ki perdeyi çekmişsin.

SARAH. Evet, çektik.

RICHARD. Işık çok güçlüydü.

SARAH. Öyleydi. Çok güçlüydü.

RICHARD. Odanın sorunu da hava güneşli olduğunda ışığın doğrudan odaya girmesi. Başka odaya geçmediniz mi?

SARAH. Hayır, burada kaldık.

RICHARD. Kör eder bu ışık.

SARAH. Etti. Bu yüzden perdeleri kapattık.

Duraksama.

RICHARD. Olay da bu, perdeleri çekince çok sıcak oluyor burası.

SARAH. Öyle mi dersin?

RICHARD. Belki. Belki de sadece daha sıcak hissettiğin içindir.

SARAH. Evet, belki de.

Duraksama.

Ne yaptın öğleden sonra?

RICHARD. Bir sonuca varılmayan uzun bir toplantı.

SARAH. Soğuk bir şeyler var yemek için. Fark eder mi senin için?

RICHARD. Hiç fark etmez.

SARAH. Bugün bir şey pişirmeye pek vaktim olmadı.

Sarah mutfığa doğru yönelir.

RICHARD. Aa bu arada... Bir şey sormak istiyordum sana.

SARAH. Nedir?

RICHARD. Sen öğleden sonrayı bana sadakatsizlikle geçirirken, benim masada oturup bilançolar ve grafiklerle uğraştığım hiç aklına gelmiyor mu?

SARAH. Ne komik bir soru.

RICHARD. Hayır, merak ediyorum.

SARAH. Bunu bana daha önce hiç sormamıştın.

RICHARD. Her zaman öğrenmek istemişimdir.

Kısa duraksama.

SARAH. Aklıma geliyor tabii.

RICHARD. Geliyor mu?

SARAH. Hı hı.

Kısa duraksama.

RICHARD. Peki buna karşı tavrın ne oluyor?

SARAH. Bu her şeyi daha da cazip kılıyor.

RICHARD. Gerçekten mi?

SARAH. Tabii.

RICHARD. Yani onunla beraberken masamda oturup bilançoları gözden geçiren bir hayalimi mi canlandırıyorsun gözünde?

SARAH. Sadece... belli anlarda.

RICHARD. Pekala.

SARAH. Her zaman değil.

RICHARD. Tabii, haliyle.

SARAH. Belli anlarda.

RICHARD. Hmm. Ama gerçekte tamamen unutulmadım değil mi?

SARAH. Asla.

RICHARD. İtiraf etmeliyim ki bu oldukça dokunaklı.

Duraksama.

SARAH. Nasıl unutabilirim seni?

RICHARD. Çok kolay bence.

SARAH. Ama senin evindeyim.

RICHARD. Başka birisiyle.

SARAH. Ama sevdiğim sensin.

RICHARD. Anlayamadım?

SARAH. Sevdiğim sensin diyorum.

Duraksama. Richard ona bakar ve bardağını uzatır.

RICHARD. Bir içki daha içelim.

Sarah öne doğru yürür. Richard bardağını geri alır ve Sarah'nın ayakkabılarına bakar.

Bu ayakkabılar da ne böyle?

SARAH. Anlamadım?

RICHARD. Bu ayakkabılar. Tanıdık değiller. Topukları biraz fazla değil mi?

SARAH. (*mırıldanarak.*) Bir hataydı. Pardon.

RICHARD. (*duymayarak.*) Pardon mu? Özür mü diliyorsun?

SARAH. Ben... çıkaracağım onları.

RICHARD. Evde geçirilen bir akşam için çok da rahat ayakkabılar değil diye düşündüm.

Sarah koridora gider, dolabı açar, topuklu ayakkabılarını koyar ve onların yerine daha kısa topuğu olan ayakkabılarını giyer. Richard içki masasına geçer ve kendisine bir içki doldurur. Sarah ortadaki masaya geçer, bir sigara yakar.

Demek bu öğleden sonra ofisimde otururken beni hayal ettin?

SARAH. Hayal ettim, evet. Ama pek inandırıcı değildi.

RICHARD. Aa, neden?

SARAH. Çünkü orada olmadığını biliyordum. Metresinle birlikte olduğunu biliyordum.

Duraksama.

RICHARD. Onunla mıydım?

Kısa duraksama.

SARAH. Aç değil misin?

RICHARD. Ağır bir öğle yemeği yedim.

SARAH. Ne kadar ağır?

Richard pencerede durur.

RICHARD. Ne kadar da güzel bir gün batımı.

SARAH. Metresinle miydin?

Richard döner ve gülümser.

RICHARD. Ne metresi?

SARAH. Ah, Richard...

RICHARD. Hayır, hayır. Sadece bu kelime çok garip.

SARAH. Garip mi? Neden?

Kısa duraksama.

Ben sana karşı dürüstüm değil mi? Neden sen de bana karşı dürüst olamıyorsun?

RICHARD. Ama benim bir metresim yok. Çok yakından tanıdığım bir o.... belki, ama metresim yok. Arada dağlar kadar fark var.

SARAH. Bir o.... mu?

RICHARD. (bir zeytin alarak.) Evet. Sıradan ya da bir sokak o....su. Bahsetmeye değmez. İstasyonlar arasında kullanışlı, o kadar. Başka bir şey değil.

SARAH. Trenle gitmiyorsun. Arabayla gidiyorsun.

RICHARD. Kesinlikle. Arabanın yağı ve suyu kontrol edilirken çabucak hazırlanan bir fincan sıcak çikolata gibi, bir çırpıda...

Duraksama.

SARAH. Oldukça temiz geliyor kulağa.

RICHARD. Hayır.

Duraksama.

SARAH. İtiraf etmeliyim ki bunu bu kadar çabuk kabul etmeni beklemiyordum.

RICHARD. Aa, neden beklemiyordun? Bana daha önce hiçbir şeyi bu kadar açık açık söylemedin değil mi? Ne olursa olsun dürüstlük sağlıklı bir evlilik için gereklidir. Katılıyorsun değil mi?

SARAH. Tabii ki.

RICHARD. Katılıyorsun yani.

SARAH. Aynen.

RICHARD. Yani bana karşı tamamen dürüstsün, öyle mi?

SARAH. Kesinlikle.

RICHARD. Sevgilin konusunda da mı? O halde seni örnek almalıyım.

SARAH. Teşekkür ederim.

Duraksama.

Fakat bir süredir şüpheleniyordum.

RICHARD. Gerçekten mi?

SARAH. Hı hı, evet.

RICHARD. Nasıl baktığına bağlı.

SARAH. Fakat dürüst olmak gerekirse onun senin söylediğin gibi sadece bir olduğuna inanmıyorum.

RICHARD. Neden inanmıyorsun?

SARAH. Çünkü bu mümkün değil. Sen zevkli birisin. Kadınlarda zarafet ve şıklığa fazlasıyla önem verirsin.

RICHARD. Bir de zekaya.

SARAH. Zekaya, evet.

RICHARD. Zeka, evet. Bir erkek için zeka fazlasıyla önemlidir.

SARAH. Zeki mi o?

RICHARD. (gülümseyerek.) Bu sözler çok da geçerli değil. Bir o....nın zeki olup olmadığını bu kadar basit bir şekilde sorgulayamazsın. Zaten zeki olup olmaması önemsiz. O sadece görevini yerine getiren ya da getirmeyen basit bir o....

SARAH. Seni tatmin ediyor mu?

RICHARD. Şimdilik evet. Yarını...? Bilemeyiz.

Ceketini çıkararak yatak odasının kapısına doğru ilerler.

SARAH. Kadınlara karşı tavrını oldukça tehlikeli bulduğumu söylemeliyim.

RICHARD. Sebep? Senin ikizini falan mı arıyordum? Senin kadar saygı duyabileceğim ve sevebileceğim bir kadını aramıyordum değil mi? Tek aradığım ... nasıl söylesem ... şehveti bütün kurnazlığıyla ifade edebilen ve bunu ortaya çıkarabilen biri. Başka bir şey değil.

Richard yatak odasına gider, dolaba ceketini asar ve terliklerini giyer. SARAH içkisini oturma odasında bırakır, bir an duraksar ve sonrasında yatak odasına gider.

SARAH. İlişkinizin erdemden bu kadar uzak olması beni üzdü.

RICHARD. Erdem benim evliliğimdedir.

SARAH. Ya da duyarlılık.

RICHARD. Evet duyarlılık da. Böyle özelliklerin de peşinde değildim zaten. Tüm bunları sende buluyorum.

SARAH. O zaman neden başkasını aradın?

Kısa duraksama.

RICHARD. Ne dedin?

SARAH. Neden... başka birini... aradın?

RICHARD. Canım sen aradın. Neden ben de aramayayım?

Duraksama.

SARAH. İlk kim aradı?

RICHARD. Sen.

SARAH. Bu doğru değil.

RICHARD. Kim o zaman?

Sarah hafif bir gülümsemeyle ona bakar.

Işıklar yavaş yavaş açılır. Gece vaktidir. Ay ışığı kendini balkondan gösterir. Işıklar söner, sahne kararır. RICHARD pijamalarıyla yatak odasının kapısından içeri girer.

Bir kitap alır ve göz gezdirir. SARAH makyaj masasına oturur ve saçlarını tarar.

SARAH. Richard?

RICHARD. Hıı?

SARAH. Onunlayken beni hiç düşündüğün oluyor mu?

RICHARD. Ah, biraz. Pek sayılmaz.

Duraksama.

Senin hakkında konuşuyoruz.

SARAH. Onunla benim hakkımda mı konuşuyorsunuz?

RICHARD. Arada sırada. Bu onu eğlendiriyor.

SARAH. Onu eğlendiriyor mu?

RICHARD. (bir kitap seçerek) Hı hıı.

SARAH. Onunla... benim hakkımda ne konuşuyorsunuz?

RICHARD. Nazik bir şekilde konuşuyoruz. Tıpkı antika bir müzik aletiymişsin gibi. İstedüğimizde ise kendimizi heyecanlandırmak için çalışıyoruz.

Duraksama.

SARAH. Hayalini düşünmenin bana büyük zevk verdiğini söyleyemem.

RICHARD. Konu bu değildi zaten. O zevk bana ait.

SARAH. Evet, görüyorum. Tabii ki.

RICHARD. (*yatakta oturarak*). Umarım bu öğleden sonraları zevkleriniz size yetiyordur. Benden ekstra bir çaba beklemiyorsun değil mi?

SARAH. Hayır, hem de hiç.

RICHARD. Tüm bu sorular neden peki?

SARAH. Tamam, başlatan sendin. Normalde böyle yapmazsın. Meseleye benim tarafımdan bakarak bu kadar soru soran sensin.

RICHARD. Nesnel bir merak, hepsi bu.

Richard Sarah 'nın omuzlarına dokunur.

Kıskanç olduğumu söylemeye çalışmıyorsun değil mi?

Sarah Richard'ın ellerini okşayarak gülümser.

SARAH. Sevgilim. Buna asla tenezzül etmeyeceğini biliyorum.

RICHARD. Aman Tanrım, hayır.

Richard Sarah 'nın omuzlarını sıkar.

Peki ya sen? Kıskanmıyorsun değil mi?

SARAH. Hayır. Bana sevgilin hakkında anlattıklarına bakılırsa seninkinden çok daha iyi zaman geçiriyorum.

RICHARD. Belki de.

Richard pencereleri sonuna kadar açar, önünde durur ve dışarıyı izler.

Ne büyük huzur. Şuna baksana.

Sarah pencerenin yanına giderek ona eşlik eder.

Sessizce beklerler.

Acaba bir gün eve erken gelsem ne olurdu çok merak ediyorum.

Duraksama.

SARAH. Ben de bir gün seni takip etsem ne olurdu çok merak ediyorum.

Duraksama.

RICHARD. Belki de hepimiz köye çay içmeye giderdik.

SARAH. Neden burası değil de köye?

RICHARD. Burası mı? Ne kadar da sıra dışı bir seçim.

Duraksama.

Zavallı sevgilin hiç bu pencereden görülmedi değil mi?

SARAH. Hayır. Ne yazık ki gün batımından hemen önce gitmesi gerekiyor.

RICHARD. Sinir bozucu öğleden sonralarından biraz da olsa sıkılmıyor mu? Bu sonsuz çay saatlerinden? Ben sıkıldım. Şehvetin bir göstergesi olarak süt kabı ve çaydanlığının olması korkunç derecede can sıkıcı olmalı.

SARAH. O çok uyumlu birisidir. Ve tabii ki perdeleri indirdiğimizde de burası bir çeşit gece oluyor.

RICHARD. Evet, sanırım öyle olurdu.

Duraksama.

Kocan hakkında ne düşünüyor?

Kısa duraksama.

SARAH. Sana saygı duyuyor.

Duraksama.

RICHARD. Bu sözden garip bir şekilde etkilendim. Sanırım ondan nasıl bu kadar çok hoşlandığını yavaş yavaş anlayabiliyorum.

SARAH. Çok tatlı biri.

RICHARD. Hmm...

SARAH. Arada huysuzluğu oluyor tabii.

RICHARD. Kimin olmuyor ki?

SARAH. Fakat fazlasıyla sevecen olduğunu söylemem gerek. Sanki tüm vücudu sevgi dolu.

RICHARD. Mide bulandırıcı.

SARAH. Hiç de bile.

RICHARD. Erkekçedir umarım?

SARAH. Tamamıyla hem de.

RICHARD. Çok saçma.

SARAH. Hiç de değil.

Duraksama.

Müthiş bir mizah anlayışı var.

RICHARD. Ah, baya iyi. Seni güldürüyor değil mi? Aman komşular sizi duymasın dikkat edin. Dedikodu istediğimiz son şeydir.

Duraksama.

SARAH. Merkezden bu denli uzakta ve tenhada yaşamak harika.

RICHARD. Evet, aynı fikirdeyim.

Yatak odasına geri dönerler ve yatağa girerler. Richard kitabını alır ve göz gezdirmeye başlar. Kitabını kapatarak yere bırakır.

Bu çok da iyi değil.

Richard gece lambasını söndürür. Sarah da söndürür. Gece vaktidir.

O evliydi, değil mi?

SARAH. Hı hı.

RICHARD. Mutlu mu?

SARAH. Hı hı.

Duraksama.

Sen de mutlusun ama değil mi? Hiç kıskanmıyor musun?

RICHARD. Hayır.

SARAH. İyi. Zira böylece her şey dengeli oluyor Richard.

Işıklar söner.

Yavaş yavaş açılır. Sabah olmuştur. SARAH yatak odasında sabahlığını giyer ve

yatağı toparlamaya başlar.

SARAH. Sevgilim.

Duraksama.

Makine bu sabah hazır olacak mı?

RICHARD. (yatak odasında, uzakta). Ne?

SARAH. Çim biçme makinesi.

RICHARD. Hayır, bu sabah hazır olmaz.

Richard takım elbisesiyle içeri girer ve Sarah 'nın yanağına bir öpücük kondurur.

Cumaya kadar olmaz. Hoşça kal.

Richard yatak odasından çıkar, koridordan şapkasını ve evrak çantasını alır.

SARAH. Richard.

Richard Sarah 'ya döner.

Bugün eve erken gelmezsin değil mi?

RICHARD. Bugün de mi gelecek yani? Ne hoş. Daha dün buradaydı. Tekrar mı gelecek?

SARAH. Evet.

RICHARD. Ah, tamam, pekâlâ. Erken gelmem. Ulusal Galeri'ye giderim.

SARAH. Güzel.

RICHARD. Hoşça kal.

SARAH. Hoşça kal.

Işıklar söner.

Yavaş yavaş açılır. Vakit öğleden sonradır. SARAH dardar, dekoltesi olan siyah elbisesiyle oturma odasına gelir. Alelacele aynada kendisine bakar, çeki düzen verir. Birden kısa topuklu ayakkabısını giydiğini fark eder. Daha yüksek olanlarıyla değiştirmek için hızlıca dolaba yönelir. Aynaya tekrar bakar ve kalçalarını düzeltir. Pencereye doğru gider, perdeleri açar ve dışarıdan ışık gelecek kadar perdede aralık bırakır. Saat altıyı göstermektedir. Saatine bakar, masadaki çiçeklere doğru ilerler. Kapı çalar ve kapıya gider. Gelen sütçü JOHN'dur.

JOHN. Kaymak ister misiniz?

SARAH. Çok geciktin.

JOHN. Kaymak?

SARAH. Hayır, teşekkürler.

JOHN. Neden istemiyorsunuz?

SARAH. Var biraz. Borcum var mı sana?

JOHN. Bayan Owen'in üç kavanozu vardı fakat bozulmuş hepsi.

SARAH. Borcum nedir sana?

JOHN. Henüz Cumartesi olmadı.

SARAH. (süti alarak). Teşekkür ederim.

JOHN. Kaymak istemez misiniz? Bayan Owen üç kavanoz aldı.

SARAH. Teşekkür ederim.

Sarah kapıyı kapatır ve süt ile mutfğa gider. Çaydanlık ve fincanların olduğu tepsi ile geri gelir, kanepenin kenarındaki küçük masaya koyar. Bir süre çiçeklerle ilgilenir, sonrasında kanepeye geçer. Bacak bacak üstüne atar, bacaklarını açıp kanepeye uzatır, eteğinin altından jartiyerini düzeltir. Kapı çalar. Elbisesini aşağı doğru çekştirerek gider ve kapıyı açar.

Selam Max.

Gelen Richard'dır. Üzerinde kravatsız süet ceketi vardır.

Odaya girer ve ayakta bekler.

Sarah arkasından kapıyı kapatır. Yavaşça yanında geçer, bacak bacak üstüne atarak kanepeye oturur.

Duraksama.

Yavaşça kanepeye doğru ilerler, yaklaşır ve dibinde durur. Sarah sırtını öne doğru eğer, bacaklarını açar, sol aşağıdaki küçük sandalyeye yönelir.

Duraksama.

Max ona bakar, koridordaki dolaba doğru ilerler ve Bongo davuluⁱⁱⁱ çıkarır. Onu kanepenin üzerine koyar, ayakta dikilir.

Duraksama.

Sarah ayağa kalkar ve Max'in yanına gider, arkasını döner ve ona bakmaya başlar. Max koltuğun altına doğru hareket eder. İkisi de koltuğun köşelerine oturur. Max davula vurmaya başlar. Sarah işaret parmağını davul boyunca gezdirir, Max'in elinin arka kısmını hızlıca tırmalar ve elini geri çeker. Parmakları art arda Max'e doğru yönelir, vurur ve durur. Sarah'nın işaret parmakları Max'in parmakları arasında gezer; ve diğer parmakları da. Max bacaklarını aralar ve onun ellerini kavrar. Sarah elini kaçırmak ister. İkisinin parmakları çılgın ritimlerle coşar. Sessizlik çöker. Sarah kalkar, içki masasına geçer, sigarasını yakar ve pencereye yönelir. Max davulu koltuğun altına bırakır, sigarasını alır ve ona doğru ilerle

MAX. Affedersiniz.

Sarah ona bakar ve uzaklaşır.

Affedersiniz, ateşiniz var mı acaba?

Sarah cevap vermez.

Ateşiniz var mı acaba?

SARAH. Beni yalnız bırakır mısınız lütfen?

MAX. Neden?

Duraksama.

Size yalnızca ateşinizi alıp alamayacağımı soruyorum.

Sarah ondan uzaklaşır ve odayı inceler. Max omuzlarına doğru yaklaşır. Sarah arkasını döner.

SARAH. Kusura bakmayın.

Max'in yanından geçerek ona yakınlaşır ve takip eder.

Aniden duraklar.

Takip edilmekten hiç hoşlanmam.

MAX. Sizden sadece ateş alacağım ve sizi rahat bırakacağım. Tek isteğim bu.

SARAH. (dişlerinin arasından). Lütfen gidin. Birini bekliyorum.

MAX. Kimi?

SARAH. Kocamı.

MAX. Neden bu kadar utangaçsın ha!? Çakmağın nerede?

Sarah 'nın vücuduna dokunur. Sarah derin derin nefes alıp verir.

Burada mı?

Duraksama.

Nerede?

Max Sarah 'nın vücuduna dokunmaya devam eder. Sarah 'nın nefesi kesilir.

Burada mı?

Sarah kendini ondan uzaklaştırır. Max onu köşede kıştırmayı başarır.

SARAH. (tıslayarak) Ne yaptığınızı sanıyorsunuz?

MAX. Bir nefes çekebilmek için ölüyorum.

SARAH. Kocamı bekliyorum!

MAX. Bırak da seninkinden ateş alayım.

Sessizce boğuşurlar.

Sarah duvara doğru kaçar.

Sessizlik.

Max yakınlaşır.

İyi misiniz hanımefendi? Ben de şimdi kurtuldum o adamdan. Size zarar verdi mi?

SARAH. Ah, ne kadar iyisiniz. Hayır, iyiyim. Bir şeyim yok, teşekkür ederim.

MAX. Yoldan geçiyor olmam büyük şans. Böylesine güzel bir parkta bunun yaşanacağı kimsenin aklına gelmezdi.

SARAH. Evet, gelmezdi.

MAX. Yine de size bir şey olmadı değil mi?

SARAH. Size yeterince teşekkür edemedim. Gerçekten müteşekkirim.

MAX. Neden biraz oturup sakinleşmiyorsunuz?

SARAH. Ah, yeterince sakinim - tekrardan ... evet, teşekkür ederim. Çok nazıksınız. Nereye oturalım?

MAX. Şey, oturamayız. Yağmur yağıyor. Park bekçisinin kulübesine ne dersiniz?

SARAH. Geçmeli miyiz sizce? Yani, park bekçisi ne olacak?

MAX. Park bekçisi benim.

Kanepeye otururlar.

SARAH. Böylesine kibar biriyle tanışacağımı hiç düşünmezdim.

MAX. Sizin gibi böylesine genç ve güzel bir kadına bu şekilde davranmak affedilemez.

SARAH. (ona bakarak). Çok olgun, çok müteşekkir görünüyorsunuz.

MAX. Evet tabii.

SARAH. Çok nazık, çok... Belki de böylesi en iyisi oldu.

MAX. Anlayamadım?

SARAH. Tanışmamızı diyorum. Böylelikle tanışmış olduk. Siz ve ben.

Sarah'nın parmakları Max'in kalçasında gezinir. Max parmaklara bakar ve üzerinden çeker.

MAX. Sizi takip etmiyorum.

SARAH. Öyle mi?

Sarah'nın parmakları Max'in kalçasında gezinir. Max parmaklara bakar ve üzerinden çeker.

MAX. Bakın, çok üzgünüm fakat ben evliyim.

Sarah Max'in elini tutar ve dizinin üstüne koyar.

SARAH. Çok tatlısınız. Endişelenmenize gerek yok.

MAX. (elini çekerek). Hayır, gerçekten evliyim. Karım beni bekler.

SARAH. Başka kadınlarla konuşmanıza izin vermiyor mu?

MAX. Hayır.

SARAH. Ah, ne kadar da iğrençsiniz. Nasıl da uyanıksınız!

MAX. Üzgünüm.

SARAH. Bütün erkekler hepiniz aynısınız. Bana bir sigara ver.

MAX. Hayır vermiyorum.

SARAH. Anlayamadım?

MAX. Buraya gel Dolores.

SARAH. Ah hayır, o ben değilim. Sütten ağzı yanan yoğurdu üfleyerek yermiş canım, sağol. (*Ayağa kalkar.*) Hoşça kal.

MAX. Gidemezsin sevgilim. Kulübe kilitli. Burada yalnızız. Tuzağa düştün.

SARAH. Ne! Ama ben evli bir kadını. Bana böyle yapmaya hakkınız yok.

MAX. (*ona yaklaşarak*). Çay saati, Mary.

Sarah hızla masanın arkasına geçer ve sırtı duvara dönük durur. Max masanın diğer ucuna geçer, pantolonunu yukarı çeker, masanın altında eğilir ve ona doğru sürünmeye başlar.

Max kadife örtünün altında kaybolur. Sessizlik hakimdir. Sarah masaya gözlerini diker. Bacakları görünmez. Max'in eli bacağındadır. Sarah etrafa bakınır, yüzünü buruşturur, dişlerini sıkar, nefesini tutar, giderek masanın altına girer ve ortadan kaybolur. Uzun bir sessizlik.

ONUN SESİ. Max!

Işıklar söner, sahne kararır.

Yavaş yavaş açılır.

Max sandalyenin solunda oturur.

Sarah çay doldurur.

SARAH. Max.

MAX. Ne oldu?

SARAH. (*içten bir şekilde*). Sevgilim.

Kısa duraksama.

Neyin var? Çok düşüncelisin.

MAX. Bir şeyim yok.

SARAH. Var. Biliyorum.

Duraksama.

MAX. Kocan nerede?

Duraksama.

SARAH. Kocam mı? Nerede olduğunu biliyorsun.

MAX. Nerede öyleyse?

SARAH. İşte.

MAX. Zavallı adam. Bütün gün çalışıyor.

Duraksama.

Nasıl biri olduğunu merak ediyorum doğrusu.

SARAH. (*gülerek*). Ah, Max.

MAX. Merak ediyorum da acaba biz... iyi anlaşır mıydık...?

SARAH. Hiç sanmıyorum.

MAX. Neden?

SARAH. Çok az ortak noktanız var.

MAX. Az mı? O çok kibar biri. Yani, bizim bu öğleden sonralarımızı çok iyi biliyor değil mi?

SARAH. Tabii.

MAX. Yıllardır biliyor.

Duraksama.

Neden buna katlanıyor?

SARAH. Neden birdenbire ondan konuşmaya başladın? Yani bunun ne önemi var? Normalde bu tarz konuların üzerinde çok durmazsın.

MAX. Neden buna katlanıyor?

SARAH. Sus artık!

MAX. Sana bir soru sordum.

Duraksama.

SARAH. Umursamıyor.

MAX. Umursamıyor mu?

Kısa duraksama.

Pekâlâ, ben umursamaya başlıyorum o halde.

Duraksama.

SARAH. Anlamadım.

MAX. Bu durum beni rahatsız etmeye başlıyor diyorum.

Kısa duraksama.

Buna bir son verilmeli. Böyle devam etmez.

SARAH. Sen ciddi misin?

Sessizlik.

MAX. Böyle devam edemez.

SARAH. Şaka mı yapıyorsun?

MAX. Hayır, yapmıyorum.

SARAH. Sebep? Kocam yüzünden mi? Sanırım sadece kocam yüzünden değil. Bence biraz fazla gidiyorsun.

MAX. Kocanla bir ilgisi yok. Karım yüzünden.

Duraksama.

SARAH. Karın mı?

MAX. Onu daha fazla aldatamam.

SARAH. Max ...

MAX. Yıllardır aldatıyorum zaten onu. Daha fazla aldatmayacağım. Bu beni mahvediyor.

SARAH. Dinle sevgilim, bak...

MAX. Dokunma bana.

Duraksama.

SARAH. Ne dedin sen?

MAX. Çok iyi anladın.

Duraksama.

SARAH. Ama karın biliyor değil mi? Bizim hakkımızda her şeyi ona anlattın. Başından beri biliyor.

MAX. Hayır, bilmiyor. Bir o.... ile görüştüğümü biliyor o kadar. Yarı zamanlı bir o...., hepsi bu. Başka bir şey bildiği yok.

SARAH. Evet ama biraz mantıklı ol sevgilim... umursamıyor değil mi?

MAX. Gerçeği bilseydi aldırış etmez miydi sanıyorsun?

SARAH. Hangi gerçeği? Neden bahsediyorsun sen?

MAX. Çekici, alımlı, zeki ve hayal gücü yüksek bir kadınla haftada iki üç kez görüştüğümü bilseydi aldırış ederdi elbet.

SARAH. Evet, evet ederdi.

MAX. Bu yıllardır devam eden bir ilişki.

SARAH. Aldırış etmez, umursamazdı. Çünkü o mutlu. Tamam mı? Mutlu.

Duraksama.

Umarım bu saçmalığa bir an önce son verirsin.

Çay tepsisini alır ve mutfağa doğru ilerler.

Bütün öğleden sonrayı mahvetmek için elinden geleni yapıyorsun.

Diğer tepsiyi çıkarır. Dönüp MAX'e bakar ve ona doğru ilerler.

Sevgilim, aramızda olan şeyin gerçekten karınla da aranda olabileceğini düşünmüyorsun değil mi? Demek istediğim benim kocam çok iyi anlar...

MAX. Nasıl dayanıyor kocan buna? Nasıl katlanıyor? Akşamları eve geldiğinde benim kokumu almıyor mu? Ne söylüyor sana? Delirmiş olmalı. Saat kaç şimdi? Dört buçuk. Şimdi ofisinde otururken bizim burada olduğumuzu biliyor öyle mi? Bir şey hissetmiyor mu? Nasıl dayanıyor?

SARAH. Max -

MAX. Nasıl dedim?

SARAH. Benim adıma mutlu. Olduğum gibi kabul ediyor beni. Anlıyor beni.

MAX. Belki de onunla tanışıp iki çift laf etmeliyim.

SARAH. Sarhoş musun sen?

MAX. Belki de hemen yapmalıyım. Sonuçta o da erkek ben de erkeğim. İkimiz de erkeğiz. Sen ise acınası bir kadınsın.

Sarah masaya vurur.

SARAH. Kes şunu! Senin neyin var böyle? Ne oldu sana? (*Sakin bir tavırla.*) Lütfen, yalvarırım kes şunu. Oyun mu oynuyorsun, ne yapıyorsun?

MAX. Oyun mu? Oyun oynamam ben.

SARAH. Oynamazsın öyle mi? Hayır oynuyorsun. Evet oynuyorsun. Hep sevdiğim oyunları oynarsın.

MAX. Son oyunumu oynadım ben.

SARAH. Nasıl?

Kısa duraksama.

MAX. Çocuklar.

Duraksama.

SARAH. Ne?

MAX. Çocuklar diyorum. Çocukları düşünmek zorundayım.

SARAH. Ne çocuğu?

MAX. Çocuklarım. Karımın çocukları. Her an okuldan çıkabilirler. Onları düşünmek zorundayım.

Sarah Max'in yanına sokulur.

SARAH. Sana bir şeyler fısıldamak istiyorum. Dinle lütfen. Fısıldamama izin ver. Ah. Yapabilir miyim? Lütfen? Fısıldama vakti şimdi. Öncesinde çay saatiydi değil mi? Öyleydi değil mi? Şimdi fısıldama vakti.

Duraksama.

Sana fısıldamamdan hoşlanırsın. Seni fısıldayarak sevmemden hoşlanırsın. Dinle. Evli kadınlar, kocaları gibi saçma şeyler için endişe etmemelisin. Bu saçmalık. Bu çok saçma. Bu sensin, tam da burada, benimlesin, burada birlikte, hepsi bu değil mi? Bana fısıldıyorsun, benimle burada çay içiyorsun, bunu yapıyorsun değil mi, biz buyuz, bu biziz, sev beni Max.

Max ayağa kalkar.

MAX. Sen çok kemiklisin.

Max uzaklaşır.

Görüyorsun her şey ortada. Böyle olmasaydı her şeye katlanabilirdim. Fakat çok kemiklisin.

SARAH. Kemikli? Ben mi? Komik olma?

MAX. Komik olmuyorum.

SARAH. Nasıl olur da bana kemikli olduğumu söylersin?

MAX. Sana her dokunduğumda kemiklerin batıyor. Kemiklerinden bıktım usandım!

SARAH. Neden bahsediyorsun sen?

MAX. Sana kemikli olduğunu söylüyorum işte.

SARAH. Hayır şişmanım ben. Bak bana. Her şekilde tombulum işte. Bana hep tombul olduğumu söyledin.

MAX. Eskiden öyleydin. Şimdi hiç tombul falan değilsin.

SARAH. Bak bana.

Max bakar.

MAX. Yeterince tombul değilsin. Tombulun yanından bile geçmiyorsun. Benim nasıl kadınları sevdiğimi bilirsin. Kocaman kadınları severim ben. Kocaman memeleri olan, böyle koca koca memeleri olan öküzler gibi.

SARAH. İnekleri kastediyorsun.

MAX. İnekleri falan kastetmiyorum. Demek istediğim koca memeleri olan öküzler. Yıllar önce, eskiden onları andırıyordun.

SARAH. Ah, teşekkürler.

MAX. Fakat şimdi, doğruyu söylemek gerekirse, kriterlerimi gözden geçirince...

Max ona döner.

... bir deri bir kemiksin.

Birbirlerine bakarlar.

Max ceketini giyer.

SARAH. Şakan çok iyiydi.

MAX. Şaka falan değil.

Max dışarı çıkar. Sarah arkasından ona bakar, döner, yavaşça davula doğru ilerler, alır ve dolaba koyar. Geri döner, bir süreliğine sandalyeye bakar, yavaşça yatak odasına girer ve yatağın ucuna oturur. Işıklar söner, sahne kararır. Yavaş yavaş açılır. Akşamın ilk saatleridir. Saat altıyı gösterir. RICHARD üzerinde sade takım elbisesiyle ön kapıdan içeri girer. Evrak çantasını dolaba koyar, şapkasını askıya asar, odaya bakınır ve kendine bir içki hazırlar. SARAHA sade elbisesiyle banyodan yatak odasına geçer. İkisi de odalarında bir süreliğine sessizce dururlar. SARAHA balkona çıkıp dışarıyı izler, RICHARD yatak odasına girer.

RICHARD. Selam.

Duraksama.

SARAHA. Selam.

RICHARD. Gün batımını mı seyre diyorsun?

Richard içki şişesini alır.

Bir şeyler içer misin?

SARAHA. Teşekkürler, şimdi almayayım.

RICHARD. Ah, ne bunaltıcı toplantıydı ama. Tüm gün sürdü, çok yorucuydu. Yine de en azından iyi bir iş çıkardık. Bazı konularda sonuca varabildik. Biraz geciktim, üzgünüm. Yabancı müşterilerle bir şeyler içmek zorundaydık. İyi çocuklardı.

Richard oturur.

Sen nasılsın?

SARAHA. İyi.

RICHARD. İyi.

Sessizlik.

Canın sıkkın gibi. Bir sorun mu var?

SARAHA. Hayır.

RICHARD. Günün nasıldı?

SARAHA. Fena değil.

RICHARD. İyi değildi yani?

Duraksama.

SARAH. Fena değildi.

RICHARD. Hımm, üzgünüm.

Duraksama.

Evde olmak o kadar güzel ki, bunu söylemesem olmazdı. Ne kadar rahat bir şey olduğunu bilemezsin.

Duraksama.

Sevgilin geldi mi?

Sarah cevap vermez.

Sarah?

SARAH. Efendim? Pardon. Bir şey düşünüyordum da.

RICHARD. Sevgilin geldi mi?

SARAH. Ah, evet. Geldi.

RICHARD. İyi miydi?

SARAH. Başım ağrıyordu aslında.

RICHARD. Keyfi yerinde değil miydi?

Duraksama.

SARAH. Hepimizin kötü günleri olur.

RICHARD. Onunda mı? Sevgililerin tek bir kötü günü bile olmaz sanıyordum. Yani demek istediğim bir sevgililik görevini yerine getirmek için çağrılıydım ve diyelim ki bu görevi çelişkili bir şekilde de olsa kabul etmeye istekliyim, gerekli şartları taşımadığımı anlar anlamaz bundan vazgeçerdim.

SARAH. Çok uzun kelimeler kullanıyorsun.

RICHARD. Daha kısa olanlarını mı kullanmamı istersin?

SARAH. Hayır, teşekkürler.

Duraksama.

RICHARD. Kötü bir gün geçirdiğin için üzgünüm.

SARAH. Sorun değil.

RICHARD. Bir dahakine daha iyi olacaktır.

SARAH. Belki de.

Duraksama.

Umarım.

Sarah yatak odasından çıkar, oturma odasına girer, sigarasını yakıp oturur. Richard peşinden gider.

RICHARD. Yine de seni çok güzel buluyorum.

SARAH. Teşekkür ederim.

RICHARD: Evet, seni çok güzel buluyorum. Seninle görölmekten çok gurur duyuyorum. Akşam yemeğine çıktığımızda ya da tiyatrodan.

SARAH. Sevindim.

RICHARD. Ya da Hunt Ball ^{iv}'da.

SARAH. Evet, Hunt Ball.

RICHARD. Kolumda karım olarak seninle yürümekten çok büyük gurur duyuyorum; gülümsemeni, gülmeni, yürümeni, konuşmanı, diz çöküşünü, öylece durmanı... Modern söylemlere olan hakimiyetini görmek. Cümlelerinde yeni deyimleri incelikle, özenle kullanman. Evet, hatta başkalarının kıskançlığını hissetmeyi, öyle ya da böyle onların seni memnun etmeye çalışmasını ama senin sert zarafetinin onları şaşırtması. Ve benim karım olduğunu bilmek. Tüm bunlar benim için gurur ve tatmin kaynağı.

Duraksama.

Yemekte ne var?

SARAH. Düşünmedim.

RICHARD. Neden düşünmedin?

SARAH. Akşam yemeği fikrini yorucu buluyorum. Bu nedenle düşünmemeyi tercih ediyorum.

RICHARD. Çok kötü. Açım.

Kısa duraksama.

Şehirde yüksek finans problemleriyle geçen günün ardından yemek yapmamı beklemiyorsun herhâlde.

Sarah gülmeye başlar.

Kadınlık görevlerini yerine getirmeyip ihmal ettiğin de ortada.

SARAH. Ah tatlım.

RICHARD. Bunun er ya da geç böyle olacağını biliyordum.

Duraksama.

SARAH. O....n nasıl?

RICHARD. Harika.

SARAH. Kilo mu almış yoksa daha da mı zayıflamış?

RICHARD. Anlayamadım?

SARAH. Kilo mu almış zayıflamış mı?

RICHARD. Her geçen gün daha da zayıflıyor.

SARAH. Bu da seni fazlasıyla üzüyor.

RICHARD. Hayır. Ben zayıf kadınlara bayılırım.

SARAH. Ben de tam tersi sanıyordum.

RICHARD. Öyle mi? Neden öyle düşündün?

Duraksama.

Tabii, akşam yemeklerini ihmal etmen bir süredir sürdürdüğün hayatla oldukça uyumlu değil mi?

SARAH. Öyle mi?

RICHARD. Tabii.

Kısa duraksama.

Belki de kaba davranıyorumdur. Kaba mı davranıyorum?

SARAH. (ona bakarak). Bilmiyorum.

RICHARD. Evet, kabayım. Az önce köprüde trafikte beklerken bir karar verdim.

Duraksama.

SARAH. Aa? Nedir?

RICHARD. Bitmesi gerektiğine.

SARAH. Neyin?

RICHARD. Senin ahlaksızlığının.

Duraksama.

Bu ahlaksız hayatının. Evlilik dışı şehvet yolculuğunun.

SARAH. Ciddi misin?

RICHARD. Evet, bu konuda geri dönüşü olmayan bir karar aldım.

Sarah ayağa kalkar.

SARAH. Biraz soğuk jambon ister misin?

RICHARD. Beni anlıyor musun?

SARAH. Katiyen. Dolapta soğuk bir şeylerim vardı.

RICHARD. Çok soğuktur, eminim. Mesele şu ki burası benim evim. Bugünden itibaren sevgilini burada ağırlamanı yasaklıyorum. Bu, günün her saati için geçerli. Anlaşıldı mı?

SARAH. Sana salata yaptım.

RICHARD. Bir şey içer misin?

SARAH. Olur, alırım.

RICHARD. Ne içersin?

SARAH. Ne içtiğimi biliyorsun. On yıldır evliyiz.

RICHARD. Evet öyleyiz.

Richard içki doldurur.

Tabii durumun rezilliğini, kepazeliğini anlamamın da bu kadar uzun sürmesi fazla tuhaf.

SARAH. On yıl önce bulmadım ben sevgilimi. Balayındayken de bulmadım.

RICHARD. Alakası yok. Gerçek şu ki ben karısına her öğleden sonraları kapısı açık bir ev bırakan kocayım. Fazla kibar oldum. Fazla mı nazık oldum?

SARAH. Tabii. Fazla kibarsın.

RICHARD. Belki de ona bir mektupla ya da neyle istersen saygılarımı iletirsin ve (takvime

göz gezdirerek) bu ayın on ikisinden itibaren ziyaretlerini kesmesini istersin.

Uzun sessizlik.

SARAH. Nasıl böyle konuşabiliyorsun?

Duraksama.

Neden bugün... birdenbire?

Duraksama.

Hıı?

Sarah ona yakın durur.

Ofiste zor bir gün geçirdin. Yurtdışından gelen müşteriler vs. Hepsi çok yorucu. Ama saçma, bu şekilde konuşmak çok saçma. Ben buradayım. Senin için. Bu öğleden sonralarının ne anlama geldiğini her zaman taktir ettin. Bunu her zaman anladın.

Sarah yanağını onunkilere bastırır.

Anlamak o kadar ender, o kadar değerli bir şey ki.

RICHARD. Karınızın sizi haftada iki ya da üç kez düzenli olarak aldattığını bilmek güzel mi sanıyorsun?

SARAH. Richard -

RICHARD. Bu dayanılmaz. İyice dayanılmaz hal aldı. Artık buna katlanmak istemiyorum.

SARAH. (*ona bakarak*). Tatlım... Richard... lütfen.

RICHARD. Lütfen ne?

Sarah durur.

Bir öneride bulunabilir miyim?

SARAH. Nedir?

RICHARD. Onu boş bir alana götür. Derin bir çukur bul. Ya da atıkların olduğu bir yığın. Bir çöplük bul. Ha ne dersin?

Sarah ayakta durmaya devam eder.

Bir kano al ve bir gölet bul. Ne olursa. Neresi olursa. Ama benim salonum değil.

SARAH. Korkarım ki bu mümkün değil.

RICHARD. Neden değil?

SARAH. Mümkün değil dedim.

RICHARD. Sevgilini illa bu kadar çok istiyorsan tek are bu, çünkü bu ev artık ona yasak. Sana yardım etmek için elimden geleni yapıyorum tatlım çünkü seni seviyorum. Bunu biliyorsun. O adamı burada görürsem ona tekme yi basarım.

SARAH. Delirmişsin sen.

Richard ona bakar.

RICHARD. Kafasını kopartırım.

Duraksama.

SARAH. Peki ya senin o....na ne demeli?

RICHARD. Bitti onunla işim.

SARAH. Öyle mi? Neden?

RICHARD. Çok kemikliydi.

Kısa duraksama.

SARAH. Ama hoşlanmıştın... hoşlandığını söylemiştin... Richard... ama beni seviyorsun...

RICHARD. Tabii ki.

SARAH. Evet... beni seviyorsun... Max'e aldırış etmiyorsun... onu anlıyorsun ama değil mi?... Yani benden daha iyi anlıyorsun... sevgilim... her şey yolunda... her şey yolunda... akşamlar... Öğleden sonraları... anlıyorsun değil mi? Dinle bak, senin için yemeğim var. Hazır hatta. Ciddi değildim. Dana bourgignon var. Yarın için de sebzeli tavuk var. İster misin?

Birbirlerine bakarlar.

RICHARD. (*kısıık bir sesle*). O....n.

SARAH. Benimle bu şekilde konuşamazsın. Böyle konuşamayacağını biliyorsun. Ne yaptığını sanıyorsun sen?

Richard bir an ona baktıktan sonra koridorda ilerler.

Koridordaki dolabı açar ve davulu çıkartır.

Sarah onu izler.

Richard geri döner.

RICHARD. Bu nedir? Bir süre önce buldum bunu. Nedir bu?

Duraksama.

Bu ne?

SARAH. Ona dokunmamalısın.

RICHARD. Ama benim evimde. Ya senin, ya benim ya da bir başkasının.

SARAH. Önemli bir şey değil. İkinci el almıştım. Bir şey değil. Sence? Geri koy hadi şunu.

RICHARD. Önemli bir şey değil öyle mi? Dolabımda bir davul?

SARAH. Geri koy şunu.

RICHARD. Bunun senin ahlaksız öğleden sonralarınla bir ilgisi var mı?

SARAH. Hayır yok. Neden olsun?

RICHARD. Kullanılmış bu. Sanırım kullanılmış, değil mi?

SARAH. Bir şeyi sandığın falan yok. Ver onu bana.

RICHARD. Peki, o bunu nasıl kullanıyor? Nasıl kullanıyorsunuz? Ben ofisteyken mi kullanıyorsunuz?

Sarah davulu almaya çalışır. Richard sıkıca tutar. İkisinin de elleri davulun üzerindedir.

Bu ne işe yarar. Süs bile değil. Ne yapıyorsun onunla?

SARAH. (*iç çekerek*). Beni sorgulamaya hakkın yok. Hem de hiç. Bu bizim uyumumuz. Bu tarz soruları kabul etmiyorum. Lütfen yapma, yapma. Bu bizim tarzımız.

RICHARD. Bilmek istiyorum.

Sarah gözlerini kapatır.

SARAH. Yapma...

RICHARD. İkiniz mi çalışıyorsunuz bunu? Söylesene birlikte mi çalışıyorsunuz?

Sarah hızla uzaklaşır, ardından döner ve kıkırdar.

SARAH. Seni aptal...! (*Soğukkanlı bir şekilde ona bakar.*) Eve gelenin tek o olduğunu mu

düşünüyorsun? Öyle mi sanıyorsun? Evde ağırladığım tek kişinin o mu olduğunu sanıyorsun? Aptal olma. Her zaman başka ziyaretçilerim de oluyor, her zaman ağırladığım... Başka öğleden sonraları da, her zaman.... Hiçbiriniz bilmiyorken, hem de hiçbiriniz. Onlara taze çilekler veriyorum. Kremalı. Yabancılar, tamamıyla yabancılar. Fakat bana değil, onlar buradayken değil. Çiçeklerimi görmeye geliyorlar. Sonra çaya kalıyorlar. Her zaman. Hep.

RICHARD. Öyle mi?

Richard davula hafifçe vurarak ona doğru ilerler.

Sarah 'nın karşısına geçer, davula vurur, daha sonra Sarah 'nın elini tutar ve ellerini davulun üzerinde gezdirir.

SARAH. Ne yapıyorsun?

RICHARD. Böyle mi yapıyorsunuz?

Sarah geriye çekilir, masanın arkasına geçer.

Richard davula vurarak ona doğru ilerler.

Böyle mi?

Duraksama.

Çok zevkli.

Richard davulu hızlıca tıngırdatar ve sonrasında sandalyeye bırakır.

Ateşin var mı?

Duraksama.

Ateşin var mı?

Sarah sandalyeye doğru geri çekilir ve son olarak arkasında durur.

Hadi ama, oyunbozanlık yapma. Bana ateşini versen dahi kocanın ruhu duymaz. Biraz solgun görünüyorsun. Neden bu kadar solgun senin gibi güzel bir kız?

SARAH. Yapma, söyleme böyle.

RICHARD. Tuzağa düştün. Yalnızız. Kapıyı kilitledim.

SARAH. Yapma böyle, yapmamalısın böyle, yapma!

RICHARD. Kocanın umurunda bile değil.

Richard yavaşça masaya yaklaşmaya başlar.

Başka hiç kimse bilmiyor.

Duraksama.

Bizi kimse duyamaz. Burada olduğumuzu kimse bilmiyor.

Duraksama.

Hadi ama. Bir ateş ver bize.

Duraksama.

Çıkamazsın buradan sevgilim. Tuzağa düştün.

Masanın köşesinden birbirlerine bakarlar.

Sarah aniden kıkırdamaya başlar.

Sessizlik.

SARAH. Tuzağa düştüm.

Duraksama.

Kocam ne diyecek buna peki?

Duraksama.

Beni bekler o. Kocam beni bekliyor. Çıkamıyorum. Tuzağa düştüm. Evli bir kadına böyle davranmaya hakkın yok. Düşün, düşün, ne yaptığını düşün.

Sarah ona bakar, eğilir ve masanın altından ona doğru sürünmeye başlar. Masanın altından çıkar ve Richard'ın ayaklarında diz çökerek yukarı doğru bakar. Sarah'nın eli Richard'ın bacağına doğru gider. Richard ona doğru bakar.

Çok küstahsın. Gerçekten öylesin. Gerçekten. Kocam anlayacak. Kocam anlar. Gel buraya. Gel aşağıya. Açıklayacağım. Her şeye rağmen evliliğimi düşün. Kocam bana bayılır. Gel hadi kulağına fısıldayayım. Fısıldama vakti. Öyle değil mi?

Sarah onun elini tutar. Richard onunla birlikte dizlerinin üzerine çöker. Birbirlerine yaklaşırlar ve dizlerinin üzerine çökerler. Sarah onun yüzünü okşar.

Çay içmek için çok geç oldu değil mi? Sanırım bu hoşuna gidiyor. Öyle değil mi tatlım? Seni günbatımından sonra hiç görmemiştim. Kocam gece geç saatlere kadar toplantıda oluyor. Evet, farklı görünüyorsun. Neden bu tuhaf takım elbise, ve bu kravatı takıyorsun? Genellikle başka şeyler giyiyorsun öyle değil mi? Ceketini çıkar. Hadi. Değiştirmemi ister misin? Elbisemi değiştirmemi ister misin? Senin için değişeceğim sevgilim. Değişeyim mi?

Bunu ister miydin?

Sessizlik. Sarah ona oldukça yakın durur.

RICHARD. Evet.

Duraksama.

Değiştir.

Duraksama.

Değiştir.

Duraksama.

Elbiseni değiştir.

Duraksama.

Seni güzel o....

Diz çökmeye devam ederler, Sarah onun üzerine doğru yaslanır.

SON

Notlar

ⁱ Metinde “**hollyhocks**” olarak geçmektedir. Türkçe anlamı “gülhatmi” demektir ve ebegümecigiller familyasından gelen bir bitkidir. Metnin fransızca çevirisinde ise “églantine” olarak kullanılmıştır ve “yaban gülü” anlamına gelmektedir. Metnin akışının sağlanması açısından “çiçekler” tercih edilebilir. (Ç.N.)

ⁱⁱ Metinde “**Venetian blinds**” olarak geçen bu sözcük “güneşlik”, “jaluzi”, “Venedik storu” ve “panjur” anlamlarına gelmektedir. Metnin geneli açısından “perdeler” biçiminde kullanılması uygun bulunmuştur. (Ç.N.)

ⁱⁱⁱ **Bongo drum**” sözcüğü metnin orijinalinde on dört kere geçmektedir. Metnimizin çevirisinde ilk geçtiği yerde “Bongo davulu” şeklinde yer almıştır. Sonraki kullanımlarda sadece “davul” şeklinde yinelenmeye devam etmiştir. Türkçe anlamı “tamtam” olarak da geçen bu çalgı Afro-Küba tarihinin köklerine dayanmaktadır ve yerlilerin çaldığı bir müzik aletidir. (Ç.N.)

^{iv} **Hunt Ball**”, Amerika ve İngiltere’de yılda bir kez gerçekleşen ve bir avcı derneği tarafından düzenlene etkinliktir. (Ç.N.)