

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Anabilim Dalı**

**SUÇ VE CEZA: YİRMİNCİ YÜZYIL AMERİKAN TİYATROSUNDA
KAMUSAL ŞİDDETİN BİREY ÜZERİNDEKİ YANSIMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eren ALKAN

DANIŞMANI: Yrd. Doç. Dr. M. Seçil SARAÇLI

İZMİR–2010

YEMİN BELGESİ

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “**Suç ve Ceza: Yirminci Yüzyıl Amerikan Tiyatrosunda Kamusal Şiddetin Birey Üzerindeki Yansıması**” (*Crime and Punishment: The Reflection of Public Violence on Individuals in the Twentieth Century American Drama*) adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Eren ALKAN



İmza

TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 22/09/2010 tarih ve 32/13 sayılı kararı ile oluşturulan jüri Amerikan Kültürü ve Edebiyatı anabilim dalı yüksek lisans öğrencisi Eren Alkan'ın aşağıda (Türkçe / İngilizce) belirtilen tezini incelemiş ve aday 11/10/2010 günü saat 14:00'da 90 dakika süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız/düzeltilmesi gerekli olduğuna oybirliğiyle / oyçokluğuyla karar vermiştir.

BÂŞKAN

Yrd. Doç. Dr. Şengül Darcalı

Başarılı

☒

Başarısız

☐

Düzeltilme (Üç ay süreli)

☐

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Aylin Atilla

Başarılı

☒

Atilla

Başarısız

☐

Düzeltilme (Üç ay süreli)

☐

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Nesrin TAHAŞ

Başarılı

☒

Başarısız

☐

Düzeltilme (Üç ay süreli)

☐

Tezin Türkçe Başlığı: "Suç ve Ceza: Yirminci Yüzyıl Amerikan Tiyatrosunda Kamusal Şiddetin Birey Üzerindeki Yansıması"

Tezin İngilizce Başlığı: "Crime and Punishment: The Reflection of Public Violence on Individuals in the Twentieth Century American Drama"

* 1. Yüksek Lisans Tezi savunma süresi asgari 45 azami 90 dakikadır.

2. Tutanak (jürinin karar ve imzaları haricinde) **bilgisavarda** doldurulmalıdır.

3. **Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.**

4. Yüksek Lisans Tez savunmasında üyelerden en az birinin E.Ü.Lisansüstü eğitim öğretim yönetmeliğinin 17(2) maddesi gereğince **anabilim dışından** olması zorunludur.

TEŞEKKÜR

Şiddetle ilgili pek çok teorik çalışma yapılmış olsa da bilimlerin belki de en insani dalı olan edebiyat alanında bu olgunun incelenmesine fazlaca yer verilmemiştir. Roman ve şiir incelemelerine sıkışıp kalmış, yeni söz söylemekten ve özgünlükten giderek uzaklaşan Türkiye sosyal bilimler tez çalışmalarında farklı bir alanda daha önce bir bütün olarak çok az değinilmiş bir konuyu incelemek hem kendimi daha iyi hissetmemi hem iyi ve yararlı bir iş çıkardığımı düşünmemi hem de yaşadığımız siyasal ve sosyal düzende şiddet politikalarının nedenlerini, karanlık yönlerini ve üzerimizde yarattığı tahribatı daha iyi anlamamı sağladı.

Şiddeti bir taraftan kuramsal olarak incelerken bir taraftan da pratik olarak başta kendim olmak üzere çevremdeki insanlara da onun varlığını psikolojik olarak hissettirmek zorunda kaldım. Bu nedenle teşekkür kısmında kendilerine yaşattığım psikolojik şiddetten ötürü yakınlarımdan özür dilemek ve onlara teşekkür etmek isterim.

Öncelikle tezin hazırlanması sırasında bana fazlaca anlayış gösterip büyük emek veren Yrd. Doç. Dr. Seçil Saraçlı'ya çok teşekkür ederim.

Tezin son aşamasında teknik kontrol ve düzeltileri yaparak bana yardımcı olan Öğretim Görevlisi Nihat Koçyiğit'e teşekkürlerimi sunarım.

Bilimselliğin tartışmalı ve tekeldi olduğu günümüzde bilimsel olmadığı gerekçesiyle(!) “Kaynakça” bölümüne koyamadığım ama fikirleri benim için yol gösterici olan, tezin hazırlanması sırasında sık sık başvurduğum Ekşi Sözlük yazarlarından “bilim” adına özür dilerim.

Var olduğum günden itibaren hep yanımda olan, bu yüzden şiddetin belki de en büyüğünü yaşattığım Hediye ve Hüseyin Alkan ile Seren'ime teşekkürü bir borç bilirim.

Ve iki senedir tezle ilgili tüm çalışmalarına ortak olan, eşsiz bir sabır göstererek bana yön veren ve ortaya iyi bir şey çıkarmam için beni her zaman, her yerde destekleyen, tüm kapris ve sıkıntılarımı anlayışla karşılayan eşim Hale Alkan'a sonsuz teşekkür ederim. Ondan çaldığım zamanlar ve berbat ettiğim tatili için özür diliyorum.

Son olarak, bu tezi hayatımda yeri benim için hep ayrı olacak olan, şiddetin ne demek olduğunu çok iyi bilen, çok sevdiğim Kiraz'ıma ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

A. ÖZ	2
B. TEZİN KAPSAMI VE METOTLARI	4
1. Kapsam	4
2. Metotlar, Kuramcılar ve Yöntemleri	9
a. Yeni Tarihçi Yaklaşım	10
<i>i. Stephen Greenblatt</i>	11
<i>ii. Fredric Jameson</i>	12
<i>iii. Michel Foucault</i>	13
b. Psikoanalitik Yaklaşım	14
<i>i. Sigmund Freud</i>	16
<i>ii. Carl Gustav Jung</i>	17
<i>iii. Jacques Lacan</i>	19
<i>iv. Julia Kristeva</i>	19

I. AMERİKAN TİYATROSUNDA ŞİDDETİN İZ DÜŞÜMLERİ

A. ŞİDDETİN GENEL ANATOMİSİ	22
B. FİZİKSEL ŞİDDET	24
C. DOLAYLI ŞİDDET	25
1. Özel Şiddet	26
2. Kolektif Şiddet	27
D. KAMUSAL ŞİDDETİN TİPOLOJİSİ	28
1. Marquis (Donatien-Alphonse-François) de Sade	30
2. Søren Kierkegaard	32
3. Fredrich Nietzsche	32
4. Erich Fromm	34

5. Hannah Arendt	36
6. Jean-Michel Besnier	36
E. SONUÇ	38

II. ON DOKUNCU YÜZYIL SONU VE YİRMİNCİ YÜZYILIN İLK YARISINDA BİRLEŞİK DEVLETLER’DE KAMUSAL ŞİDDET VE TİYATRO İLİŞKİSİ	39
---	-----------

III. EUGENE O’NEILL VE <i>LAZARUS GÜLDÜ</i> ADLI OYUNUNDA ŞİDDETİN SAHNEYE YANSIMASININ ANTİK GREK TİYATRO GELENEĞİ ÜZERİNDEN TAHLİLİ	
A. GENEL HATLARIYLA ŞİDDET OLGUSUNUN ANTİK GREK DÖNEMİ TİYATROSUNDAKİ YERİ	48
1. Genel Giriş	48
2. Tragedyanın Kökenlerinde Şiddetin Yeri	50
B. HOMEROS VE GREK DÜNYASINDA TRAGEDYA VE ŞİDDET	52
1. Homeros ve Şiddet	52
2. Homeros’un Dışında Antik Grek Tiyatrosunda Kısaca Şiddetin Yeri ..	58
a. Aiskhülos ve Dramada Şiddet	59
b. Sofokles ve Dramada Şiddet	61
c. Euripides ve Dramada Şiddet	64
C. EUGENE O’NEILL VE ŞİDDETİN KAMUYA AKTARIMI	68
1. Kısaca O’Neill’in Edebi Kimliği Üzerine	68
2. Eugene O’Neill ve Şiddet	69
3. O’Neill ve Grek Tiyatrosu	71
D. <i>LAZARUS GÜLDÜ</i> VE KAMUSAL ŞİDDETİN GREK TİYATROSU ÜZERİNDEN OYUNA YANSIMASI	74
1. Kısaca Gülmek Üzerine	74

2. Oyunun Yapısı ve İçeriği	78
a. Birinci ve İkinci Perde: “Ölüm Sevgisi-Yaşam Sevgisi” Üzerinden Şiddet	82
b. Üçüncü Perde: Şiddetin Rengi ve Sahnede Kullanımı	96
c. Dördüncü Perde ve Şiddetin Sonu	103
3. Sonuç	110

IV. T.S. ELIOT VE *KATEDRALDE CİNAYET* ADLI OYUNUNDA ŞİDDETİN SAHNEYE YANSIMASININ SHAKESPEARE TİYATROSU ÜZERİNDEN TAHLİLİ

A. GENEL HATLARIYLA ŞİDDET OLGUSUNUN ELIZABETH DÖNEMİ TİYATROSUNDAKİ YERİ	114
1. Genel Giriş	114
a. Shakespeare Öncesi İngiliz Tiyatrosuna Kısa Bir Bakış	117
b. Elizabeth Çağı Tiyatrosunda Şiddet ve Teknik	119
c. William Shakespeare Tiyatrosuna Kısa Bir Bakış	120
B. T.S. ELIOT VE ŞİDDETİN KAMUYA AKTARIMI	124
1. Kısaca Eliot’ın Edebi Kimliği Üzerine	124
2. Eliot ve Şiddet	126
3. Eliot, Elizabeth Tiyatrosu ve Şiddet	129
C. <i>KATEDRALDE CİNAYET</i> VE KAMUSAL ŞİDDETİN SHAKESPEARE TİYATROSU ÜZERİNDEN OYUNA YANSIMASI	133
1. Oyunun Yapısı ve İçeriği	133
2. Birinci Perde: Kamusal Şiddetin İlanı	136
3. Ara Bölüm: Kamusal Şiddetin Psikolojik Olarak Yansıması	152
4. İkinci perde: Kamusal Şiddetin Zaferi	155
5. Sonuç	160

V. EDWARD ALBEE VE <i>KİM KORKAR VIRGINIA WOOLF’TAN?</i> ADLI OYUNUNDA ŞİDDETİN SAHNEYE YANSIMASININ UYUMSUZ TİYATRO ÜZERİNDEN TAHLİLİ	
A. GENEL HATLARIYLA YİRMİNCİ YÜZYIL UYUMSUZLUĞU VE ABSÜRT TİYATRONUN ŞİDDETİ YANSITIŞ BAKIMINDAN GELİŞİMİ	164
B. EDWARD ALBEE VE ŞİDDETİN KAMUYA AKTARIMI	168
C. <i>KİM KORKAR VIRGINIA WOOLF’TAN?</i> VE KAMUSAL ŞİDDETİN UYUMSUZLUK ÜZERİNDEN OYUNA YANSIMASI	171
1. Oyunun Yapısı ve İçeriği	171
2. “Eğlence”, “Oyunlar” ve Şiddetin Uyumsuzluğu	172
3. “Walpurgis Gecesi”nde Uyumsuz Şarkılar Söylemek	181
4. “Şeytan Çıkarma”nın Şiddetle <i>İmtihanı</i>	188
5. Sonuç	195
VI. SONUÇ	200
KAYNAKÇA	207
ÖZGEÇMİŞ	215
ÖZET	216
ABSTRACT	218

Fakat bunun için sabır gerekir, insan eker ekmez biçemez. Müritlerine üç yıl suskun durmalarını emreden, bu sürenin sonunda her şeyin yoluna gireceğini söyleyen filozofun yöntemini aklımda tutacağım. İnsan şölene şafakta değil güneş batımında başlar. Tinsel âlemde de böyledir, ışığın parlayıp belirmesi ve güneşin bütün ihtişamıyla parlayıp çıkması için ilk önce biraz çalışmak gerekir. Her ne kadar tanrının güneşi iyinin üstüne de kötünün üstüne doğurduğu, yağmuru haklının üzerine de haksızın üzerine de indirdiği söylense de tinsel âlemde durum böyle değildir. Ve zarlar atıldı -bu yolun dönüşü yok artık! Bu yol kesinlikle mücadeleye götürür; ama vazgeçmeyeceğim. Geçmiş için yas tutmayacağım- neden yas tutayım ki? Enerjiyle çalışacağım, o sırada daha da derine gittiğini unutup ne kadar gömüldüğünü hesaplamaya başlayan bataklığa saplanmış adam gibi yas tutarak zamanı boşa harcamayacağım. Keşfettiğim yol üzerinde hızla yol alacağım. Lut'un karısının yaptığı gibi dönüp ardıma bakmadan, yolumda karşıma çıkanları selamlayacak fakat mücadelemizin yokuş yukarı olduğunu unutmayacağım.

Kierkegaard, *Ya/Ya da*'dan (120)

GİRİŞ

A. ÖZ

İnsanoğlu her ne kadar sağduyulu ve erdemli yaşamayı arzu etmiş ve medeniyetin zirvesine tırmanmayı amaç edinmiş olsa da yine kendi doğasından temellenen şiddet ve bu şiddetin engellenemez kamusal iz düşümleri, toplumların yapılanmasında ve uygarlığın şekillenmesinde göz ardı edilemez bir rol oynamıştır. Bu bağlamda tarihin başlangıcından günümüze kadar şiddet, hem çeşitli biçimlerde uygulanmış hem de sorgulanan, irdelenen ve eleştirilen bir kavram olarak karşımıza çıkar. Her zaman insana dair, insanın ve hayatın bir parçası olarak kabul edilen şiddet; doğal olarak söylemin ve dolayısıyla da yazının bir parçası olarak insanlık tarihinin ana temalarından birisini oluşturmuştur. Güç ve baskı uygulanarak insanlara bedensel ya da ruhsal zararlar veren, bireysel ya da toplu hareketlerin tümü olarak adlandırılan şiddet; özel ya da kolektif, dolaylı ya da doğrudan, cürümsel ya da kamusal açılardan incelenebilir. Hepsinin ortak bir alanda bulunduğu nokta ise bir tarafın diğer tarafı ya da doğrudan bireyi şiddet yoluyla baskı altına alması ve ötekileştirmesidir. Şiddet altındaki birey, her zaman güç dengesinin altta kalan kısmındadır ve baskı altına alınan kendisi olduğu için de merkeze göre kenardadır. Bu noktada bu tezin teması kapsamında ele alacağımız “kamusal şiddet”, bireyi dışarıya iteleyerek onu öteki kılan, yalnızlaştıran ve güçsüzleştirerek savunmasız bırakan bir baskı unsuru olarak şiddetin en geniş açılımlı olanıdır. İçerdiği anlamdan ötürü bir yandan otoritenin birey üzerindeki siyasi ve sosyoekonomik baskısını ifade ederken diğer yandan toplumun bireyin üzerinde uyguladığı sosyopsikolojik, kültürel ve geleneksel baskıları da bünyesine katar. Bunlar, devletlerin uyguladığı siyasi rejimler ve yönetim biçimlerinden ekonomide uygulanan sistemlere, yasalardan mahalle baskısına, ananelerden toplumların kültürlerine ve inanışlarına kadar yerleşmiş sözlü ya da yazılı kanunların oluşturduğu genel ve karşı konulması güç baskılardır.

Klasik Grek’ten itibaren yazının ana temalarından biri olan şiddet, kaçınılmaz olarak tiyatronun da önemli bir parçası olmuş eserlerinde sahnelenmiş ve bu oyunlar, özellikle Aiskhülos, Sofokles ve Euripides gibi tragedya yazarlarının tüm eserlerinde

sergilenen şiddet, insanın özündeki şiddet olgusuna bir ayna tutma görevi üstlenmiştir. Elizabeth Çağı tiyatrosuna gelindiğinde ise Shakespeare ve Marlowe'un oyunlarında görüldüğü gibi şiddetin yine pek çok hikâyeyi ve karakteri biçimlendirdiği gözlemlenmiştir. Kamusal şiddetin tiyatrodaki giderek artan bir şekilde sahnelenmesinin, yansıtılmasının, irdelenip eleştirilmesinin temelinde Batı toplumlarındaki bireycilik ve aydınlanma hareketinin yüzyıllar boyunca gelişmesi fakat bununla ters orantılı olarak kamusal düzenin, uyguladığı şiddet seviyesini artırması vardır. Bu zıt bağının, Batı medeniyetinin bir uzantısı fakat benimsediği disiplinler ve kültürel dokusu bağlamında ortaya çıkan farklılaşmalar neticesinde özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde görülmesi, Amerikan tiyatro sahnesini de diğer ulusların şiddeti yansıtış biçiminden farklı kılar. Bu nedenle; bu tezde özellikle modern Amerikan tiyatrosunda kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisini, oyunların metinlerine taşıyan, otorite ve kamusal şiddetin çeşitli şekillerini ve boyutlarını tartışan yazarların ideolojik söylemleri ileriki bölümlerde daha detaylı olarak ele alınacaktır. Özellikle, yirminci yüzyılın önemli Amerikalı oyun yazarlarından sayılan Eugene O'Neill, T. S. Eliot ve Edward Albee; kullandıkları farklı tiyatro disiplinleri ve tekniklerle kamusal şiddet temasını irdemişler, Amerikan tiyatrosunun dinamik yapısından faydalanarak yenilikçi anlatımlarla seyircinin şiddetin özüyle karşılaşmasını ve yüzleşmesini sağlamışlardır. Biz de bu tez kapsamında, Amerikan tiyatrosunun önemli temsilcileri olarak kabul edilen Eugene O'Neill'in *Lazarus Güldü* (1925) adlı oyunu ile Klasik Grek tiyatrosu arasında bir paralellik kurmak, T. S. Eliot'un *Katedralde Cinayet* (1935) adlı oyunu ile Shakespeare tiyatrosu arasındaki benzerliği yansıtmak, Edward Albee'nin *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* (1962) adlı oyununu uyumsuz tiyatro öğeleri bağlamında tartışmak koşuluyla "kamusal şiddet" in birey üzerindeki yansımalarını ve buna bağlı yabancılaşma temasını incelemeyi ve tartışmayı amaçlıyoruz. Yaklaşım metodumuz ise yukarıda bahsedilen oyunlar üzerinden kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisi zaman zaman da doğrudan sosyolojik ve psikolojik açımları da gündeme getirdiği için Yeni Tarihçilik ve Psikoanalitik kuramların ışığında oyunların yakından incelenmesi ve çözümlenmesi şeklinde olacaktır. Bu tezin ana referansları olarak tasarlanan bu oyunların; yazıldıkları dönemin ruhunu, siyasi, kültürel ve sosyoekonomik yapısını ne derece

yansıttıkları ve bu unsurlardan temellenen kamusal şiddetin bireyin bilincine ve psikolojisine olan etkisini nasıl ele aldıkları tarihsel art alanlarıyla paralel olarak ele alınacaktır.

Ayrıca hedeflerimizden bir diğeri de kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisi her zaman Amerikan tiyatrosunu yönlendiren ve geliştiren bir tema olarak kullanılmıştır ve bu etkiyi Amerikalı tiyatro yazarları ne kadar farklı tiyatro kollarından beslenirlerse beslensinler bir sistem eleştirisi veya ideal bir düzen önerisi olarak eserlerinde ele almışlardır. Dolayısıyla, kamusal şiddeti en iyi yansıttığı düşünölen Amerikalı yazarlardan Eugene O’Neill, T. S. Eliot ve Edward Albee’nin yukarıda adı geçen eserleri; bu olgunun açılımı, nedenleri ve sonuçları bağlamında Yeni Tarihçilik ve Psikoanalitik kuramlar doğrultusunda incelenirken okuyucuya ana hatlarıyla şiddetin Amerikan tiyatrosundaki yerini ve bir yerde evrimini aktarabilmektir.

B. TEZİN KAPSAMI VE METOTLARI

1. Kapsam

Kuzey Amerika kıtasında kurulan ilk kolonilerden itibaren “Tepede bir şehir” ölküsü doğrultusunda güdülenmiş Amerikan toplumu; dinamik, sistemli ve egemen bir yapıya sahip olma özelliğı gösterir. Gazeteci, diplomat John L. O’Sullivan’ın “Geleceğın Büyük Ulusu” (*The Great Nation of Futurity*) (1839) adlı makalesinde de belirttiğı gibi Amerikan ulusu; evrensel kurtuluş ve özgürlüğü ancak ve ancak dünya lideri olursa kazanabilecektir; çünkü eski Avrupa sistemi, O’Sullivan’a göre, yozlaşmıştır. Yeni bir kıtada on yedinci yüzyılda yaratılmaya başlanan sistemin, yirminci yüzyılın küresel ortamında egemenliğini esas kılmak için başvurması gereken en önemli araçlardan birisi de, bu noktada, hiç kuşkusuz şiddet olacaktır. Bu şiddeti de sosyolog Josiah Strong, “Ölkemizin Olası Geleceğı ve Şu Anki Krizi” (*Our Country: Its Possible Future and Its Present Crisis*) (1885) isimli makalesinde belirttiğı üzere, O’Sullivan’ın tezini de ilerleterek, “zayıf uluslara” kendi kültürlerini bir şekilde dayatarak uygulamayı savunur.

Böylece tüm bir toplumu içine alacak şekilde kamusal şiddete önemli bir misyon yüklenir yani hem politik olarak hem de kültürel olarak Amerikan sistemini kalıcı kılma, yayma hatta dogmatikleştirme konusunda şiddet, baskıcı bir güçlerden biri konumuna getirilir. Amerikan sisteminin ataerkil uygulayıcıları (politikacılar, medya, sanatçılar, din adamları, kimi zaman filozoflar, toplum bilimciler ve dil bilimciler vb.) kamusal şiddet politikalarını topluma öyle bir empoze ederler ki şiddetin salt varlığı; halk tarafından, insanın -hatta toplum ve evrenin- özünü oluşturan bir yapı taşıymış gibi algılanır. Örneğin, Morris Birkbeck, Timothy Dwight, Peter Cartwright, Frederick Jackson Turner gibi yazar ve araştırmacılar, baskın kültürün ve bu kültürün açılımlarının önemli ölçüde yerine oturtulmasını ve bunun teorik ve pratik nedenleri ile ilkelerini özellikle Batı'ya açılma örneğiyle dile getirirler. Buna karşı çıkan görüşler ise -özellikle on dokuzuncu yüzyılın sonu, yirminci yüzyılın başında Bret Harte'in "The Outcasts of Poker Flat" (1869), William Dean Howells'in *Criticism and Fiction* (1891), Henry James'in "The Real Thing" (1893), Stephen Crane'in "The Open Boat" (1898), Edward Arlington Robinson'un "Miniver Cheevy" (1910) ve "Mr. Flood's Party" (1921) adlı eserleri, gerçekçi akımın izinden kapitalizm ve sistem kurbanları, insan doğası ve çevresel koşulların uyguladığı baskı ve şiddet, toplumsal gücün bireyin özgürlüğünü baskılayıp parçalaması temalarını işlemesi bağlamında güçlü örnekler olarak işaret edilebilirler- Amerikan tarihinin hiçbir safhasında kamuoyunun tamamını etkileyememişler; daha akademik düzeylerde ve görece küçük gruplarda yankı bulmuşlardır. Nitekim sistem güçlendikçe ve ileri kuşaklara aktarıldıkça gelişen kültürel yapı, şiddetin denetiminde baskın folkloru oluşturur. Uyguladığı şiddeti; dinsel haklı çıkarımlar, teknoloji, medya, popüler kültür ve kapitalizm ile süsleyen Amerikan sistemi modern dünyada tüm bu bilgi birikimi ve donanımı sayesinde daha çok geçici unsurlarıyla ön plana çıkmış olsa da kullanılan şiddet genellikle yüzeyde görünmeyen yaptırımlarıyla olarak birey üzerinde her daim ezici varlığını hissettirmiştir. Ancak; hem şiddeti uygulayan hem de şiddetin uygulandığı birey, şiddetin sistemi cisimleştirip yapıya zarar verilmesini imkânsız kıldığını bilerek umutsuz bir kabul edişle şiddeti uygulamaya/ona karşı tavır almaktan korkmaya devam etme döngüsü içinde sıkışmışlardır. Bu noktada şiddetin Amerikan kültürünün devamını sağlayan en önemli

unsurlardan biri olduğu gerçeği, özellikle yirminci yüzyıl modern Amerikan bireyinin içerisinde yaşadığı bunalım bakımından dikkat çekicidir. Sistemin içinde soğurulan şiddet, birey üzerinde yabancılaşma, ötekileşme, hiçlik duygusu ve duygusuzlaşma gibi etkilerin doğmasına neden olurken kültür ve birey arasında varlığı şart olan hayati köprüyü de zamanla yıkmaya başlar. Popüler kültür, muhafazakâr yapı, medya ve tüketim ile şiddetin somutlaştığı silahlı tehditleri, ordu gücünü de yanına alan sistemin, Amerikan bireyinin zihninde kültürle ilgili büyük bir kaos yarattığı da tartışılmaz bir gerçektir.

Bu bağlamda Amerikan edebiyatının tüm dallarında da şiddet olgusunun, Amerikan kültürünü nasıl oluşturduğu ve ona sistematik bir şekil verdiği ve bu kültürün de Amerikan bireyini ne ölçüde, hangi koşullarda etkilediği, onu nereye ötelediği ve onun üzerinde nasıl bir yaptırımı olduğu ile ilgili yansımaları görmek ve özellikle modern dönemde oldukça sert bir şekilde vurgulanmış olduğunu tespit etmek mümkündür. Birinci Dünya Savaşı öncesini alan kölelik, (Harriet Beecher Stowe’un *Tom Amca’nın Kulübesi* [1852] romanında örneklendiği gibi), İç Savaş (Margaret Mitchell’in *Rüzgar Gibi Geçti* [1936] romanında betimlendiği gibi) ya da yüksek sosyete (Edith Wharton’ın *Masumiyet Çağı* [1920] romanında yansıtıldığı gibi) konuları bağlamında, Amerikan eserlerinde kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisi; sırasıyla köle ticaretinde beyazların siyahlar üzerindeki şiddeti, savaşın birey üzerindeki toplumsal baskısı ve yıkıcılığı ve toplumsal normların ve kültürel dokunun birey üzerindeki psikolojik yaptırımı üzerinden edebiyata pek çok yazar tarafından dâhil edilmiştir. Savaş sonrası dönemde ise yazarlar zaten varlığı yok edici olan şiddetin özünü, onu bir şekilde görmezden gelmeye çalışarak, umutları kırık, “kaybolmuş” ve hiçlik duygusuna batmış bir şekilde alırlar eserlerine. “Kayıp Kuşak” (*Lost Generation*) ve “Harlem Rönesansı” gibi kimi gruplar içerisinde benzer temaları işleyerek gerçekliğin şiddetle, somut bir şekilde de savaş ile bölünmüşlüğünü anlatırlar (Ernest Hemingway’in romanları, Gertrude Stein’in hikâyeleri, William Faulkner’in roman tekniği, Langston Hughes ve Countee Cullen’in şiirlerinde görüldüğü gibi).

Kamusal şiddetin birey üzerindeki kültürel ve sosyal etkilerinin izlencesi ise daha somut bir ayna tutması bağlamında belki de en net ve dolaysız olarak Amerikan tiyatrosunun gelişiminde yapılabilir. Romanlarda yer alan uzun tasvirler ile yoğun ve uzun

sembolik dil kullanımı ya da şiirlerde yer alan kimi zaman anlaşılması güç söz sanatları veya özellikle bilinç akışı tekniği kullanılarak yazılan hikâyelerde yer alan kısa ama çok yönlü alegorik ve sembolik parçalanmış dil kullanımı gibi dolaylı anlatımlarıyla karşılaştırıldığında görsel bir seyir sunan tiyatro, bu üç türe göre mesajın doğrudan aktarımını sağlayarak daha fazla ön plana çıkarmıştır. Hem oyunda kullanılan sahne direktifleri, dekor, karakterler, makyaj, ses ve müzik gibi tiyatroyu oluşturan ana metin dışındaki unsurlar seyircinin olayı özümsemesine yardımcı olur hem de görsel olarak şiddetin yansıtılışını herhangi bir hayalî zorlamaya gerek kalmaksızın gözler önüne serer. Kişiye değil de kitleye hitap ettiği için de dili genelde diğerlerine göre daha kolay ve daha az akademik/entelektüeldir. Bu bağlamda şiddetin birey üzerindeki etkisi, aynı mekânın (tiyatro salonu) metindeki karakterler ve seyirci tarafından paylaşılmasının verdiği itkiyle daha da gerçekçi bir boyut kazanır. Tiyatro alanında toplu bir seyir, dolayısıyla toplu bir algılayış vardır yazılı kurguların aksine. Bu da yazar tarafından verilmek istenen mesajın daha hızlı ve geniş çapta aktarımını sağlar. Ayrıca toplu bir paylaşımın edinimine de yarar. Şiddetin birey üzerinde uygulanması sebebiyle somutlaşması (sahne üzerinde oyuncular jest, mimik ve dil ile bunu somutlaştırırlar), somut bir zeminde yapılan tiyatronun bu uygulamayı diğerlerine göre daha *açık* bir şekilde yaptığı sonucunu verir. Yukarıda da belirtildiği gibi tiyatronun yardımcıları çoktur (dekor, sahne, oyuncular, müzik gibi); ancak diğer edebi türler sadece kelimeleri (kimi zaman şekilleri) kullanır. Bu noktalar göz önünde bulundurulduğunda, şiddetin modern Amerikan bireyi üzerindeki etkisinin tiyatro ile daha iyi yansıtılabileceği sonucuna varırız. Kamusal şiddetin modern dönem üzerinden modern dramalar seçilerek incelenmesi ise kamusal şiddetin birey üzerindeki baskısının en fazla yirminci yüzyılın ilk yarısında hissedilmesindendir; çünkü gerek Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı küresel travma ve modernitenin çökmesi gerekse şehirleşme, makineleşme, kitlesel tüketim, teknolojik gelişmeler, kültürel kimlik bunalımı gibi pek çok etmen diğer dönemlerde hiç olmadığı kadar dört bir yandan bireyin yaşamına saldırmaktadır. Postmodern dönemde kamusal şiddetin, daha fazla kimlik sorunları ile ilgilenen psikolojik süreçlere indirgenerek incelenmesi, modernite öncesi dönemde ise kölelik, propaganda ve savaş konuları çerçevesinde şiddete daha kitlesel bakılması nedeniyle bu dönemlerin tezin

ana amacı için kısır alanlar olduğu tespit edilmiştir. Amerikan tiyatrosunun özellikle modern dönemde yazılan çoğu oyununda birey üzerindeki toplumsal gücün baskısı açıkça sahneye taşınır; ama özellikle üç yazarın oyunları (Eugene O'Neill, T. S. Eliot ve Edward Albee) bu baskıyı evrensel bir düzlemde ve zamansal ve mekânsal uzamların ötesine taşıyarak onu genelleştirir, evrenselleştirir ve hatta somut sonuçlarının sergilendiği bir teori hâline getirirler. Zaman ve mekânı aşır gerçekliğin (burada gerçeklikten kasıt kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisidir) sabitliği üzerine yorum getirdikleri için oyunları çarpıcı hatta şok edici etkileriyle diğerlerinden ayrılır. Tez için incelenen eserlerin seçimleri ise tam da, bu noktada, önem arz eder: Bahsedilen zamansal ve mekânsal uzamı aşarak geçmişte yaşanmış olayların kurgulandığı *Lazarus Güldü* ve *Katedralde Cinayet* oyunları o dönemki politik söylemler ve şiddetin kullanılış biçimi, araçları, nedenleri, sonuçları ve toplumda yarattığı etkiler bağlamında yazıldıkları modern döneme ışık tutarak konuyu evrenselleştirdikleri, dar zamansal kalıptan çıkarak kamusal şiddetin varlığını evrensel düzleme taşıdıkları için ve bunu yazıldıkları dönemin dışında, olayın geçtiği döneme yakın zaman dilimindeki yerleşik ve modern tiyatro tekniklerini de kullandıkları için seçilmişlerdir. *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* ise yazıldığı döneme yakın bir zaman diliminde geçen olayın özünü yenilikçi ve Avrupa menşeli bir tiyatro akımı (uyumsuz tiyatro) kullanarak evrenselleştirdiği, yazarın diğer oyunlarına göre, kullandığı dil ve anlatım ile temsil ettiği gerçekliği toplumsal düzlemde güç-iktidar-şiddet üçgeni aracılığıyla genelleştirdiği için tezin incelenen oyunları arasında yerini almıştır.

Sonuç olarak, yukarıda da belirtildiği üzere, kamusal şiddetin modern Amerikan bireyi üzerindeki baskısı ve bu baskının etkileri modern Amerikan tiyatrosuyla daha iyi irdeleneceği düşünüldüğünden bu üç örnekle anlatılmaya çalışılacaktır. Şiddetin, yaşayan tüm bireyler üzerinde onların hayatını şekillendirici bir unsur olması nedeniyle, bu kavramın tüm bir toplumsal yapıyı ve sistemi nasıl boyutlandığı ve kalıplara soktuğu soruları tezin ana sorunsalları olacak ve bu parametreler aşağıda da nedenleriyle açıklanacağı gibi bazı metotlar, kuramcılar ve yöntemlerin yardımıyla çözümlenmeye çalışılacaktır.

2. Metotlar, Kuramcılar ve Yöntemleri

Bu tezin inceleme konusu olan oyunlar, “Öz” ve “Kapsam” kısımlarında belirtilen tezin amaçları doğrultusunda iki farklı yaklaşımla irdelenecektir: Yeni Tarihçi yaklaşım ve Psikoanalitik yaklaşım.

Tarihsel süreçlerin ve bu süreçlerin birey üzerindeki toplumsal etkisinin incelenmesine ve bunun sanat ve özellikle edebiyatta en iyi şekilde işlenmesine yardım edecek yaklaşımlardan birinin Yeni Tarihçilik olduğu düşünülmüştür; çünkü Yeni Tarihçi yaklaşım çerçevesinde sosyal, politik ve kültürel olayların bireyi ne derece etkilediği, bu olayların kamusal şiddet bağlamında bireyin yaşamında ne gibi değişimler yarattığı gibi sorunsallar ve edebi metnin yazarı tarafından verilmek istenen mesajın ne ölçüde evrenselleştirilip tarihî bir zemine somut bir şekilde oturtulduğu konusu diğer yaklaşımlara göre daha rahat incelenir. Bunda, aşağıdaki bölümde anlatılacağı gibi, kullanılan yöntemlerin rolü olduğu kadar, bu yöntemlerin kuramcılarının etkisi de oldukça büyüktür. Bu sebeple, Yeni Tarihçi yaklaşım, bu tezde modern bireyin üzerindeki şiddet olgusunu, şiddetin boyutlarını ve sonuçlarını, bilimsel bir şekilde yazarın yaşadığı ve oyunun yazıldığı dönemi ve metinde olayların yansıtıldığı zamanı birbirleriyle ilişkilendirerek göstermeye yardımcı olacaktır.

Psikoanalitik yaklaşımın kullanılmasının sebebi ise şiddetin birey üzerindeki etkisi incelenirken, bireyin yaşadığı içsel gelgitlerin ve duygu ve düşüncelerinin daha rahat analiz edilebilmesi içindir. Psikoanalitik yaklaşım, metinde yer alan karakterlerin ruh ve kişilik çözümlerinin yapılabilmesine olanak sağlayarak toplumsal ya da kitlesel bağlamda bireyin yaşadığı sosyal çevre içerisindeki durumunu daha iyi anlamaya olanak verir. Bu noktada Psikoanalitik yaklaşım, Yeni Tarihçi yaklaşıma yardımcı olarak tarihsel içerik içinde küçük grupların, özünde bireyin, daha rahat incelenmesini sağlar.

Tüm bunlardan sonra, Yeni Tarihçilik ve Psikoanalitik yaklaşımlara ve bu yaklaşımların önemli kuramcılarına tezin dayanak noktaları olmalarından ötürü kısaca değinmekte fayda vardır.

a. Yeni Tarihçi Yaklaşım

Yeni Tarihçilik, 1980’lerde kuramcı Stephen Greenblatt’ın yazılarıyla gelişen ve 1990’larda dünya çapında kabul görmüş bir edebi teori okulu olarak metni tarihsel içeriği bağlamında anlamak, edebiyat yoluyla kültürel ve entelektüel tarihi algılamak amacıyla geliştirilmiş bir yaklaşımdır (Mikics 184). Bu bağlamda konuyla ilgili en iyi örneklerden bazıları sosyolog, filozof ve kuramcı Michel Foucault’nun eserlerinde görülebilir; çoğu zaman Foucault, bu yaklaşım kanalıyla düşüncelerini kaleme alır. Kuramcı H. Aram Veesser ise *Yeni Tarihçilik (New Historicism)* adlı eserinde bu yaklaşımın söylemini şöyle özetler: Yeni Tarihçinin söyleminde her açıklayıcı hareket materyal pratikler ağında iç içe geçmiştir. Yeni Tarihçiye göre, hiçbir söylem ister hayalî ister arşivsel olsun değişmeyen doğrular ya da değiştirilemez insan doğasına ilişkin bilgi vermez (xi); çünkü sunulan bilgi her zaman öznel bir bakış açısından yansır; bu da doğruların göreliliği sonucunu doğurur.

Yeni Tarihçilik, kuramlarını Marksizmden alır; fakat Marksizm, edebiyatı ekonomik temelde bir “üstyapı” olarak görme eğilimindedir. Örneğin, üretimin materyal ilişkilerinin eserde nasıl yansıtıldığını ya da karakterleri nasıl etkilediğini inceler. Yeni Tarihçi ise bu akımın savunucularından kuramcılar Catherine Gallagher ve Jane Thompkins’in de makalelerinin çoğunda belirttikleri gibi, güçle ilgili daha ayrıntılı bir görüşe sahiptir. Yeni Tarihçi, gücü toplumsal bazda sınıfsal ilişkiler kanalıyla yorumlar. “Alt edebi” metinler ve edebi olmayan diğer metinlerin tümü tarihsel söylemin verileri olarak yan yana, David Mikics’in ifadesiyle “büyük edebi eserler,” (185) hâlinde okunur.

Yeni Tarihçi eleştirmenlerin tipik odak noktalarından birisi, Stanford Üniversitesi’nde İngilizce profesörü olan Stephen Orgel’in öncülük ettiği Shakespeare incelemelerinde somutlaşmıştır. Bu grup, Shakespeare’in eserlerini inceleyerek, dönemle ilgili tarihsel çıkarımlar yapmış, dönem İngiltere’si ile ilgili sosyal, siyasi ve kültürel veriler ortaya çıkarmışlardır. Bunları aynı zamanda modern dönemin tarihsel süreciyle de karşılaştırmışlardır. Böylece dönemle ilgili salt tarihsel kimi veriler, edebi analiz sayesinde desteklenmiş ya da tekrar incelemeye alınmıştır (Orgel xxiii).

Sadece olayların geçtiği zamanı inceleyen Tarihçi yaklaşımın tersine Yeni Tarihçi yaklaşımla metin incelenirken hem yazarın yaşadığı hem metinde yer alan olayların geçtiği

zaman hem de metnin yazıldığı dönem irdelenir. Ayrıca kuramcı Warren Hedges'in de çeşitli denemelerinde belirttiği gibi metnin üretildiği dönemin olayların akışını nasıl etkilediği de tartışma konusunun içerisine dâhil edilir. Bu yapılırken, yazarın psikolojik altyapısı, yazarı ve metni etkileyen kitap, kaynak, yazar, düşünür vb. faktörler de dikkate alınır. Tüm bu yönleriyle de hem Psikoanalist (yazarın psikolojik etkisi bağlamında) hem de Marksist (edebi metinde nüfuzun ne şekilde marjinalize edildiği bağlamında) yaklaşımlardan yararlanır.

Özellikle şiddetin birey üzerindeki etkisini de bir şekilde eserlerinde inceleyen yukarıda da adı geçen bazı önemli Yeni Tarihçi eleştirmenlerin görüşlerine, bu noktada, kısaca değinmek yaklaşımın ve bu tezin dayandığı noktaların daha rahat anlaşılması nedeniyle yararlı olacaktır.

i. Stephen Greenblatt

Stephen Greenblatt pek çok düşünür tarafından Yeni Tarihçilik akımının öncüsü olarak kabul edilir. Kültür, Rönesans ve Shakespeare çalışmaları alanlarında uzman olan Greenblatt, Yeni Tarihçilik akımıyla (kendi deyimiyle “kültür poetikası”) ilgili pek çok makale ve inceleme kaleme almıştır. “Greenblatt Named University Professor of the Humanities” başlıklı haberde, “benim derin ilgim edebiyat ve tarih arasındaki ilişkiden gelir” (*The Harvard University Gazette*, web) diyerek iki alanı inceleme sahasında ayrı tutmadığını göstermiştir. Ayrıca Greenblatt, kuramcı Catherine Gallagher ile birlikte kaleme aldığı *Practicing New Historicism* adlı kitabında anekdotun nasıl “gerçeğin dokunuşu” hâline geldiğini anlatır (23). *Towards a Poetics of Culture* (1987) adlı makalesinde de sanat ve toplumun birbirlerinden ayıramayacağını ancak ikili olarak incelenebileceğini söyler (3). Örneğin, araştırmacı Hunter Cadzow’a göre, Greenblatt’ın isim verdiği Yeni Tarihçilik, İngiliz edebi tarihinin geleneksel olarak tüm dönemlerinde kullanılabilir. Matthew Norris ise Greenblatt’ın Yeni Tarihçilik anlayışını *Paradigm Interview*’da, “Yeni Tarihçilik yaklaşımını ben bir program olarak ya da uzun soluklu ve on yıllık ya da yirmi yıllık bir plan olarak hayal etmedim. Bir çeşit yenilik denemesiydi o benim için. . . . İşleri bir şekilde yapmaya çabalamak zorundaydık ve bu akım, bunu

sağlayacaktı” şeklinde yorumlar. Örneğin, Greenblatt’a göre, toplumdaki diğer güçler gibi şiddet de edebi metin içerisinden ve yazarın yaşadığı toplumsal ve kişisel deneyimlerin de etkisiyle ortaya çıkarılarak somutlaştırılır. Böylece de şiddetin bireyleri nasıl etkilediğine yönelik çıkarsamalar yapılır.

ii. Fredric Jameson

Postmodernizmin aslında kapitalizmin bir uzantısı ve oyuncağı olduğunu savunan neo-Marksist düşünür Jameson, çağımızın en önemli kuramcılarından birisidir. Hâlâ Duke Üniversitesi’nde eleştirel teori konusunda dersler veren Jameson, özellikle üçüncü dünya romanlarına dair görüşlerinde yansıtılan zaman ve tarihsel gerçeklik konularıyla ilgili ilginç çıkarımlarını Yeni Tarihçilik bağlamında yapar. Ona göre, edebi metinler zamansal çizgide tarihî belgelerden daha kıymetlidir ve bu metinler tarihin gizli kalmış yönlerini, özellikle şiddet altındaki bireyin psikolojik yapısını çok daha iyi yansıttıkları için durum, “homojen” bir düzlemde ele alınmalıdır. Bu da en iyi Yeni Tarihçilik yoluyla yapılabilir. Batı romanının içinde siyaset, tiyatro sırasında “patlayan silah iken”, üçüncü dünya romanında neredeyse birçok romanın içeriğini belirleyen figüratif bir nesnedir (n.a.). Bu yüzden edebi eser, tarihsel bir metin gözüyle incelenmelidir. Bir yazısında, insanların dünyanın sonunu tahayyül edebildiklerini lakin kapitalizmin sonunu tahayyül edemediklerini söylemiştir. Ona göre, kapitalizm, bu noktada, birey üzerindeki şiddetin en büyük zinciridir. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981) isimli kitabına ise açılış sloganı olarak “her zaman tarihselleştir” (7) cümlesiyle başlayarak, metnin somut bir veri olarak alınıp tarihsel gerçeğin araştırılmasında bir kıstas olarak kabul edilmesini salık verir. Böylece tarihselleştirme sürecinde her konu ile ilgili, örneğin, şiddet tarihsel bağlamda ele alınarak (yazarın hayatında şiddet, metnin geçtiği zamanda şiddet ve metnin yazıldığı dönemde şiddet arasındaki bağıntı), daha gerçekçi ve eleştirel çıkarımlar yapılabilir. Bu da ona göre, Yeni Tarihçilik yaklaşımıyla mümkün olabilir.

iii. Michel Foucault

Sosyolog, filozof ve kuramcı Michel Foucault, Yeni Tarihçi bir çözümleme yoluyla güç ve iktidar ile ilgili bir yazısında iktidarın her şeyi kucakladığı için değil, her taraftan geldiği için her yerde olduğunu söyler. Bu bağlamda şiddetin bireysel olmaktan ziyade kamusal olarak insanları etkilediğini düşünür. İktidar, gücü kullanarak şiddet uygular ve uyguladığı bu şiddet ile kamusal düzende istediği otorite ve baskıyı sağlar. Bu da kurumların ve sistemin sürekliliğini artırmaya yarar. Bu bağlamda *Hapishane'nin Doğuşu*'nda (*Surveiller et Punir*) (1975), “kendini öne çıkaran iktidar, bireyin oluşmasını engellemiştir; oysa karanlıklara çekilen modern iktidar herkesi bireyselleştirmek istemektedir; çünkü bireyselleştirmek, gözetim altında tutmak, cezalandırmak yani egemen olmak demektir” (185). Ona göre, kısaca iktidar, “büyük gözaltıdır” (186). Bu gözaltıyı yerinde incelemek, sorgulamak, irdellemek ve çıkarımlar yapabilmek için de metinleri tıpkı bir “arkeolog” gibi dönemin *ruhu* (*zeitgeist*) ile ilişkilendirerek taramak gerekir. Foucault'nun bahsettiği “gözaltıyı” incelerken de şiddetin temsil sorununun söylemsel olarak çözümlenmesi yine Yeni Tarihçilik bağlamında dönemin iktidar politikaları kavranarak yapılabilir. Kısacası, Foucault'ya göre, Yeni Tarihçilik, bir söylem metodu olarak iktidar ve şiddet ilişkilerinde itici ve yol gösterici bir kavram olarak kullanılır.

Kısacası, Yeni Tarihçilik yaklaşımında, sosyal tarihle edebiyat arasındaki ilişki yadsınamaz hatta birbirlerinden ayrı olarak algılanamaz. D. G. Myers'in “The New Historicism in Literary Study” (1988–89) adlı makalesinde belirttiği gibi Yeni Tarihçilik, formalist ve metin merkezli bakış açısından farklıdır. Yeni Tarihçi, metinde tarihsel bir araştırma yapar. Edebi metin ise ona göre sadece akıldan geçenlerin yazıya aktarıldığı bir şey değil, “sosyal ve kültürel bir yapıdır. . . . Metni kültür ve sosyal yapı üretir” (28). Bu yüzden, söylemsel olarak “metin, tarihsel düzleme asimile olmalıdır” (28). Bunun yanında, insan da “sosyal bir yapıdır. . . . Sosyal ve politik güçlerin yarattığı özensiz bir kompozisyonudur. . . . Tarih ise çağlar ve insanlık arasındaki kırılmalardır [*reptures*]” (28). Bu yüzden, Rönesans döneminde yaşayan birinin tarihini en iyi o dönemde yaşayan biri

algılayabilir. Salt bu nedenden ötürü de Catherine Belsey’e göre, “metin, ideolojinin yeniden inşası için kullanılan bir basamak olmalıdır” (144).

Sonuç olarak, bu tezde eserleri incelenecek yazarların hayatlarını, yaşadıkları dönemi, eserlerini kaleme aldıkları ve seçilen eserlerinde olayların geçtiği zaman ile tüm bunların birbirleriyle ilişkisini kavramak, yazarların amaçları doğrultusunda ideolojinin ve söylemin “yeniden inşası”nı yapabilmek ve modern bireyin yaşam deneyimini şiddet bağlamında daha iyi anlayabilmek için Yeni Tarihçi yaklaşımın yöntemlerinden ve yukarıda adı geçen yazarların kuramlarından eser incelemesinde yararlanmak şarttır.

b. Psikoanalitik Yaklaşım

Psikoanalitik yaklaşım ise en derin ruhsal konuları, kişisel endişeleri, korkuları, bastırılmış özlem ve acıları ortaya koyan bir çözümleme yöntemidir (Ünsal 1). Kuramcı Terry Eagleton’ın *Edebiyat Kuramı (Literary Theory: An Introduction)* (1990) adlı kitabında belirttiği gibi bu yaklaşım, edebi bir metindeki motiflerin ve onların içerdiği gizli anlamların üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bazen yapıtın yazarını, bazen içeriğini ya da yapıtın biçimsel yapısını ve okuru nesne olarak ele alan Psikoanalitik yaklaşım kimi zaman da metindeki kişi veya kişilerin çarpık yanlarını ortaya koymaktadır (197). Bu yönleriyle, metne adeta bir “rüya” gözüyle bakılarak, bir çeşit rüya çözümlemesine gidilir. Bir psikanalist, yapıttaki kişilerin bilinçaltını ve içgüdülerini veya ailevi durumlarını ya da bireyi biçimlendiren sosyal çevreyi açığa çıkarmayı amaçlar (Ünsal 2).

Psikoanalitik açıdan metni inceleyen eleştirmen, Psikoanalitik kuramcılarının konuyla ilgili bulgularından, görüşlerinden ve yönlendirmelerinden yararlanır. Ancak kuramın ele alınışı ve çözümleme teknikleri ile “psikanalizin, edebi ve kültürel eleştirilerdeki kullanımı, farklı görüşlere dayanmakta ve bu görüşler köklü değişiklikler göstermektedir” (Davis ve Schleifer 393). Örneğin, Sigmund Freud, edebi eleştiriye psikoanalitik açıdan yaparken eserlerde gerek yazar gerek karakterler gerekse de tema, içerik ve ortamı derinlemesine verebilmek için “büyük buz dağı” adını verdiği ve bastırılmış tutkuların yer aldığı bilinçaltından, yazarın/şairin metaforlar yoluyla eserinde somutlaşan rüyalardan,

id/ego/süper ego üçlü modelinden,¹ Ödipal kompleks, penis kıskançlığı ve hadım olma² komplekslerinden yararlanır. Carl Jung ise ilgili kısımda da açıklanacağı gibi psikoanalitik edebi eleştiriyi “kolektif bilinçaltı” kuramı ile yapmayı tercih eder. Buna göre, Jung tüm insan ırkının paylaştığı bir tecrübe, bilgi dağarcığı ve birikim olduğunu ve bunların arketip denilen çeşitli imgelerle vücut bulduklarını, bu nedenle de insanın kimi tepkilerinin arketipsel bağlamda kolektif birikimden yararlanılarak çözümlenebileceği görüşünü ortaya atar. Jacques Lacan’a göre ise öncelikle eserde özne ve nesne arasında herhangi açık bir farkın olmadığı “hayalî etaba” bakılmalıdır; çünkü çocuk gelişirken öncelikle ideal bir ben yaratır (ego), ikinci kısım ise “sembolik”tir ki burada fallus, Ferdinand Saussure’un isim verdiği gibi “gösteren” konumunda, diğer her şey ise karşıt imge konumundadır. Lacan’un edebi tanımlamalarında “ben,” her zaman “ben”dir ve hem bilinci hem de bilinçaltını ifade edebilir. Ona göre, tüm çözümleme, yazarın dil kullanımı yoluyla “gösteren-gösterilen-gösterge” bağlamında yapılmalıdır. Lacan’a benzer olarak Julia Kristeva, çocukların geliştikçe “düzenlendiğini,” bunun öncesinde ise arzuların konumlandığı “semiyotik” etapta olduklarını, ikinci etabın ise insanların kişiliklerini oluşturdukları “sembolik” kısım olduğunu söyler. Bu noktada ona göre, metin yaratıcı dil (*imaginative language*) yoluyla “semiyotik” etabı ortaya çıkarır. Toplumun kapalı sembolik düzeni böylece yazar/şair tarafından bilinçaltının ortaya çıkarılışı ile metne yansıtılır (Ünsal 4).

Görüldüğü gibi modern çağın yukarıda adı geçen Psikoanalitik kuramcıları arasında kimi zaman birbirlerini tamamlayıcı kimi zaman da birbirlerinden kesin noktalarla ayrılan

¹ Bressler’e göre, id-ego-süper ego edebiyatta karakter çözümlemesinde kullanılan ve kimi zaman sembolik olarak ifade edilen kavramlardır. İd; irrasyonelliği, içgüdüyü, bilinmeyen, bilinçaltını, gizli arzu, istek ve korkuları temsil eder. Libidoya ev sahipliği yapar; psikoseksüel arzuların ve psişik enerjinin de kaynağıdır. Ego ise rasyonalite, mantık, uyanış, gerçekliğe geçişi sembolize ederek *id*i düzenler. Süper ego ise uygulanamaz arzuların sansürüdür. Sosyal normlar aracılığıyla suç ve korku yaratarak ego ve *id*in gardiyanlığını yapar (Ünsal 3).

² Tüm bu kavramlar, hikâyedeki tematik elementleri aydınlatmak için kullanılabilir: Ödipal kompleks, erkeğin annesine duyduğu gizil aşk ve birleşme arzusu; penis kıskançlığı, kadının erkekte penisin var olduğunu ve bunun ona şans ve güç verdiğini bildiği ve bu nedenle erkekle ilişkisine bunun neden olduğu kıskançlığın yön verdiğini ifade eder. Hadım olma korkusu ise çocuğun anneye birlikte olmaya kalktığında baba tarafından cezalandırılma korkusuyla ifade edilebilir. Anne üzerinde hak sahibi olan öteki erkeğin yani babasının kendini kastare edeceğini düşünür. Böylece, baba ile özdeşleşerek cinsel arzuyu başka bir nesneye yoneltir.

görüşler vardır. Her biri, birbirlerinin düşüncelerinden etkilenecek kendi yöntemlerini belirlemişlerdir. Toplu bir okumayla adı geçen kuramcılarının fikirlerini, metni çözümlerken kullanmak ya da onlardan destek almak, söz konusu metni okuyucunun daha iyi algılamasını sağlayabilir. Bu çalışmada incelenecek eserler psikososyolojik bağlamda çözümlenirken, yukarıda adı geçen her kuramcının, bireyin psikolojisi ve yazarın bunu metne aktarması konusunda sahip oldukları fikirlerinden yararlanmak gerektiği açıktır. Bu nedenle, yukarıda kuramcılarının kısaca değinilen fikirlerini daha detaylı anlamak ve ileriki bölümlerde eserler incelenirken sık sık atıfta bulunmak amacıyla psikoanalitik eleştiri alanındaki teorilerine sırayla değinmekte fayda vardır.

1. Sigmund Freud

Freud’a göre zihnin iki önemli ögesi vardır: bilinçaltı ve bilinç. “Bilinçaltı, cinsel içgüdülerle, bilinçli zihnin kabullenmediği arzuların ve duyguların bölgesidir” (Ryan 36). Sürekli bastırılan arzular kimi zaman nevrotik boyutlara ulaşır, kimi zaman da kendini rüyalar yoluyla açığa vurur. Freud’un “alt ben” (id) olarak adlandırdığı bu bölümde kişinin zevk ve acı ilkesine dayanan ilkel güdülerini yer almaktadır. “Alt ben mantık dışıdır, içgüdüsel, dirimsel ve bilinçaltıdır. Gizli arzular, olmayacak istekler ve yoğun korkular burada yer alır” (Çubukçu 104). “Alt ben” diye adlandırılan bilinçaltısındaki içgüdüler, arzular ve korkular ile “ben” (ego) olarak adlandırılan bilincin bu duyguları sürekli olarak bastırması, kişinin kendisini açık bir şekilde ifade edememesine neden olur. Bazen rüyalarla açığa çıkan bu duygular, “ben” tarafından yeterince bastırılamadığında nevroza neden olur. Bu durumda, “ben” savunmaya geçer ve bilinçaltısındaki bu duyguları ya reddeder ya onları tam tersi bir şekilde ifade eder; ya dolaylı bir şekilde açığa çıkarır ya da aynı duyguları iyi veya kötü unsurlar olarak sınıflandırır. Sonuç olarak da “üst ben” (süper ego) diye adlandırılan toplumun koyduğu kurallar ve ahlaki değerler gibi kontrol sistemleri devreye girer ve gerek “ben” gerekse “üst ben,” “alt ben”i düzene sokar (Ünsal 3). Sonuç itibarıyla, Freudçu bakış açısıyla edebi metin, yazarın ve eserdeki karakterlerin çözümlemelerinde bilinçaltı üzerinde tahliller yapmanın yanında, toplumsal değerleri

sembolize eden süper ego ile egonun çatışma noktalarının da kökenlerini ve karakter üzerindeki etkilerini incelemeye alır.

ii. Carl Gustav Jung

Önce Freudçuluktan yola çıkan, sonrasında ise ona karşı olan Carl Gustav Jung, ruh bilimin çeşitli alanlarında kendine özgü yeni kuramlar ileri sürmüştür. Öğretisi, “analitik ruh bilim” ya da “kompleks ruh bilim” okulu adıyla anılır. Örneğin, bilinç dışı izlenimlerden meydana geldiğini ileri sürdüğü “ortaklaşa bilinçsizlik” deyimini ortaya atmış ve düşler, dinsel coşkular, masallar ve hastalık hezeyanlarında bu izlenimlerin meydana çıktığını savunmuştur. Jung, insanın ruhsal kişiliğini, bütün geçmişten soya çekimle gelen bu ortaklaşa bilinç dışı izlenimlerin onardığını ileri sürer. Freud’un “cinsellik içgüdü” ve Alfred Adler’in “aşağılık kompleksi”ne karşı çıkararak insanın ruhsal karakterini “yaşama içgüdü”nün belirlediğini savunur. Jung’a göre, cinsellik duyguları da yükseltme isteği de yaşlara ve koşullara göre değişen, bütün insan yaşamını belirleyecek güçte olmayan etkenlerdir. Buna karşı yaşama enerjisi her yaşta ve her koşulda gücünü sürdürür (Jung 16).

Jung; mitoloji, simya, din ve sanat gibi alanlar üzerinde de bolca okuma ve çalışma yapmış, yerlileri gözlemlemiş ve bu konulardaki geniş bilgi birikimini bilimiyle birleştirip oldukça başarılı ve ilginç teorilere imza atmıştır. Ayrıca “analitik psikoloji” adını verdiği öğretilerinde karşıtların birliği büyük önem taşır. Jung’a göre, tıpkı *yin-yang* simgesinde olduğu gibi her şeyin zıddı yine kendi içindedir ve dünya karşıtların dengesi ile ayakta durmaktadır. Bütün bir insan olmanın yolu da kendi içindeki karşıtlıkları keşfetmekten geçer. Bilinç dışını ise kişisel ve kolektif olmak üzere ikiye ayırmıştır ve bu da psikoloji dünyasına yaptığı en önemli katkılardan biridir. Yazar Ursula K. Le Guin, bir yazısında buna paralel olarak Jung için, sanat ile ilgili görüşleri sanatçılara en yakın olan psikolog, demiştir. Le Guin’in anlatımıyla:

Jung egoyu yani bizim çoğu kez “ben,” “kendim” dediğimiz şeyi, benliğin yalnızca bir parçası, bizim bilinçli olarak farkında olduğumuz parçası olarak görür; benlik aşkıdır, egodan çok daha büyüktür, özel bir mülk değil, kolektiftir yani

onu tüm insanlarla, belki de tüm varlıklarla paylaşıyoruz; . . . ego, o küçük özel bireysel bilinç, bunu bilir ve eğer otizmin umutsuz sessizliğine düşmek istemiyorsa, kendi dışında, ötesinde, kendisinden büyük bir şeyle özdeşleşmesi gerektiğini de bilir. Eğer zayıfsa ya da kendisine daha iyi bir şey önerilmezse, tek yaptığı “kolektif bilinçle” özdeşleşmektir. . . . Bu boş biçimleri kabullenen ego ‘yalnız kalabalığın’ bir üyesi olur. Bundan kaçınmak için, gerçek bir birlikteliğe ulaşmak için, içe dönmelidir, yüzünü kalabalıktan kaynağa çevirmelidir: Kendi derinlikleriyle, benliğin büyük keşfedilmemiş alanlarıyla özdeşleşmelidir. Ruhun bu alanlarına Jung, “kolektif bilinç dışı” der; gerçek birlikteliğin, hissedilen dinin, sanatın, inayetin, spontaneliğin ve aşkın kaynağını işte, burada hepimizin bir araya geldiği bu alanlarda görür. (33)

Freud, sembolleri daha çok bilinçaltından kaynaklanan bir şekilde incelerken, Jung bunların anlamlarını araştırırken bilinçaltının da ötesine geçerek bazen tarih, bazen mitoloji, bazen de arkaik simgelere dönüp, o sembolün hangi kültürlerden nasıl bir genetik aktarımla o kişiye geçip nasıl bir mekanizmayla ve en önemlisi neden o kişinin rüyasında açığa çıktığını sorgular. Yani Freud gibi sembolün kendisi üzerine değil, daha çok onun kökenleri ve vermek istediği mesaja yoğunlaşır. Bu noktada da arketipler devreye girer. Nasıl gözler, kulaklar çevreye uyum sağlamak için bir evrim geçirmişse beyin de bir evrim geçirmiştir. Bu evrim sayısız kuşak tarafından tekrar tekrar karşılaşılan yaşantılara maksimum düzeyde tepki vermek yönünde olmuştur. Herhangi bir yaşantıya yönelik arketipler evrenseldir ve her kuşakta yer alan üyeler bu deneyimleri yaşar -örneğin, yılandan korkmak için kişinin yılanla karşılaşmasına gerek yoktur (n.a.). Bu korku kuşaklar boyu edinilen yaşantılar sonucu kazanılmıştır. Arketiplere nasıl yanıt vereceği kişinin yaşam şartlarına bağlıdır (Jung 28).

Tüm kuramları bağlamında edebi eleştirisini Jung, arketipler üzerinden bireyin bilincini çözümleyerek yapar. Hem yazarın hayatında yer eden hem de eserine yansıyan tüm sembollerin arketipsel olarak kökenlerinde onların gerçekliğine dair ipuçları vardır. Bireysel ve kolektif bilincin metinde nasıl işlendiği, arketiplerin sembolize ettiği imgeler çözümlenerek anlaşılabilir.

iii. Jacques Lacan

Psikoanalitik yaklaşımda üçüncü görüş olarak yer alan Lacan kuramı, Freud ekolünün aslında yeniden ortaya çıkmasıdır. Michael Ryan’a göre Freudçuluğun yeniden canlanması olarak nitelendirilebilecek bu görüşte Lacan’un çalışmaları insan, insanın toplumdaki yeri ve dil ile ilgilidir (25). Freud’un kuramına göre, bireyin ilk gelişiminde özne ile nesne, diğer bir deyişle birey ile dış dünya arasında kesin bir ayrım yoktur. Bu döneme, Lacan “imgesel dönem” adını verir ve Terry Eagleton bunu şöyle açıklar:

Bu, belirli bir benlik merkezinden yoksun olduğumuz “benliğin” nesnelere, nesnelerin ise bu “benliğe” geçip durduğu dönemdir. Lacan’a göre, imgesel dönem özdeşleşmeler yaptığımız ancak bu arada da kendimizi “yanlış tanıyıp” yanlış algıladığımız imgelerin bölgesidir. (186)

Lacan’un bir de “ayna evresi” adını verdiği dönem vardır. Bu evrede kişinin egosu ve bütünleşmiş kişilik imgesinin nasıl oluştuğu görülebilir. Eagleton, “küçük çocuğun aynada gördüğü imge yabancılaşmış bir imgedir, imgede gerçekte kendi bedeninde sahip olamadığı hoş bir bütünlük görür” (186) diyerek ayna evresini bu şekilde kavramsallaştırır. Baba figürünün egemen olduğu bu evre, kuralları ve yasaları simgeler. Kişi artık, gerçek yaşamın, dış dünyanın ve kendisini biçimlendiren dilin farkındadır. Ayrıca maddesel dünyasında nelerin eksik olduğunun da farkındadır. Lacan’a göre, “Bilinçaltı, dil gibi yapılanmıştır. Bu yüzden, edebi bir metinde yazarın asıl amacı yani vermek istediği ileti iyi anlaşılabilirse, metin bir şey ifade eder. Bu iletiyi veren metin; karakterleri, ortamı ve imgeleri içerir. . . . Metin, göstergelerinden oluşan ağdır” (Davis 398–99). Böylece metindeki karakterlerin bilinçaltının ve sergiledikleri tutumun analizinin, yazarın kullandığı dil ile açıklanabileceği görüşü Lacan’ın kuramında savunulan temel ögedir.

iv. Julia Kristeva

Feminist yazar ve psikanalist Julia Kristeva’nın psikoseksüel gelişim kuramı, Lacan parametreleri üzerine şekillenir. Kristeva, *Ruhun Yeni Hastalıkları (Les Nouvelles Maladies de l’âme)* (1993) isimli kitabında insana dair özelliklerin içinin boşaltılması sonucu, bireyin

ontolojik problemlerine çözüm bulamadığını söyler. Bunun birincil sebebinin ise yabancılaşma olduğunu ileri sürer. Bu yüzden metin incelemelerinde yabancılaşmanın ne derece işlendiğinin sorgulanmasının gerekliliğini de vurgular.

Özetle, psikoanalitik kavramların edebi açıdan yansımaları metinler arası (*intertextuality*) kavramını geliştirerek yapar: Kristeva, üç boyutlu bir metinsel mekân çizer: ilk boyut yazının konusu (*writing subject*), ikincisi alıcı (ideal), üçüncüsü ise dış metinlerdir. Her metin, okurun önceden okuduklarını ve kendi kültürel altyapısını da yanında taşır. Böylece kendi içeriğini aşarak metin, kendi gönderme yaptığı ya da doğrudan referans verdiği dış “metinlerle” ayrıca okurunun yukarıda açıklanan bilgi katmanları doğrultusunda sonsuza kadar genişler. Bu açıdan bakıldığında Kristeva, kültürel kodlarla okuma eyleminin birbirinden ayrılamayacağını söyleyen Roland Barthes’ın açtığı yoldan yürür. Ona göre, metin, mevcut işaret sistemlerini geçerek kendini yeniden düzenleyip anlamlandırır. Kısaca, bir metin daha önce okunanlardan edinilen bilgilerin, okunan metinle bütünleşmesiyle (buna tekrar okumanın tekrar okuması da denilebilir.) anlamlandırılabilir.

Sonuç olarak, Psikoanalitik yaklaşımda öncelikle bilinçaltı konular metinde araştırılır. Bu konular, imgeler ve psikolojik konuları çağrıştıran betimlemelerle ve dolaylı yollarla anlatılmıştır. Metindeki karakterler arası ilişkilerin araştırılması önemlidir. Bu ilişkiler, patolojik değişimleri ve değişimlerin kişileri nasıl etkilediğini ortaya koyar. Psikoanalitik okuma yöntemi; “ayrılık”, “kaybetme”, “sınırlamalar”, “başkalarıyla kaynaşma” gibi konuları; ayrıca yıkıcı bir çevre içinde yaşamış ve sarsıntı geçirmiş, uyumlu ve faal bir kişilik oluşturma çabasını içerir.

Son olarak, dilin kendisi bu kuram vasıtasıyla çalışılabilir. Dil; bilinçaltını, kişinin mücadelesini, erişkinin varlığını ortaya koyma aracıdır. Özetle, “Kimi zaman yazarın yaşamını ele alan Psikoanalitik yaklaşım kimi zaman da metindeki ruhsal durumları aydınlatır. . . . Metindeki karakterler gerçek kişilermiş gibi ruhsal yönden incelenir” (Klarer 92).

Meredith Skura’nın “Psychoanalytic Criticism” adlı makalesinde belirttiği gibi Freud ile ilgili yaklaşımlar Psikoloji bölümlerinden çok Edebiyat bölümlerinde daha çok

işlenmektedir. Bu noktada Skura'ya göre, “ . . . edebi eleştiri; şu anda öznellik, cinsel farklılık ve güç gibi “psikoanalitik sorunlarla uğraşmaktadır” (349). Bu bağlamda Leo Bersani'nin “Is the Rectum a Grave?” ve Adela Pinch'in “Female Chatter: Meter, Masochism, and the *Lyrical Ballads*” adlı makalelerini örnek göstererek, bu yazıların tamamen Psikoanalitik yaklaşımla kaleme alındığını belirtir. Aslında, Paul Ricoeur'un *şüph*e olarak adlandırdığı şekilde, düşündüğünü sandığımız kişiler olmadığımız ve söylediğimiz şeyleri ima etmediğimiz, bu nedenle de tüm hareketlerimizin sembolik bir şekilde alt okuma yoluyla irdelenmesi gerektiği Freudçu yaklaşımın en iyi özeti olacaktır.

Sonuç olarak, eserleri incelenecek yazarların gerek yazınsal bağlamda kendi psikolojik gelişimleri gerekse yaşadıkları dönemde bireyi nasıl bir psikososyal/psikopatolojik süreçlerden damıtarak eserlerinde yansıttıkları, yansıtırken dili bilinçaltı olgusuna ışık tutacak şekilde nasıl sanatsal hâle getirdikleri, ideoloji ve söylemin temsilinden modern insanı tüm psikolojik süreçleriyle yansıtmada ne ölçüde yararlandıkları, şiddet olgusu temel alınarak irdeleneceği için Psikoanalitik yaklaşımın yöntemlerine ve yukarıda adı geçen düşünürlerin kuramlarına çalışmamız çerçevesinde değinmek önemlidir.

Buraya kadar, tezin ana konusu, kapsamı, tezde kullanılacak metotlar, kuramcılar ve yöntemlerinden tezin içeriğinin daha iyi kavranabilmesi amacıyla etraflıca bahsedilmiştir. Peki, buraya kadar sık sık adı geçen ve tezin ana teması olan şiddet olgusu aslında ne demektir, insan hayatında şiddetin kapsadığı yer nedir, bu olgunun temelinde ne yatar ve bununla ilgili tezin eser incelemesi kısmında görüşlerinden yararlanılacak şiddet kuramcıları şiddeti nasıl çözümlemişlerdir? Bir sonraki bölümde, Modern Amerikan tiyatrosu üzerinden kamusal şiddetin modern Amerikan bireyi üzerindeki etkisini ve iz düşümlerini ilkesel olarak kökeninden kavramak ve formüle edebilmek için yukarıdaki sorulara da cevap arayacak şekilde şiddet olgusunun kısa bir analizi yapılacaktır.

I. AMERİKAN TİYATROSUNDA ŞİDDETİN İZ DÜŞÜMLERİ

A. ŞİDDETİN GENEL ANATOMİSİ

Avcıların maceralarını mağaraların duvarlarına resmetmeye başladığından beri var olan şiddet olgusu, sorunsal bir kavram olarak yüzyıllardır gözlenen ve doğrudan ya da dolaylı tartışılan ana temalardan birisidir (Trend 49). Şiddet her zaman kişinin yaşına, ırkına, cinsiyetine, dinine, etnik kökenine, kişisel deneyimlerine, yaklaşımlarına ve geçmişine bağlı olarak her birey için farklı şeyler ifade eder.

Etimolojik açıdan bakıldığında Türkçeye Arapçadan geçtiği bilinen *şiddet* sözcüğü *Kâmûs-ı Turkî*'ye göre (1901), “sertlik, sert ve katı davranış, kaba kuvvet kullanma” (Sami 1204) anlamına gelir. Öte yandan Artun Ünsal'ın, “Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi” başlıklı makalesinde belirttiği gibi *şeddat* sözcüğü uyguladığı sert yönetimle tanınan ünlü bir Yemen hükümdarının adı olarak kayıtlara geçerken, *şedid* kelimesi ise sert ve katı manalarında kullanılagelmiştir. Daha geniş açıdan ele alındığında, şiddet; “karşıt tutumda, görüşte olanlara kaba kuvvet kullanma, sert davranma, sertlik;” şiddet olayları ise “insanları sindirmek, korkutmak için yaratılan olay ya da girişimler” olarak tanımlanır (Püsküllüoğlu 1647). Yabancı dillerde, örneğin Fransızcada, şiddet (*violence*) bir kişiye, güç veya baskı uygulayarak isteği dışında bir şey yapmak ya da yaptırmak; şiddet uygulama eylemi, zorlama, saldırı, kaba kuvvet, bedensel ya da psikolojik acı çektirme ya da işkence, vurma ve yaralama olarak tanımlanır. *Violence* sözcüğü Fransızcaya da Latince *violentia* aracılığı ile girmiştir. *Violentia*; şiddet, sert ya da acımasız kişilik, güç anlamında kullanılmaktadır. *Violare* ise şiddet kullanarak hareket etmektir. Bu sözcüğün güç, erk (kudret, iktidar) anlamına gelen kökeni *vis* ise şiddet ve bedensel gücü de simgeler. Eski Yunancadaki *bianın* da bedensel güç ve kullanımı ve bu gücü kullanan, anlamları vardır. Ancak şiddet, genel anlamda gücü aşar; çünkü kelime başkasını öldürme, sakat bırakma ya da yaralama yoluyla zarar verilmesini de içerir. Kısaca, insana fiziksel ya da ruhsal zarar veren her edimi şiddet olarak nitelendirmek doğrudur. Bu çerçeveye, yerine göre, başkasının mallarına verilen zararlar da eklenebilir.

Şiddet kavramı, yönettiği insanları ezdiği ve sömürdüğü öne sürülen siyasal, sosyal ve ekonomik sistemlerin veya bunları sömürge yönetimlerinin varlığına indirgeyen ve yürürlükteki sistemin ancak karşı şiddetle ortadan kalkacağını ve yeni bir düzene geçileceğini savunan Marksist, anarko-sendikalist, kökten dinci siyasal eylemcilerin ve ulusal kurtuluş savaşçıların kurduğu grupların da içerisinde bulunduğu örneklemelerle de genişletilebilir. Hukuksal bağlamda ise cinayet, yaralama, ırza tecavüz, silahlı saldırı ve gasp gibi örneklerde olduğu gibi ağır suç kapsamına giren şiddet olaylarının yanı sıra, daha hafif kabul edilen şiddet olayları da –trafik suçu ya da tehdit gibi- Ceza Yasaları’nın kapsamında cezalandırılır. Sonuçta şiddet, genelinde bedensel saldırıdır; ama örneğin, spor karşılaşmaları, öyle olsa da bir şiddet eylemi olarak algılanmaz. Faul yapılır, kırmızı kart çıkar; lakin kamu gücü devreye girmez. Kaldı ki kamu gücü de *gerektiğinde* şiddete başvurabilir; ama bu, kamu gücünün meşru zor kullanma tekeline kaynaklanır. Devlet yönetiminde bile asgari bir şiddet, toplumsal düzenin korunmasında olduğu gibi gereklidir. Bir araç olarak bir dikta rejimine karşı şiddete başvurulması, en azından Batı toplumlarının siyasal değerleri açısından meşrudur. Bununla birlikte; şiddet, yalnızca başkalarının fiziksel bütünlüğüne saldırı ya da tehdit kavramlarıyla sınırlanamaz. Belirli bir toplumsal düzene karşı başkaldırı ya da saldırıyı da içerir. Örneğin, Yves Michaud’nun *Şiddet (La Violence)* adlı eserinde şiddet eylemleri için şu açıklama yapılır:

Bir karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri veya birkaçı doğrudan veya dolaylı, toplu veya dağınık olarak, diğerlerinin veya birkaçının bedensel bütünlüğüne veya törel ahlaki bütünlüğüne veya mallarına veya simgesel ve sembolik ve kültürel değerlerine, oranı ne olursa olsun zarar verecek şekilde davranırsa, orada şiddet vardır. (6)

Böyle bir yaklaşımda iki tür şiddetle karşı karşıyayız: bir “araç” olarak şiddet ve bir “dışa vurum” olarak şiddet. Birinci türde, belirli hedeflere varılması için şiddet yoluyla ya başkalarına zarar verilir ya da caydırıcı bir etki yaratılır. İkinci türde ise şiddet ister bireysel ister kolektif olsun, bir amaçtır. Antropolog David Riches’e göre, şiddet bağlamında ilginç bir “tanık perspektifi” ve “aktör perspektifi” ayrımı vardır. Tanık ya da kurbanı göre şiddet, eylemin ona verdiği fiziksel zararın ötesinde, aynı zamanda gayrimeşrudur. Böyle

bir nitelendirmede tanığın kişisel değerleri, bir başka deyişle ideolojisi, şiddet kavramını genişletecektir: devlet şiddeti, sosyal ve ekonomik şiddet gibi. Aktörün bakışıyla şiddet ise şiddete gayrimeşru olarak bakan görüşün tersine, belki eylemini şiddet eylemi olarak değerlendirmez. Ortada “bir başka insani varlığa kasıtlı olarak fiziksel zarar vermek” (13) söz konusudur; ama kişilerin “pratik” ya da “sembolik” olarak hangi hedeflere yönelmiş oldukları ki bu çekirdek amaçtır ve bu hedeflere ulaşmada neden şiddeti seçmiş oldukları önem kazanmaktadır. Ayrıca Riches, “taktik caydırıcılık”tan da söz eder. Örneğin, kadına yönelik şiddet, öz savunma ya da intikam bunlar arasına dâhil edilebilir. Yazar, Anglo-Sakson kültürünün dışına çıkıldığında kültürler arası bir bakış açısından “siyasal rekabet” ögesi ve “uzlaşma” ögesi üzerinde de durur. Buna göre, “yıkıcılık” ve neyin şiddet olarak değerlendirilebileceği konusunda ortak bir görüşün derecesinin dikkate alınması gerekir (13–16).

Sonuç olarak, zamana, mekâna ve topluma göre değişen şiddet tipolojisi ağırlıklı olarak hukuksal sıralandırmalara dayanır; fakat toplumun hızla değişmesi ve salt hukuksal ölçütlerin yeterli olmamasından ötürü şiddetin tanımında genelde “fiziksel” şiddete dayalı hukuksal sıralama ağır basarken, tanımlamaların bir bölümünde de günümüz toplumlarında hukuksal yönden yeterince dikkate alınmayan ve dolayısıyla cezai yaptırım aşamasına henüz gelmemiş ve *psikomatik* olarak tanımlanan dolaylı şiddet de vardır.

B. FİZİKSEL ŞİDDET

Dar anlamda şiddet tanımında Artun Ünsal, “Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi” adlı makalesinde şiddetin fiziki boyutlarıyla ilgili oldukça somut bir şema çıkarır: İnsanların bedensel bütünlüğüne karşı dışarıdan yöneltilen, sert ve acı verici bir edimdir şiddet. Hukuk dilinde “eşhasa karşı cürümler” diye nitelendirilir. “Adam öldürmek cürümleri” (TCK, m. 448–450: kasten adam öldürme) ve “şahıslara karşı müessir fiiller” (TCK, m. 456: katil kastı olmaksızın bir kişiye cismen eza verilmesi veya sıhhatinin ihlali yahut akli melekelerinde teşevvüş husulüne sebep olunması), tanımına uyan fiziksel şiddet anlayışı, örneğin yalnız mala verilen zararı, şiddet kavramına sokmaz. Burada kurbanın canı, sağlığı, bedensel bütünlüğü ya da bireysel özgürlüğüne karşı bir tehdit söz konusu:

ölüm, yaralama, ırza tecavüz, yağma ve yol kesmek ve adam kaçırmak ya da rehin alma gibi. Ayrıca burada “cebir ve şiddet” kullanılması ve “şahsen ya da malen” tehlike tehdidi ve kurbanı “sükût etmeye” zorlama bulunur (TCK, m. 495).

Başkalarına yönelik şiddet eylemlerinin dışında bir de insanın kendine yönelttiği şiddet eylemleri vardır. Bunları, Ünsal şu şekilde kategorize eder: intihar, intihar teşebbüsleri veya kendi hatasıyla yol açtığı bir kaza yoluyla ölüm gibi.

Aynı şekilde, yukarıda adı geçen makalesinde salt bireyin aktörü olduğu “özel” şiddetin yanı sıra, özellikle çağımıza damgasını vuran “kolektif” şiddetten de söz etmek gerektiğini düşünür: Kanlı terör eylemleri, gösteri yürüyüşleri, grevler, iç savaşlar, uluslararası savaşlar, ihtilaller, soykırımlar, acımasız diktatörlük rejimlerinin uyguladığı kitlesel şiddet ve imha eylemleri gibi. Verilen örneklerin bazılarında şiddet, örgütlü ve düzenli bir biçimde gerçekleşirken, önceden hazırlıksız, başka bir deyişle kendiliğinden oluşan kolektif şiddet örnekleri de söz konusu olabilir. Bir protesto eyleminin yakıp yıkma ve yağmaya dönüşmesi buna örnek verilebilir. Bu şiddet türlerinden çıkarılacak bir başka sonuç da şudur: bireyin gruba uyguladığı şiddet, bir başkasına ya da karşıt gruba karşı uyguladığı türden bir şiddet olabileceği gibi hedef ve kurbanlar açısından, Devlet’e karşı da yönelebilir, Devlet’ten de kaynaklanabilir (Ünsal 32-33)

C. DOLAYLI ŞİDDET

Fiziksel şiddeti betimlerken yaptığı gibi Artun Ünsal, dolaylı ve somut bir biçimde hissedilen çeşitli baskıları da şiddet kategorisine koyar: Örneğin, ekonomik şiddet genel olarak her türlü mala verilen zarar olarak, insana yönelik fiziki şiddetten ayırt edilir. Ancak bunlar, örneğin kırsal kesimde hasım aileler arasında birbirinin hayvanını vurmak, ekinini ya da samanını yakmak, özellikle kan davaları bağlamında karşı tarafı korkutmak ve sindirmek amacına dönük olduğu için basit bir mala zarar verme değil, insana yönelik dolaylı bir şiddet türünü de ortaya koyar. Aynı şekilde, bir mafya örgütünün bir işyerine bomba atması, gözdağı ve uyarmanın ötesinde kurban üzerinde ağır baskı ve korku yarattığı için şiddetin söz konusu olduğu açıktır. Bunlara ek olarak, medya terörü, yargısız infaz gibi betimlemeler de şiddetin tanımına uygun düşer. Öte yandan, bir ülkede çok yüksek

oranlarda seyreden enflasyon ve işsizlik düzeyinin, yetersiz sosyal güvenlik olanaklarının da bir çeşit ekonomik şiddet olarak değerlendirilmesi mümkündür. Çok düşük ücretler ve kronik enflasyon, insanca yaşamı tehdit eder; üstelik yarınından korku duyan insanları daha sorunlu ve gerilimli yaptığı için olağan şiddete de katalizörlük yapar. Sonu kötü biten bir aile, kahve ya da mahalle kavgası ya da bir işçi, öğrenci/polis çatışmasının aktörleri üzerindeki bu tür bir ekonomik baskı ve dolaylı şiddet yok sayılamaz. Ülkedeki ağır işsizliğin sorumluluğunun kimlere yükleneceği (işverenlere, Devlet’e ya da toplumun coğrafyasına, teknolojisine, sosyoekonomik ve kültürel koşullarına mı; dış güçlere mi şiddetin aktörleri gözüyle bakılacağı) ayrı bir sorundur. Gene de örneğin, Krallık Fransası’nda Protestanlara karşı uygulanan toplu katliam, Nazi soykırımı, Lübnan’da Falanjistlerin Filistin mültecilerine uyguladıkları katliam ya da Güney Afrikada’ki iç savaşlar (Ruanda örneğinde olduğu gibi) gibi bir dönemlerin kolektif şiddet eylemlerinin, son tahlilde, sadece siyasal iktidar sahiplerinden değil, toplumun dinamiklerinden de kaynaklandığı unutulmamalıdır. Tüm bunların yanında, ormanların hızla yok olması, küresel ısınma, trafik kazaları, verimli alanların erozyon ya da yanlış kentleşme ve sanayileşme ile giderek ortadan kalkması, nehir ve denizlerin kanalizasyon çukuruna dönüşmesi, kent havasının sürekli kirlenmesi, bunların insanların ruhsal dengesi ve bedensel sağlıkları açısından kesin bir tehdit oluşturması, dini ve ahlaki baskı ve yaptırımlar da şiddettir. Ebeveyn dayacağından koca dayacağına, okul dayacağından polis dayacağına, mahalle kavgasından stadyum kavgasına, babaya başkaldırıdan topluma başkaldırıya ve teröre, insan haklarının ihlalinden, kronik işsizlik ve enflasyona; şiddet, kamusal alan da dâhil her yerdedir (Ünsal 31).

Tüm bu açıklamalar göz önünde bulundurulduğunda Ünsal, şiddeti genel olarak iki genel başlık altında incelemiştir:

1. Özel Şiddet

Günümüz devletinde şiddet suçu kabul edilen:

a. Cürümsel Şiddet;

i. Ölümcül: Cinayet, suikast, zehirlleme, idam, vb.,

- ii. Bedensel: İsteyerek darp ve yaralama,
 - iii. Cinsel: Irza geçme.
 - b. Cürümsel Olmayan Şiddet;
 - i. İntihar: İntihar ve intihar teşebbüsü,
 - ii. Kaza: Trafik kazası dâhil; ama kişiden kaynaklanan bir kasıt olmayan her türlü kaza.
- Birey ve toplum için tehdit oluşturan ancak henüz şiddet sayılmayan:
- c. Trafik Korsanlığı: Sarhoş, kasıtlı kural ihlali,
 - d. Mala Zarar: Sindirmek ve korkutmak amaçlı.

2. Kolektif Şiddet

Günümüz devletinde şiddet suçu kabul edilen:

- a. Grup Şiddeti;
 - i. Grubun bireylere karşı şiddeti: Terör, medya terörü,
 - ii. Grubun kendi içindeki şiddet: Aşiret kavgası, toplu intihar, örgüt kavgası,
 - iii. Grubun karşı gruba uyguladığı şiddet: Kan davası, aşiretler arası savaş, stadyum ya da taraftar kavgası, mafyalar arası hesaplaşma, karşıt gruplar arasında terör, grev, ırk ayrımı,
 - iv. Grubun iktidara karşı uyguladığı şiddet: Terör (siyasal ya da mafya terörü), başkaldırı, sokak çatışması, iç savaş, genel grev, gerilla savaşı, ihtilal.
- b. Devlet Şiddeti: İktidarın birey ve gruplara karşı uyguladığı şiddet;
 - i. Devlet terörü: İnsan hakları ihlalleri, baskı, tek yanlı propaganda, soykırım, ırk ayrımı,
 - ii. Endüstriyel şiddet: İş kazalarının sıklığı, çalışma koşullarının sağlıksızlığı, yetersiz sağlık ve güvenlik koşulları, aşırı gürültü, tehlikeli işyeri, atom santrali, radyoaktif ışınlarla maruz kalma gibi.

Birey ve toplum için tehdit oluşturan ancak henüz şiddet sayılmayan:

- iii. Kronik enflasyon: Pahalılık, işsizlik,
- iv. Doğanın, tarihsel çevrenin tahribi, sağlıksız kentleşme, küresel ısınma.

c. Uluslararası Şiddet;

i. En son kertede savaş,

ii. Ulusların gücünün diğerleri üzerinde şiddete dönüşmesi: Zorla peyk devlet konumuna sokma (eski SSCB örneği gibi), ham madde kaynaklarının denetimi, dış ticaret hadlerinde aşırı dengesizlik, askeri müdahale, geçici ihlal (ABD ve Granada gibi) (32).

Tüm bu şiddet tanımlamalarından sonra, yukarıda belirtilen şiddet biçimlerini genel olarak çatısı altında toplayan kamusal şiddete geçebiliriz.

D. KAMUSAL ŞİDDETİN TİPOLOJİSİ

Kamusal şiddet eylemleri için kullanılan benzer gerekçeler çağdaş kültürün her yerinde görülür. Örneğin, bu gerekçeler, doğaya insan özellikleri verildiği için doğanın kendisine ahlaki bir özellik katan çocuk hikâyelerinde başlar. Kurt, içgüdüsel bir avcı olmaktan çok, kötü adam olur. Fırtına sanki kötü bir niyeti varmış gibi “katil kasırga” olur (Trend 161). Şiddet insanların güç kazanmak ya da güçlerini elde tutmak için kullandıkları bir araçtır -güç, para ya da söz gibi. Ayrıca şiddet işlenmemiş bir alettir; çünkü çoğunlukla elde edeceği şeyin beklentisi tarafından ele geçirilir. Oysa sonucunda şiddet, siyasi gücü, her zaman bir gücün kaybedilmesinden daha az yansıtır -başarısız olan bir rejim, otoriteyi tekrar kazanmak için ya da darbe yapmak için şiddeti kullanır. Bu konuda medya, özellikle haberlerin yansıtılmasında kullandığı söylemsel değişmeceli dil, film ve dizilerin kullandığı somut simgeler ve reklamların kullandığı arketipler ile kamusal şiddeti doğallaştırarak izleyiciye imitasyonun bir serap olduğunu değil, bizzat musluklarından akan su olduğunu kanıtlar. Yani şiddet sadece medyada yer alan seyirciye uzak bir kavram değil, içselleştirilmiş bir yaşama şekli hâline getirilir. Tehdit ve tehlike anlayışları, özneliğini bir vakum olarak kullanır (Trend 132) ve çok uluslu şirketlerin (*News Corporation, General Electric, Time Warner, Disney, Viacom, Bertelsmann*) tüm medya sektörünü tekelleştirmesi nedeniyle nesnelliği de böylece kamusallaştırılmış şiddet bağlamında giderek öznelleştirerek sürenin işlemesine katkıda bulunur ve özelinde özellikle kamusal alanda ortaya çıkan şiddeti bir amaca giden kısa yolun anahtarı konumuna sokar. John

Fiske, anlam “kültür endüstrisi tarafından üretilmez, yalnızca insanların devam etmekte olan popüler kültür yaratma sürecinde kullanmaları ya da reddetmeleri için sunulur” (36) diyerek bu anahtarın kilidi açma sürecini dile getirmiştir. Bir başka açıdan, örneğin komedide, şiddetin önemsizleştirilip geçici kılınmasıyla (tokat yiyen bir adama ya da düşen bir gence, aşağılanan kilolu bir kadına komedi konseptli bir oyunda gülünmesi gibi) yine şiddetin hep var olan ama zararı belli belirsiz teğet geçer konumda olması fikrinden rahatsız olmak yerine, ona alışıp ya da tam tersi yabancılaşıp somut acısından uzaklaşma hissine kapılırız. Aynı paralelde farklı bir örnek vermek gerekirse, millî tarihi yansıtmak amacıyla her meydanda general üniformasıyla ya da kılıçla şiddet uygulayan bir tarihî figürün yer alması yüzyıllardır süregelen tarihî bilinç akışı içinde şiddetin yüceltilmesini somut olarak kanıtlayarak onu kanıksamamıza neden olur (Trend 38).

Yeni tarihçi bağlamda şiddet, antik çağlardan beri resim ve heykel sanatında (karanlık savaş ve eski Yunan heykelleri ile portreleri, İsa’yı kanlı ve çarmıha gerilmiş bir şekilde yansıtan İspanyol kilise resimleri, spor karşılaşmalarındaki şiddet söylemleri, Pablo Picasso, Salvador Dali ya da Francisco Goya’nın eserleri vb.) devamlı surette yansıtılmıştır. Daha somut ve gerçekçi bir şekilde on dokuzuncu yüzyılda fotoğraf makinesinin icadı ile de şiddetin sunulacağı yepyeni bir ortam ortaya çıkmıştır. Örneğin, haber fotoğrafçılığı ile savaşların fotoğraflanması ya da fotoğraf sanatının ironisi hem tarihteki dehşet verici anları belgelemeyi hem de güzel sanat eseri görevini üstlenerek şiddetin yansıtılışını sürekli kılmasıdır. Kamusal şiddetin bu kadar dikkat çekici bir şekilde tasvir edilmesinin nedeni Susan Sontag’ın *Regarding the Pain of Others*’ta belirttiği gibi insanların şiddet ve acı resimlerine olan iştahının neredeyse çıplak bedenlere olan iştahı kadar evrensel olmasındandır. Örneğin, Yahya peygamberin boynunun vuruluşu ya da İsa’nın çarmıha gerilişinden alınan keyif, savaş fotoğraflarından alınan zevkle aynıdır. İnsanlar bakabilmekten haz aldıkları ve korktuklarında daha da fazla zevk duydukları için ölümsüz eserlerde her daim şiddet vardır (13). Kısaca, Batı sanatı ve edebiyatı şiddeti tasvir eğiliminden doğar. Bunun en önemli sebeplerinden biri, şiddet konusunda önemli teorisyenlerden biri olan René Girard’ın *Şiddet ve Kutsal (La Violence et le Sacrè)* (1972) adlı kitabında da değindiği üzere toplumların sosyal bütünlük için kötü adamlara

güvenmesidir. İnsanlar hep birlikte nefret edebilecekleri ya da korkabilecekleri ortak bir “günah keçisi” aracılığıyla birleşirler (12).

Barbara Whitmer, *The Violence Mythos* adlı eserinde, “şiddeti; iktidar, güç ve otoriteden ayıran şey araçsal karakteridir. Bir olgu olarak şiddet, güce en yakın olan şeydir” (66) diyerek güç ve şiddet arasındaki bağa değinir. “Diğer araçlar gibi şiddet araçları da doğal gücü, sonunda gücün yerini tutana kadar artırmak için tasarlanmıştır” sözleriyle örneğin demokrasiyi de bu ekseninde tanımlamıştır (67). Sonuç olarak, George Gerbner’in “acımasız dünya sendromu” bağlamında insanlar korku kültürüyle kimliklerini sabah uyandıkları andan gece yatana kadar şekillendirirler ve bu da son kerte kamusal alana yansır.

Şiddetle ilgili tüm bu kuramsal bilgilerden sonra bu tezin ana referansları olan tiyatro oyunlarının incelenmesi sırasında özellikle şiddetle ilgili ontolojik kuramları temel alınacak teorisyenlerden kısaca bahsetmek de yarar vardır.

1. Marquis (Donatien-Alphonse-François) de Sade

Simone de Beauvoir, “Sade günümüzde türlü görünümeler altında dönen temel soruna eğilmemizi istiyor bizim: İnsanın insanla ilişkisine eğilmemizi” (12) diyerek Sade’ın eserlerinde ve felsefesinde temellenen ölçütün insan olmaktan geçtiğini vurgular. Tüm zamanların en lanetli yazarı, devrimcisi, aktivist ve isyancısı Sade, her zaman orta yolu reddetmenin peşinden koşmuştur. *Yatak Odasında Felsefe (La Philosophie dans le boudoir)* (1795) isimli eserinde Sade, on sekizinci yüzyılın düşünce akımlarına saldırarak ve özgür düşünceye sonuna kadar bağlı biri olarak doğayı yüceltir ve şiddet de dâhil her şeyin doğallığını savunur. Yalnızca cinselliği değil, aynı zamanda etik, metafizik ve estetik algıyı da altüst eder. Ona göre, “hayal gücü düzenin düşmanıdır” (28).

Şiddetin çıkış noktasını doğaya olduğu kadar Tanrı’ya da bağlayan Sade, *Erdemle Kırbaçlanan Kadın (Justine ou Les Malheurs de la Vertu)* (1791) adlı romanına:

Bana sorarsanız, felsefenin zaferi ne şurada ne burada; Tanrı, insanlar üzerinde elde etmeyi arzuladığı sonuçlara ulaşmak için karanlık yollardan geçiyor; kimileri, bundan esinlenerek, O’nun insanoğlunu büyük bir zorbalıkla yönettiği kanısında;

dolayısıyla Adem soyu, Yaratıcı'nın çizdiği, kendi kendine belirlediği nice davranış içinde bocalayarak mutsuzluğun çalkantılarıyla debelenip duruyor . . . (9) cümleleriyle başlar. Burada Sade, birey üzerindeki, Tanrı başta olmak üzere, toplum bilincinin uyguladığı yaptırım ve güç sonucu oluşan fiziki ve ruhsal şiddeti eleştirir. Camille Paglia da *Cinsel Kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans* (*Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*) (1990) adlı kitabının "Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa ve Sanat" ("Sex and Violence or Nature and Art") isimli bölümünde şiddet bağlamında Sade ile ilgili şöyle der:

Sade'ın, ilk büyük Rousseaucu deney olan ve politik cennetle değil, Terör Dönemi'nin cehennemi ile sonuçlanan Fransız Devrimi'nden on yıl sonra kaleme aldığı eserleri, hiciv üslubunda yazılmış geniş kapsamlı bir Rousseau eleştirisidir. Sade, Locke'tan ziyade Hobbes'un yolunu izlemiştir. Saldırganlık doğadan gelir; bu, Nietzsche'nin güç istemi olarak tanımladığı şeydir. Sade'a göre, doğaya dönmek . . . dizginleri şiddet ve şehvete bırakmak demektir. (14)

Yatakodasında Felsefe kitabının önsöz kısmında yer alan öz yaşam öyküsüne göre, Sade:

Toplum dışılığı seçmiş, bunu savunmuş bir yazardır. Yaşamında ve yapıtlarında gözlenen erotizmin ardında, tanrıtanımaz ve anarşist bir dünya görüşü yatar. Edimlerinin ve fantezilerinin suç sayılması ona göre, yersizdir; çünkü suç, toplumsal bir değerdir. Bu nedenle erdemi yüceltmek, anlamsızdır. Bugün suç sayılan bir edimin yüceltildiği bir toplum düşlemek ise olanaksız istemek değildir. Sade'ın Tanrı'sı doğadır. Ona göre, tek suç, doğaya karşı işlenen suçtur. İdeal toplum, yalnızca doğa yasalarının egemen olduğu toplumdur. Kötülüğün egemen olduğu "doğal durum," insanların kendilerini savunmak için toplumsal bir sözleşme yapmaları, yasalar koymaları, özgürlüklerinden vazgeçmeleri anlamına gelir; çünkü toplumla bireyin çıkarları birbirlerine karşıdır. Birey, kendi hakkını kendi arayabilmeli, gerekirse saldırgan ve kötü olarak "kötü" doğayı karşısına almalıdır. Böylece doğayla uyum sağlamış olur. İnsan, bir kez doğa tarafından yaratıldıktan sonra onun egemenliğinden kurtulur. Önemli olan, bu özgürlüğün bilincine varabilmektir. (2)

Psikopatolojinin öncülerinden birisi olarak Sade; öznenin, nesnesine acı çektirenin kendisi olduğunu bilmesinin, onun kötülüğünü ve egemenliğini duyumsayarak doyuma ulaşmasını sağladığını öne sürerek şiddetin doğal yollarla edinildikten sonra kamusal alana taşındığını söyler.

2. Søren Kierkegaard

Varoluşçu felsefenin temellerini atan Kierkegaard, çalışmalarının Hristiyanlık dinine yakın olması nedeniyle kendisinden sonra gelen filozoflardan ayrılan bir düşünür olarak, modern bireyin “kamu”ya evrildiğini söyler. “Topluluk yalandır” (41) diyerek bireyin ontolojik sorunlarını dile getirir ve şiddetin toplumun genelinden kaynaklandığını belirtir. Bireyin problemlerini çözme konusunda ve insana dair sorunsallarda insanın dışındaki gerçekliklerin hepsini reddeder. Bu noktada Hegelci rasyonalizme karşı çıkar. Ona göre, doğrular kişiseldir; ancak “her zaman azınlıktadır” (23). Bu nedenle, bireyin ötesinde idealize olan doğrular gerçeklikten uzaklaşır.

Kierkegaard’a göre, eğer birey, üzerindeki şiddetten kurtulmak istiyorsa soyut düşüncesinin karşısına somut düşüncü, nesnel düşüncesinin karşısına öznel düşüncü koymalıdır. Öznel düşüncü yapan kendi içine yönelir, kendi içine yönelen de felsefe yapar. Öznel düşüncü, tüm soyutlamalardan insanı arındırarak şiddeti bertaraf eder ki bu, bir tür uyandırma aracıdır. Zaten Kierkegaard’ın varoluşu da somut, öznel ve uyanmış bir kişinin yaşamını kucaklar. Varoluş, yapısı itibarıyla irrasyoneldir; ancak içinde yaşanırken bir anda ucuna takılır; ama üzerinde hesap yapmaya gelmez. Kierkegaard, bu noktada, öznel zaman kavramını ortaya atar; doğa bilimlerine uymayan bu kavramda aslolan, varoluş anlarıdır. Varoluş anları arasında bir sıralamaya girebilecek olan da yine insanın kendisidir; insan yaşamının değeri de bu varoluş anlarının sayısına göre ölçülür. Kısaca, birey varoluş anlarının niceliğine göre, şiddetten kurtulur ya da onun altında ezilir (77).

3. Friedrich Nietzsche

Friedrich Nietzsche’nin felsefe öğretisi, Albert Camus’ye göre, kendi çağına tümünden bir karşı çıkış olarak görülmektedir. Kendisinin bütün derdi, insanı akılcılığın kısılcısından

kurtarıp kendisi üzerinden düşünmesini sağlamaktır. Ona göre, *Tanrı ölmüştür* ve insanlar dünyada yapayalnız kalmışlardır. Bu yüzden insanlar Tanrı'dan bekledikleri umut ve istekleri bir kenara bırakıp kendilerini dünyaya adanmışlardır. Böylelikle, düşünce ile yaşam arasında bağ kurulması daha kolay olur. Nietzsche, insanlara yeni değerler getirmeye çalışarak; güçlü insanların egemenliğinde, çoğunluktan ibaret olan ve sürü olarak nitelendirdiği insanlar arasında bireyin ilerlemesinin mümkün olduğunu dile getirmiştir. Sürü, kendini feda ederek *üst insanı* (*übermensch*) belirleyecektir. *Üst insan* benim diyebilen, kendi gözleriyle gördüğü gerçekliği belirleyen insan olarak görülmektedir. Bütün varlığın temelinde daha güçlü olmaya yönelik irade vardır. Nietzsche'ye göre, insanoğlu sadece kendini korumak ve yaşamak istemez; aksine asıl isteği daha da güçlü olmaktır. Güç, bu bağlamda, şiddeti doğuracağından, şiddetin varlığını da *üst insanın* denetlemesi gerektiğini belirtir; aksi takdirde şiddetin varlığı *üst insan* bilincini yok eder.

Nietzsche'nin etkileri felsefede, varoluşçuluk ve postmodernizm üzerinde olmuştur. Walter Kaufmann'ın da *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist* (1954) kitabında değindiği gibi Nietzsche, değerlerin göreliliğini savunmuş, “iyi” ve “kötü” kavramlarını sorgulamış ve eleştirmiştir (22). Kendisini “filozoflar içinde ilk psikolog” olarak tanımlayan Nietzsche, psikanalizde kullanılan bilinçaltı kavramından ilk kez bahseden kişi olmuş ve bu yönüyle Sigmund Freud ve psikanalizi etkilemiştir. Kıta felsefesinde ve analitik felsefede de alternatif yollar göstermiştir. Yaşamı olumlama, bengi dönüş,³ anti-Platonizm, onun felsefesinin temel taşlarıdır. Nietzsche, erken ölümü ve hastalığı nedeniyle, Daniel Halévy'nin *The Life of Friedrich Nietzsche* adlı kitabında (*La vie de Frédéric Nietzsche*) (1909) belirttiği gibi “ne ahlaksal idealini, ne de trajik şiirini gerçekleştirebilmiştir” (85).

³ Nietzsche'nin ortaya attığı bu kavram uyarınca, insan yaşamı sonsuza dek baştan sona aynı biçimde tekrar edecek belirli bir bütündür. Filozof, insanın bir çeşit kavranılmaz özgürlüğe kavuşabilmesi ve bir şeyleri anlamlandırması için yaşamını her şeyiyle onaylaması gerektiğini söyler. Kendini ve tüm olup biteni o şekliyle evetleyen insan üst insan olarak addedilen mertebeye ulaşır; ancak bengi dönüşün çözülemedik noktası içerdiği tehliktir ki bu çelişki kendini şu şekilde gösterir: Belli aşamaları atlayan insan, ulaştığı noktanın ardından sürekli aynı başlangıç noktasına dönecek ve aynı engelleri sayısız defa aşmak durumunda kalacaktır. Bunun önüne geçmede şu anki en büyük atılım tanrı engelini ortadan kaldırmak olmalıdır.

Felsefenin en önemli ve en tartışmalı isimlerinden biri olan Nietzsche, bir Arthur Schopenhauer hayranı olarak Erkan Bağlan’a göre, iki felsefe ekolu olan rasyonalist ve empirist düşünce geleneği içinde yer almaz. Onun herhangi bir düalizm üzerinden gelişen bir bakış açısının olmaması bu ekollerle arasındaki önemli bir ayrımdır; çünkü her iki ekol de özne-nesne ikiliğini temel alır. Bu bakış açısı, rasyonalizmde “akıldışı dünya,” pozitivizmde ise “olgu-değer” olarak tanımlanır. Nietzsche’nin felsefesi daha çok yaşam felsefesi olarak ele alınma eğilimindedir. Nietzsche, Batı felsefesi geleneklerinin nihilizm (hiççilik) ile sonuçlandığını ifade eder. Metafizik geleneğinin varlık-oluş ayrımı; dünya-reel dünya, numen-fenomen gibi şekillerle işlene gelmiştir; fakat metafizik düşünce ekolleri, insanlığı nihilizme taşımışlardır. Nietzsche, kendi felsefesini bu noktaya koyar (7). Bu noktada birey hiçliğin içerisine Gianni Vattimo’nun *Nietzsche ile Diyalog*’ta (*Dialogo con Nietzsche*) (2000) söylediği gibi “bilim ve teknolojinin de ilerlemesi” ile (163) nicel olarak ne kadar düşerse nitelik olarak da şiddetin seviyesi o kadar artar.

4. Erich Fromm

Sevginin ve Şiddetin Kaynağı (The Heart of Man: Its Genius for Good and Evil) (1964) adlı kitabının önsözünde “insanın cansız bir nesneye dönüştürüldüğü, kaygılarla, yaşama karşı nefretle değilse bile, boşvermişlik duygusuyla dolu olduğu düşüncesine, durmaksızın gelişen makineleşmiş sanayi içinde” duyulan “umursamazlığın” (10) kendisini şiddetle ilgili incelemeye yönelttiğini söyleyen Erich Fromm, Nikolaas Tinbergen’in insanla ilgili şu tarifinin kökenlerini inceler:

İnsan bir yandan kendi türüyle kavga etmesi yönünden birçok hayvan türünün akrabasıdır. Ama öte yandan da o, kavga eden binlerce tür arasında, kavgasını yıkıcılığa ulaştıran tek türdür. . . . İnsan, kitle katliamcısı olan tek türdür, kendi toplumu içinde bir çibanbaşı olan tek varlıktır. (Fromm, *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri* 19)

Fromm’a göre, güçsüz insanda yaşam yaratımı yoktur. Bunun tersine, güçsüz insan (gücü sembolize etse dahi) yaşamı yok etmeye çalışır. Bunu da şiddete başvurarak yapar. Güçsüz kişi, herhangi bir araç yardımıyla (silah, bıçak, siyasi erk vb.) kendi içindeki yaşam

olgusunu alt edebilir. Böylece her daim kendisini es geçtiğini düşündüğü yaşamdan ödünü alır. Fromm’a göre, “ödünleyici şiddet, güçsüzlükten doğan ve güçsüzlüğü ödünleyen bir şiddet türüdür” (17). İnsan eğer yaratamıyorsa, yok etmek ister. Camus’nün *Caligula* (1939) adlı oyununda Caligula’nın söylediği, “Yaşıyorum, öldürüyorum, yok etmenin insanı kendinden geçiren gücünü yaşıyorum” (85) cümlesi Fromm’un bu bakış açısını haklı çıkarır.

Fromm, şiddetin kökenlerini üç kuram üzerine oturtmuştur: “Ölüm sevgisi,” “bireysel ve toplumsal narsisizm” ve “kandaşla cinsel ilişki” bağılıkları. Bu üç çıkış noktası üzerinden sevginin ve kötülüğün art alanını incelemiş ve bireyin şiddet eğilimlerinin toplumsal iz düşümlerini yansıtmıştır. Örneğin, çağdaş sanayi toplumunun en belirgin özellikleri olan anlıksallaştırma, sayılaştırma, soyutlaştırma, örgütleştirme ve nesnelleştirme, nesnelere değil de insanlara uygulandığında bunlar artık, yaşamın değil mekaniğin ilkeleri olup çıkar. Bu tür bir düzen içinde yaşayan insanlar yaşamı umursamaz olur, giderek ölüme çekilirler; ama bunun farkında değildirler. Heyecanın verdiği titremeleri yaşamın coşkuları sanır, sahip oldukları ve kullandıkları şeyler ne denli çoksa kendilerini o denli canlı sayarlar (78). Bu noktada Fromm, bu kişileri yıkıma, yok etmeye ve ölüme yakın olduğu için “ölüm sever” olarak adlandırır. Mekaniğin ilkesi olan kişi artık, çevresindekilere şiddet saçmaktan başka bir şey yapmaz. Bunu ise iktidarı ele geçirerek, insanlar üzerinde egemenlik kurarak ve güç elde ederek uygular. Bu şekilde kabul görme ve beğenilme dürtüleri ile narsisistik açıdan doyuma ulaşmaya çalışır. Çevresindeki gruptan ya da halktan destek aldıkça bu durum kitlesel bir beğeni hâline gelerek genelleşir ve “toplumsal narsisizm” ortaya çıkar. Kişinin öz beğenisi o kadar aşırıdır ki şiddetin niceliğini artırdıkça doyum eşiği yükselir ve nihayetinde narsisizmi bebekken annesiyle bilinçaltı düzeyinde yaşadığı cinsel ilişki bağılılığına ulaştırmaya çalışır. Bu durumda uyguladığı şiddetin kökenlerinde “kandaşla cinsel ilişki bağılılığı” vardır. Kısacası, ileriki bölümlerde de daha detaylı değinileceği gibi bu üç öge Fromm’a göre, şiddetin kaynaklarını oluşturur (Fromm 87).

5. Hannah Arendt

Hannah Arendt; *Şiddet Üzerine (On Violence)* (1970) adlı çalışmasının ön sözünde yer aldığı gibi şiddeti, sözle yan yana gelemeyecek, sözün karşısına çıktığında onu çaresiz bırakacak bir olgu olarak ele alır. Bu özelliğiyle şiddet, Arendt'e göre, politika dışıdır, politikayı dışlayıcıdır; ancak yirminci yüzyılda şiddet en ağırlıklı politik olgu olma eğilimi içindedir. Tarihin en eski fenomenlerinden biri olan savaşın ve modern çağın bir ürünü olan devrimin güncelliği, şiddeti her zamankinden daha yoğun hissedilir kılar. Arendt bu paradoksu, önce savaş ve devrim olgularını şiddet açısından kıyaslayarak, sonra çağın önemli devrimlerinin ve onların temel ilkelerinin şiddetle ilişkisini yorumlayarak tartışır. Devletin ve iktidarın sadece şiddetle tanımlanması ona göre, düşünsel açıdan modern çağdaki şiddet üretimini yoğunlaştıran temel problemlerden biridir. Bunun yanı sıra Arendt, insanca bir tepki olan şiddetin bir “insan eylemi” olarak savunulup savunulamayacağını sorgular. Ona göre, “şiddetle değişen bir dünya, ancak daha çok şiddetin var olduğu bir dünya olur” (46).

Şiddet Üzerine kitabında “iktidar” (*power*), “zor” (*force*), “kuvvet” (*strength*), “otorite” (*authority*) ve “şiddet” (*violence*) kavramlarının çoğu zaman eş anlamlıymış gibi kullanılmasından yakınan Arendt, bu terimler arasında ciddi bir ayrım yaparken şöyle demeyi de ihmal etmez: “Hiçbir şey, iktidarla şiddetin iç içe geçmesinden daha yaygın; hiçbir şey, bu ikisinin katıksız ve dolayısıyla aşırı biçimlerinde görünmesinden daha nadir değildir” (59).

6. Jean-Michel Besnier

Jean-Michel Besnier'in *İmkânsızın Politikası (La politique de l'impossible L'intellectuel entre révolte et engagement)* (1988) adlı kitabının tanıtım yazısında, komünizm umutlarının otuzlu yıllarda çöküşü, faşizmin doğuşu, felsefeye dönüş, politik kimlik bunalımı, entelektüel ve ahlaki ölçülerin yok olması gibi sorunsalların çevresinde entelektüel çıkmazların yaşandığına dikkat çekilir. Bu noktada Besnier, Georg Wilhelm Friedrich Hegel ve Nietzsche dolayımıyla düşünce tarihiyle hesaplaşan Alexandre Kojève

ve Martin Heidegger'in politik tavırlarını, diğer yandan Jean-Paul Sartre'ın bağlanma kavramını şiddet ve imkânsızlık olguları ekseninde tartışır.

“Patetik entelektüel” Georges Bataille'ın Besnier'in felsefi düşünme biçiminde etkisi oldukça büyüktür. Ona göre, Bataille, Sartreci bağlanmaya karşı politikanın içindeyken bütün yaşamı kucaklamaya inandığı için imkânsıza mahkûm bir istencin örneğidir. Bataille'ya göre, “ortak hiçbir şeyleri olmayanların ortaklığı”nı gerçekleştiren aşk, politikanın boşuna peşinden koştuğu ortak varoluşun temelini oluşturan “istekler çakışması” için ideal mekândır. Bu nedenle, Bataille'ın politik tasavvurunda iktidar, geçerliliği kalmamış bir düşünce düzenine aittir. Politik bağlanmaya anlamını veren şey iktidar değildir; tersine iktidar, vazgeçilmek zorunda olunan şeydir. Bataille'da, savaş ve vahşet karşısındaki acizlik duygusu acıtıcı bir yoğunluk kazanır. Kendilerini yıkan toplulukların coşkulu birlikteliğinin –mitler, kutsal devrimci arzular- görmezden geldiği bu ortam Besnier'in adlandırdığı “imkânsızın politikası”nın zemini. İmkânsız, Besnier'e göre, sistem arayışına ve totaliterliğe itiraz, umutsuzluğun ise özgürleştiriciliğine olan inançtır (Besnier 166).

Tezin eser incelemesinde de referans gösterileceği üzere, Besnier'de imkânsızın politikası, “ölüm olasılığı karşısında kendilerini mutlak bir yoksunluk içinde bulacak kadar yalnız, bir o kadar kadersiz insanları, devrim, ortaklık ve içsel tecrübe yoluyla kışkırtmayı ister. Kurban etmede, cinayette, edebiyatta, kişiyi söylem alanının dışına fırlatan gülmede, ölümü önceleyen ve bireyi yıkımın kıyısında tutan esrime ve hazda ve aynı zamanda tarihin kenara itilmişlerinin coşkulu hareketlerini kışkırtan politik eylem içinde ortaya şiddet çıkar. Politikanın yanı sıra yazının da yıkıcı olabileceği görüşüne katılır Besnier; çünkü hayal kırıklığıyla sonuçlanmış da olsa eylemden sonraki “atalet” insanı asla yatıştıramaz. Yazı yoluyla birey, imkânsızın politikasının doruğuna tek başına çıkar; fakat yalnızca tek başına değil; çünkü yazarak kendini ötekine verir ve böylece imkânsızın politikası mümkünün politikasını keşfetmenin yolu olur; böylelikle belki şiddet de alt edilebilecektir (179).

E. SONUÇ

Sonuç olarak, şiddete giden tüm kültürel yollar tek bir temel gerçeğe işaret eder. İnsanlar korku, travma ya da karşılanmamış ihtiyaçlarla yüz yüze geldikleri şiddete başvururlar. Şiddeti bunlarla başa çıkmanın bir yolu olarak görürler. Daha uç noktasında şiddetin adalet ve özgürlük için meşrulaştırılması, ordu ve asker kullanımı, polisin şehir içerisindeki gücü bunun önemli bir göstergesidir. Kısaca, şiddet davranışları bilişsel ya da duygusal süreçler yoluyla toplumsallaştırılır ve bunlar, toplum içerisinde yaşayan birey üzerinde kamusal şiddetin baskı unsurları hâline gelir.

Buradan yola çıkarak, bu tezin ana konusu olan kamusal şiddetin birey üzerindeki yansımaları Modern Amerikan tiyatro oyunları üzerinden incelemeye geçmeden önce genelinde tezin konusu içerisine giren üç oyunun yazarları Eugene O'Neill, T. S. Eliot ve Edward Albee'nin eserlerini yazdıkları dönemde Amerika'da meydana gelen siyasi ve sosyal olaylarda şiddetin yeri, özelinde ise Amerikan tiyatrosunun gelişiminde şiddetin önemi konularını irdelemek faydalı olacaktır.

II. ON DOKUZUNCU YÜZYIL SONU VE YİRMİNCİ YÜZYILIN İLK YARISINDA BİRLEŞİK DEVLETLER'DE KAMUSAL ŞİDDET VE TİYATRO İLİŞKİSİ

Bu tezin ana referansları Eugene O'Neill, T. S. Eliot ve Edward Albee'nin yaşadıkları dönemin fonunda siyasal, kültürel ve ekonomik olarak Amerikan tarihi, en devingen on yıllarını yaşamıştır. Yazarların, çocukluk ve ilk gençlik yıllarındaki olaylar yazın süreçlerindeki deneyimlerini de yakından etkiler. Bu süreci değerlendirirken Amerikan tarihindeki şu noktaların belirtilmesinde yarar vardır: Thomas Edison ile beraber elektrik endüstrisinin doğumu gerçekleşir. Henry Ford ile de 1890'larda otomobilde kitlesel üretime başlanır. Montaj hattını uygulayanlar, bir yandan endüstriyel devrimi sistematik bir hâle getirip ardından da zaferini ilan ederlerken bir yandan da kapitalizmin dışlılarını bireylerin özgürlüklerine ve aidiyet duygularına geçirmesinde önemli bir rol oynarlar (ki bu aslında, Edward Albee için biraz daha erken bir dönemdir.). Yeni makinelerin icadı ve sağladığı avantajlar büyük fabrikaların kapasitelerini büyötmelerini sağlar; bununla birlikte yerel ve küçük işletme ve fabrikaları yok ederek tekelleşmenin öncölüğünü yapar. Yeni pazar tekniklerinin geliştirilmesi ve makineleşme, işçi sayısına olan talebi azaltarak işverenlerin işçiye olan bağılılığını da zedeler; bu durum sendikaların ve işçi haklarının yıpranmasına da neden olarak kamusal şiddetin ağırlık mekanizmasını genişletir. Üretimin artması, daha fazla satışın yapılmasını zorunlu kılar; daha fazla satış yapmak için de fiyatların azaltılması gerekir. Daha fazla kazanç sağlamak içinse üretimin daha fazla genişlemesi ve sık sık ücretlerin azalması lazımdır. Bu noktada genişleme yapabilmek için paraya ihtiyaç vardır. Parayı ödemek içinse daha fazla üretim ve satışa. Bu süreç, küçük sermayeli şirketlerin tamamen yıpranmasına yol açar. Tüm bu tüzel birlik hareketi kartellerin, tröstlerin ve *dikey bütünleştirmeyi* teşvik eden holding şirketlerinin kurulmasıyla sonuçlanır. Böylece sistem, rekabeti ortadan kaldırarak ham maddeden nakliye, imalattan fabrikasyona kadar her şeyi tekelinde bulunduracaktır. Kısaca, Herbert Spencer'ın Sosyal Darwinizm olgusuyla öngörölmüş olan ve Adam Smith'in de belirttiğı şekilde "Bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler" ifadesiyle simgeleşen kapital tekel güç,

kamusal şiddetin dönemin çağdaş bireyi üzerindeki en büyük göstergesidir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru endüstriyel ve ticari anlamda en hırslı dönemlerinden ilkinin yaşayan Amerikan kapitalizminin uyguladığı şiddet, 1877 demiryolu işçileri grevleri, Haymarket İsyanı, Pullman Grevi ile durdurulmaya; Henry George’a göre, “ütopik ekonomik şemalarla yok edilmeye” (16) ya da 1890 Sherman Anti-Tröst Yasası gibi tröst karşıtı düzenlemelerle hafifletilmeye çalışılsa da kadın işçiler, etnik kökenli çalışanlar ve çocuk işçi kullanımı ile endüstriyel kazalar da dâhil olmak üzere bu güç özellikle proletarya üzerinde farklı boyutlarda ama tüm yoğunluğuyla bireyleri daha çok sindirmek üzere artmaktadır. 1877–1920 *Makine Çağı*, sonuç olarak, şiddetin en teknik yılları olmuş ve kamusal alanda halkı kitlesel olarak güçsüzleştirerek onlara edilgin ve mekanik yaşamlar armağan etmiştir. Kentsel-endüstriyel gelişim, ulaşımı kolaylaştırmış ki bu da göç sorununa ve bu sorun da şehir planlamalarının sakat bir şekilde gelişmesine yol açmıştır. Tüketim toplumu bilinciyle değişime uğrayan göçmen gruplar kendi kültürleriyle değişimin yarattığı yeni toplumsal normları harmanlayarak hibrit kimlikler kazanmışlardır. Toplumsal şiddet, özellikle ekonomik olarak alt sınıfı oluşturan insanların kimliklerinin içlerini boşaltarak onları marjine itmiş ve ötekileştirmiştir. Ev problemleri, yoksulluk ve epidemik hastalıklar da durumu kötüleştirerek suç ve şiddetin bireyler arasında yayılmasına neden olmuştur. Birleşik Devletler’de yirminci yüzyıla gelindiğinde büyük oranda kapkaç, adam kaçıрма, hırsızlık ve türevi suçlar oldukça yoğun bir şekilde görülmektedir (*A People and A Nation* n.p.). İşsizlik ve ücret sorunları, Avrupa ve Asya kökenli göç sorunlarıyla birleşince çekişme de artar; bu, özellikle kendilerini Amerika’nın yerlisi sayanların Amerikalı olmayan gruplara toleransını da azaltır. Etnik gruplar arasında yaşanan çekişme ve şiddet (Wilmington, 1898; Atlanta, 1906; Springfield, 1908) devletin birey üzerindeki baskısının daha fazla hissedilmesine, polisin fiziki şiddet kullanma yetkisinin daha çok artmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda ortaya çıkan gettolar ise ötekileşen grupların arasında görünmeyen çizgilerin belirmesine ve şiddetin daha sert noktalarından kırılmasına yol açmıştır. Birey, üzerindeki kamusal şiddeti, politik bir söylem olan *boş zaman* kavramı içinde sporla ilgilenerek, sirke giderek, popüler drama ve müzikal komedi izleyerek, vodvil eğlencelerine katılarak, film seyrederek, *sarı* gazetecilikle medya tarafından

yönlendirilerek, ucuz romanlar okuyarak ve ahlaki açıdan muhafazakâr masallar dinleyerek; kısaca beyinlerini uyuşturarak unutmaya çalışır. Yani yukarıda adı geçen oyun yazarlarının çocukluk ve ilk gençlikleri, “yaldızlı dönemin” (*Gilded Age*) buhranlı atmosferi içinden (1890 depresyonu ve bankaların batması) Büyük Buhran’a uzanan sosyoekonomik çalkantıların fonunda filizlenip şekil alacaktır.

Robert Marion La Follette gibi valilerce desteklenen ilerlemeci hareket savunucuları ise tüm bu kamusal şiddeti azaltmak adına savaşım vermektedirler. Kadın kuruluşları, etnik dernekler ve işçi grupları yaşam standartlarını daha iyi hâle getirmek için eğitim, hukuk ve sosyal bilimler alanlarında yeni kolej ve üniversitelerden de destek alırken, gelenekçi gruplar ahlaki reformlarla içki, fuhuş ve suç bağlamında şiddetin daha muhafazakâr yöntemlerle azaltılmasını planlarlar. Birey üzerinde artan sosyoekonomik baskı, ilerlemeci hareket doğrultusunda Booker T. Washington ve W. E. B. Du Bois gibi aydınların demeçleri ışığında Afro-Amerikalı azınlık üzerinden dile getirilirken, kadın kulüpleri ve feminist oluşumlar da kadına uygulanan şiddeti azaltmaya yönelik çalışır. Ancak şiddete karşı çıkış çabaları, dışarıda yayılmacı ve emperyal hareket (Hawaii, Venezuela, Küba, Filipinler, Panama vakaları), içeride tekellilik, kapitalizm ve büyük şirketlerin krallığı ile yaklaşmakta olan Birinci Dünya Savaşı arasında kalarak kürtaja maruz kalacaktır. Birinci Dünya Savaşı ise açlık, sefalet ve siyanür gazıyla taburlar hâlinde yok edilen askerler ile şekil alan ve fiziksel bağlamda şiddetin ayyuka çıktığı sahnelerle neden olacaktır. Bu savaş ayrıca eve dönüş, hayal kırıklıkları, yabancılaşma, devlet gücüne karşı güvenin yok olması, bilinç karmaşası gibi sonuçlara neden olacak; bunun devamında ise bireyin hayatında gerçeklikten kopuş, bulantı (*nausea*) ve hiçlik (*nada*) gibi durumların oluşmasına yol açacaktır. Böylece bireyde kendini gösteren ruhsal şiddetin yaşama yön vermesi Amerikan toplumunu, tüm dünyada olduğu gibi yıkıcı bir şekilde sarsar. Tüketim toplumu yapısı, kapitalizmin üst seviyelerdeki etkisi ve yeni idealizm, halkı bir fanusun içine iterek gerçeklikten koparır. Diversifikasyon (ürün çeşitlendirme politikası) yoksunluğu, satın alma gücünün kötü dağılımı, ekonomideki kredi yapılanması, Amerika’nın uluslararası ticaretteki durumu, fazla üretim, Birinci Dünya Savaşı’ndan kalan ve alınacak olan uluslararası borç, banka endüstrisi, eksik tüketim, yoğun stok pazar spekülasyonu gibi

nedenlerle ortaya çıkan ve tüm dünyayı tesiri altında bırakan Büyük Buhran ise adı geçen üç oyun yazarının gençlik ve erken olgunluk döneminde gösterdiği yoğun şiddetiyle en önde olan kamusal yaptırımdır. Edebi olgunluk süreçlerindeyse arka fonu 1933–1939 yılları arasında çıkan Roosevelt’in *Yeniden Yapılanma* programları oluşturur. Sonrasında gelen İkinci Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş dönemleri (bu savaşlarla Amerikan politikası ve ekonomisi tüm dünyada egemenliğini ilan ederken, birey hızlı tüketim, medya ve popüler kültürün de etkisiyle postmodernizmin içerisine yuvarlanarak hiçliğin içine hapsolür) ise depresyonla başlayan fonun yıkımla bitmesiyle son bulur.

Kısaca, O’Neill, Eliot ve Albee’nin yaşadığı dönemde ABD’de tanık olduğumuz özellikle kapitalist anlayışın beslendiği ve körüklendiği şiddet, sadece azınlığı oluşturan zengin üst sınıf haricinde, bireylerin hayatlarını şekillendiren, anlamlandıran, tanımlayan, genetikleştirip kimliklerini oluşturan bir öz yasa ya da varlığı belirgin bir hayalet olarak bu yazarlar da dâhil olmak üzere tüm insanların kişisel tarihlerinin ardılı, aynası ve gölgesi olur.

Birleşik Devletler’de kamusal şiddetin iz düşümlerinin eserleri incelenecek üç yazarın yaşadıkları dönemde ne derece etkili olduklarından yukarıda bahsedilmiştir. Şimdi de bu yazarların eserlerinin gelişiminde Amerikan tiyatro geleneğinin ne derecede etkili olduğunu, ülke içindeki nasıl bir yazınsal birikimden yararlandıklarını algılayabilmek adına Amerikan tiyatro geleneğine de kısaca değinmekte yarar vardır. 1812 Savaşı’nı takip eden yıllarda Amerika’nın doğu eyaletlerinden batıya doğru yapılan göçün hız kazanması ve 1850’lere gelindiğinde Amerika Birleşik Devletleri’nin üç katına kadar genişlemesi, bu yeni topraklara yerleşen insanlarla birlikte tiyatro faaliyetlerinin de kültürel arenada yeniden boy göstermeye başlamasına yardımcı olmuştur.⁴ Profesyonel anlamda tiyatro faaliyetleri ise 1791 yılında New Orleans’ta görülmeye başlanmıştır.

Samuel Drake kurduğu bir tiyatro topluluğunu 1815 yılında ülkenin dört bir yanını kapsayan bir turneye çıkartınca, “Batı”da da profesyonel tiyatro yapılmaya başlanmıştır. Zamanla Drake’in rakipleri ortaya çıkmaya başlamıştır ki bunlardan en önemlisi 1816’da

⁴ Bu kısımda özellikle Oscar Brockett’in *Tiyatro Tarihi* isimli kitabı baz alınmıştır.

Amerika'ya gelen İngiliz komedya oyuncusu James H. Caldwell'dir. Oyuncululuğuyla adından sıkça söz ettiren ve önemli miktarda maddi güç kazanan Caldwell, 1837 bunalımında kazandığı maddi gücü ciddi ölçüde kaybetmiştir ve 1843 yılında tiyatroyla ilişkisini kestiğinde onun boş bıraktığı rakip koltuğunu Ludlow ve Smith almıştır. Bu ikili 1840 yılına kadar *Gezgin Tiyatro*'yu idare etmişlerdir ve 1843–1853 yılları arasında Caldwell'in tahtına oturmuşlardır. Yalnız oyunculuklarıyla değil, yönetmen kişilikleriyle de ön plana çıkan ikilinin tiyatral deneyimlerini yazıya dökerek Amerika'nın yeni göç edilen yerlerde oynanan oyunları kapsayan “sınır” tiyatroları konusunda en önemli bilgi kaynaklarını da oluşturdukları kabul edilmektedir.

Batı şeridinde yerleşim faaliyetleri sürerken doğudaki şehirlerde de nüfus artışı gözlenmektedir. Örneğin, 1800 yılında nüfusu 60.000 olan New York, 1840 yılında 312.710 kişiye ev sahipliği yapmaktadır. Bu nüfus artışının sonucu olarak ortaya çıkan tiyatro eğlencesi talebinin sonucunda mevcut tiyatrolar genişletilmiş, haftalık gösterimlerin sayısı arttırılmış ve yeni tiyatro toplulukları da kurulmaya başlanmıştır.

1800–1850 yılları arasında tiyatroların repertuvarlarında melodramlar öne çıkmaya başlamıştır ve kullanılan tiyatral efektler, ahlaki değerlere yapılan vurgu ve kurgulamalar gittikçe daha fazla sayıda tiyatroya gelmeye başlayan eğitimsiz seyirci topluluğuna yöneliktir. Bu oyunların pek çoğu, yapay bir şekilde mutlu sonla bitse de tiyatro artık, işçi hakları, kölelik, gecekondu yaşantısından temellenen şiddet gibi güncel konular hakkında da eleştirilerin yapılabildiği bir iletişim aracı ve platform olmaya başlamıştır. Özellikle Kızılderili, Amerikalı, Afro-Amerikalı ve şehir çocuğu gibi tipler üzerinden sosyal şiddeti doğuran toplumsal meselelere vurgu yapılmaktadır.

1848'de Kaliforniya'da altın bulunmasıyla Batı'ya doğru yapılan göç hareketi, tiyatronun da gelişmesine zemin hazırlamıştır. 1869 yılında kıtayı boyu boyunca kat eden demiryolunun ulaşımına açılmasıyla, tiyatro önemli ölçüde güç kazanmıştır. Bu dönemin en çok sevilen, her oynandığında tiyatroya yüzlerce seyirci çeken oyunu, George L. Aiken'ın Harriet Beecher Stowe'un romanından uyarladığı *Uncle Tom's Cabin*'dir (1852). Ayrıca bu

dönemde İngiltere’de olduğu gibi, burlesk ve *extravaganza*⁵ en popüler dramatik türlerdir (467–471). Bu dönemde şiddetin yansıtılışı ise daha çok kölelik ve işçi hakları gibi güncel ve sosyal olaylar üzerinden eleştirel bir düzeyde yapılmaktadır.

1870’li yıllarda New York’un tiyatronun merkezi hâline gelmesi ve repertuvar sisteminin yerini uzun erimli oyunlara bırakmasıyla Amerikan tiyatrosunda büyük değişiklikler meydana gelmiştir. Bu dönemin oyunları gerçekçilik eğilimindedir ve bu eğilime rağmen birçok tiyatro popüler olanı sürdürmekte ısrar etmiş, yeni burlesk ve vodvil kavramlarını yaratmak üzere önemsiz dramatik biçimler, varyete gösterileri⁶ ile birleştirilmiştir ve bu bağlamda sahnede şiddetin yansıtılış biçimleri genellikle yüzeysel olarak kalmış, şiddet varlığını oyunların içeriklerinden çok oyuncuların yaşamları üzerinde daha fazla hissettirmeye başlamıştır.

1896 yılında kurulan “Birlik,”⁷ Amerikan Tiyatrosu üzerinde etkili bir denetim sağlarken 1915’le birlikte tiyatronun popüleritesi seyir sporları ve sinemayla girdiği rekabet sonucunda düşüşe geçmiştir. (Beckett 523-528).

Büyük Buhran ile birlikte 1930’larda ülke, enerjisini büyük ölçüde ekonomik sorunları alt etmeye harcamıştır. Bu yılların en ünlü topluluğu, Moskova Sanat Tiyatrosu model alınarak kurulan *Group Theatre*’dır ve İşçi Tiyatrosu Birliği ile başlayan “işçi tiyatrosu” hareketine de büyük bir itki sağlamıştır; fakat buhran derinleştikçe oyun yazarları için özellikle sıra dışı yapıtları sahnelemek zorlaşmıştır.

1915 ile 1940 yılları arasında Amerikan oyun yazarları ilk kez uluslararası anlamda dikkat çekmeye başlamışlardır. Amerikan oyun yazarlarının çoğu, gerçekçilikle süslenmiş romantik melodramdan nefret etme konusunda hemfikirdirler.⁸

⁵ Ölçüsüzlük anlamına gelir. Bir müzikal tiyatro çeşidi olarak teknik ve içeriğinde yönetmen ve oyuncuya özgür bir ortam sağlar. Burlesk, pandomim, parodi gibi komedi türlerini de kimi zaman bünyesine katar.

⁶ On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Avrupa’da kabare tiyatrosu, müzikhol ve sirk in etkileriyle ortaya çıkmış dans, müzik ve akrobasiye dayanan eğlenceye yönelik tiyatro türüdür.

⁷ Birlik (*Theatrical Syndicate*) 1896’da New York’ta Charles Frohman, Al Hayman, Abe Erlanger, Samuel F. Nixon ve Fred Zimmerman tarafından oluşturulan ve genellikle İngiltere’de sık sık *The Trust* diye bahsedilen Birleşik Devletler’de yüzlerce tiyatrodaki sistemli randevu ve kontrat ağı kuran bir tekeldir. Bu tekel, 1910’larda Shubert ailesinin tiyatro endüstrisine girmesiyle kırılabilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı, tıpkı ilki gibi, tiyatronun olağan gelişimini kesintiye uğratmışsa da, bu savaşın getirdikleri ayrıca Nazi toplama kampları ile atom bombası gibi yıkıcı silahları yaratan bir dünya hakkında da ciddi kuşkular uyanmasına neden olmuştur. Bu sorgulamalar da, tiyatrodaki ve oyun yazarlığında yeni denemelere girişilmesine neden olmuş (559–569) ve şiddetin birey üzerindeki etkisini yansıtmaları için oldukça fazla konu sağlamıştır. Amerikan tiyatrosunda II. Dünya Savaşı sonrasında en etkileyici figürleri kuşkusuz, yönetmen Elia Kazan ve tasarımcı Jo Mielziner'dir. Bu ikilinin, Tennessee Williams'ın *Arzu Tramvayı* (1947) ve Arthur Miller'ın *Satıcının Ölümü* (1949) üzerine ortak çalışmaları, 1960'lara dek egemen olacak bir yapım anlayışını getirmiştir. 1947'de Robert Lewis, Elia Kazan ve Cheryl Crawford tarafından kurulan *Actor's Studio* seçilmiş oyuncuların Stanislavski yöntemine göre, çalışmaları ve kendilerini geliştirmelerine fırsat tanımak için tasarlanmıştır. Oyuncuların kullandıkları Avrupa menşeli yöntemler özellikle Williams ve Miller gibi yazarların eserlerinde işlenen konularla birleşince şiddetin toplumsal iz düşümleri izleyiciye daha iyi yansır. Cürümsel şiddet, karakterler üzerinden vücut bulduğu için izleyici sosyal hayatta yaşadığı şiddeti sahnede doğrudan görür.

Savaşın sona televizyonun hızlı gelişimi, tiyatroyu ciddi bir biçimde tehdit etmiştir. Bu yeni araç tarafından sunulan parasız eğlence, tam da tiyatrodaki yapım giderlerinin hızla arttığı bir zamana denk gelmiştir. 1940'ların ikinci yarısında, Amerikan tiyatrosunun birkaç Broadway yapımına varacak derecede küçülmesi, tiyatronun tanımını değiştirecek kimi yaklaşımların ortaya çıkmasına hizmet etmiştir. Bu çabaların en önemlilerinden biri *Off-Broadway*⁹ hareketidir. 1960'larda Amerikan tiyatrosu Eugene

⁸ Özellikle bu döneme oyunlarıyla damgasını vurmuş Eugene O'Neill tezde detaylı incelendiğinden döneme iki cümleyle değinmek yeterli görünmüştür; çünkü O'Neill oyunları izleyiciye dönemle ilgili etraflı bir şekilde bilgi verir.

⁹ New York'ta ancak Broadway Tiyatrosu tanımı dışında sergilenen oyun, müzikal ve revüler (güncel espriler, skeçler ve monologlara yer veren hafif ve eğlendirici sahne gösterileridir.) için kullanılan kapsayıcı bir terimdir. *Off-Broadway* 1960'lar boyunca da New York tiyatro yaşamına canlılık getirmeyi sürdürmüştür. Birçok *Off-Broadway* topluluğu içinde kuşkusuz en etkili 1946'da Judith Malina ve Julian Beck tarafından kurulan *Living Theatre*'dir. 1964'te *Living Theatre* Amerika'dan ayrıldığında, *Off-Broadway* tiyatrosu da tıpkı Broadway'in yaşadığı ekonomik baskıya benzer bir sıkıntı yaşamaya başlar. *Off-Broadway* geriledikçe onun yerini *off-off-Broadway* alır. New York'ta Broadway ve *Off-Broadway* tiyatrolarından daha küçük sahnelerde gerçekleştirilen bu tür; tiyatro oyunu, müzikal ve performans

O'Neill, Tennessee Williams ve Arthur Miller'ın oyunları ile ivme kazanırken, Edward Albee dönemin en prestijli isimlerinden birisi olmaya adaydır. Bu dönemde ise şiddetin sahneye yansıtılışında Avrupa kökenli uyumsuz tiyatro ile Epik tiyatronun etkileri görülür. Şiddetin tematik olarak ele alınışında bu dönemin en büyük siyasal olayları olan İkinci Dünya Savaşı, Soğuk Savaş ve faşizm ön plandadır. Sonuç olarak, kamusal şiddetin etkisi ve kullanılış biçimleri her zaman Amerikan tiyatrosunu şekillendirici, ona yön verici bir olgu olmuş ve bir gölge gibi oyunların izleğini takip etmiştir. Kısacası, giriş bölümünde başından beri bahsedildiği gibi bu tezin ana teması, özetle kamusal şiddetin, modern Amerikan bireyinin üzerindeki iz düşümlerinin modern Amerikan tiyatrosunda nasıl yankı bulduğu, yazarlar tarafından nasıl işlendiği ve sahnede yansıtıldığı, bireye karşı uygulanan suçların ve cezalandırmaların sistematik bir şekilde şiddet olgusu üzerinden bireyi nasıl şekillendirdiği sorunsalları üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Giriş bölümünde anlatıldığı üzere, şiddetin Amerikan kültürü üzerindeki etkisi onu şekillendirici ve ona yön vericidir. Ayrıca şiddet siyasi ve ekonomik söylemin anahtarı konumundadır. Dolayısıyla şiddet, bu tezin ana temasını oluşturmuştur; çünkü şiddetin, toplumsal yapılanmanın oluşturulmasındaki etkisi çözümlenebildiği ölçüde özünde bireyin, genelinde toplumun dinamiklerinin daha rahat anlaşılabilirliği düşünülmektedir. Yaşamın ve insana dair her şeyin üzerinde egemen olması nedeniyle şiddetin bu çözümlemesi, modern Amerikan bireyinin de yaşam alanını anlamaya yardımcı olacaktır. Tüm bu çözümlemenin modern Amerikan tiyatrosu üzerinden yapılması ise tiyatronun özellikle modern Amerikan halkı için diğer edebi türlere göre daha popüler ve yaygın olmasındandır. Diğer edebi türlerden açık oranda daha yoğun bir şekilde şiddet, sahnede resmedilmiş, yazarları tarafından eleştirilmiş ve şiddetin modern birey üzerindeki baskısı halka doğrudan aynı ortam paylaştırılarak ve özdeşlik kurularak daha rahat bir şekilde verilebilmiştir. Daha iyi olanakları olduğu için (görsellik, yardımcı unsurlar vb.) şiddetin somutlaştırılması da buna paralel olarak daha kolay olmuştur; bu yüzden şiddetin temsili Amerikan tiyatrosunda

prodüksiyonlarına verilen isimdir. *Off-off-Broadway* 100 koltuktan daha az kapasiteye sahip tiyatrolardan oluşur.

tematik bağlamda önemlidir. Halka, karşılaştığı ve yaşadığı psikolojik, ekonomik ve kültürel sorunları sahnede daha iyi tanıma fırsatı verir.

İşte, tüm bu nedenlerle, modern birey üzerindeki kamusal şiddetin etkisi, konunun derinlemesine incelenmesine en iyi şekilde yardımcı olacak Yeni Tarihçilik ve Psikoanalitik yaklaşımlar çerçevesinde modern Amerikan tiyatrosunun üç büyük temsilcisi Eugene O'Neill, T. S. Eliot ve Edward Albee üzerinden incelenecektir. Bahsedilen oyunlar ise diğer oyunlarına göre tiyatral tarih bağlamında geçmişe daha fazla referans vererek sistem eleştirisini genelleştirdikleri için ayrıca aynı temayı farklı tiyatro ekollerinden beslenerek anlattıkları için (Antik Grek, Elizabeth ve uyumsuz tiyatro gibi) seçilmişlerdir. Amerikan kültürünü yansıtan ve Amerikan tiyatrosunu her daim geliştiren bir tema olan şiddet, yazarları her ne kadar farklı tiyatro kollarından yararlanırlarsa yararlansınlar sistem eleştirilerinin vazgeçilmezi olmuştur. Bu nedenle, geçmişten günümüze şiddetin temsiline tiyatronun gelişim evrelerinde de değişmeyip aksine evrenselleştiğini göstermek adına, seçilen oyunlar sırasıyla ilgili bölümlerde detaylandırılacağı gibi Antik Grek tiyatrosu, Shakespeare tiyatrosu ve uyumsuz tiyatro ile benzerlik kurularak irdelenecektir.

Şimdi, tüm bu bilgilerin ışığında, Eugene O'Neill'in *Lazarus Güldü* adlı oyununda kamusal şiddetin modern birey üzerindeki temsiline Antik Grek tiyatrosu ile özdeşlik kurduktan, konuyla ilgili kısa bir art alan çalışması yaptıktan sonra geçebilir ve bu tiyatro kolunun iz düşümlerini Eugene O'Neill'in adı geçen oyununda sorgulayabiliriz.

III. EUGENE O'NEILL VE *LAZARUS GÜLDÜ* ADLI OYUNUNDA ŞİDDETİN SAHNEYE YANSIMASININ ANTİK GREK TİYATRO GELENEĞİ ÜZERİNDEN TAHLİLİ

Başıma harika bir şey geldi. Göğün yedi kat yukarısına çekildim. Tanrılar orada saf saf dizilip oturuyorlardı. “Ne dilersin” dedi Merkür, “gençlik mi, güzellik mi, güç mü, uzun bir ömür mü, en güzel bakireyi mi; yoksa sandığımızda bulunan öteki nimetlerden birini mi? Sadece bir tanesini seçeceksin ama.” Bir an şaşırdım kaldım. Sonra tanrılara şu şekilde hitap ettim: “Çok saygıdeğer çağdaşlar, tek dileğim şudur ki kahkaha hep benden yana olsun.

Tanrılardan hiçbiri tek kelime etmedi; hepsi gülmeye başladı. Bundan dileğimin kabul edildiği sonucuna vardım ve tanrıların kendilerini nasıl zevkli bir şekilde ifade ettiklerini keşfettim: ciddi bir tavırla dileğin kabul oldu, demek onlara yakışmazdı.

Kierkegaard *Ya /Ya da*’dan (38)

A. GENEL HATLARIYLA ŞİDDET OLGUSUNUN ANTİK GREK DÖNEMİ TİYATROSUNDAKİ YERİ

1. Genel Giriş

İ. Ö. sekizinci yüzyılda yaşadığı varsayılan şair Homeros’un yapıtlarından kaynak gösterildiği üzere, Grek kültürünün temelleri İ. Ö. 2500–1400 yılları arasında atılmıştır. İlk kültürel merkez addedilen Yunanistan, İ. Ö. 1600–1100 arasında Miken medeniyeti ile kültürel ve siyasal anlamda gelişme göstermiş ve tarihsel bağlamda önemli bir kırılma çizgisi olan Troya Savaşları sonrasındaki dönemde ise karanlık dönemini (İ. Ö. 1100–800) yaşamıştır. İ. Ö. sekizinci ve altıncı yüzyıllarda Attika ve Anadolu kentlerinde hüküm süren ve deniz ticareti yapan şehir devletlerinin (İonlar ile Sparta ve Korinth’de bulunan Dorlar) yüksek siyasi etkisi altında Grek uygarlığı, tiyatronun ilk büyük dönemine ev sahipliği yapmıştır. İ. Ö. 850’den sonra Grek sanatı büyük bir çıkış yaşamış ve altıncı yüzyılda Attika’da yaşamış olan Peisistratus gibi tiranlar bizzat sanatsal faaliyetlerin geliştirilmesi ve yayılması konularında sanata öncülük etmişlerdir. Özellikle, İ. Ö. 508’de sanatın merkezi kabul edilen Atina’da ilk demokrasinin hayata geçirilmesi ile sanattaki bu hareket ivme

kazanmış, İ. Ö. 490'da dönemin en güçlü rakibi Perslerin mağlup edilmesiyle doruğa çıkmış, Peleponnez Savaşları'nda (İ. Ö. 431–404) Atina'nın yenilgisine kadar bu gelişme devam etmiştir.¹⁰

Tüm bu siyasi arenada öncelikle, antik dönemde Tanrı ve insan hakkındaki görüşler tutarlı değildir. Bir yandan Hellas uygarlığı ile komşu devletlerin ve diğer şehir devletlerinin etkileri, felsefenin yükselişi, dinin sorgulanmasına geçiş ve bireye verilen değerin artması öte yandan Grek düşünce yapısının tüm art alanına kodlanmış yazgı olgusu, iki ayrı koldan Grek düşün ve sanatını sarmalamıştır. Bu durum ise yazın ve tiyatrodaki dogmatik-eleştirel bağlamda zıt bir orantı kurulmasına yol açmıştır. Ayrıca kendi varlığını ve gücünü tanımasıyla birlikte Grek insanı sürekli soru sormaya, cevaplara dogmatik değil şüpheyile bakmaya ve var olan mitlerden uzaklaşıp felsefeyle uğraşmaya yönelmiştir. Felsefe, insanın merkeze alınmasını sağlamış, örneğin Protagoras'ın¹¹ İ. Ö. beşinci yüzyılda insanın her şeyin ölçüsü olduğu fikrini geliştirmesine bizzat zemin hazırlamıştır. “Yazgı” ve “kuşkuculuk” ikili zıtlığı çerçevesinde Grek düşün, mantık ile bilinmezi kabullenme arasındaki gerilim ile ifade edilir. Demokrasi kurulup insanın değerli hâle getirilmesine karşın köleliğin kaldırılmaması, arka planda siyasi ve toplumsal bir tutarsızlık yaratsa da ritüelin etkisi ile Grek düşün ve sanatı, mutluluğu insanla insanüstü arasındaki bir dengede bulmaya çalışmıştır (Brockett 25–27); ancak bu mutluluk, şiddetin art alanında bireyi/toplumu kutsayarak ya da lanetleyerek onu sahneye taşımıştır. Yazgının kurumsallaştırdığı kamusal şiddet ile felsefi anlamda kuşkuculuğun ön plana çıkardığı psikolojik şiddet, bireyi, yukarıda bahsedilen zıtlıkların belirginleştiği tarihsel süreçte ancak nefes alabilir ölçüde rahat bırakmış, bununla birlikte bir baskı unsuru olarak onun alanını daima daraltmıştır.

¹⁰ Örneğin, İ. Ö. 460–430 yılları arasında hüküm süren Perikles önderliğinde Parthenon ve Dionysos tiyatrosunun bazı bölümlerinin de yer aldığı kimi tapınaklar inşa edilmiştir.

¹¹ Sofist düşüncenin en önemli temsilcilerinden olan Grek filozof doğa felsefesinden ayrılarak ona karşı önermeler geliştirir. Objektif anlamda bilginin olmadığı, dolayısıyla geçerli bir doğru olmadığı önermesi en önde gelen düşünce yapısını oluşturur. Yani her şey değişiyorsa hiçbir şey kesin olamaz ona göre. Dolayısıyla, herhangi bir bilginin herkes için aynı ölçüde doğruluğu kanıtlanamaz.

2. Tragedyanın Kökenlerinde Şiddetin Yeri

Grek tragedyasının ilk ortaya çıkış tarihiyle ilgili bize bilgi veren en erken belge Aristoteles'in *Poetika* (İ. Ö. 335) adlı eseridir. Bu eserde Aristoteles, tragedyanın *dithyrambos*¹² yoluyla ve doğaçlamalar eşliğinde geliştiğini yazar (23).

Aristoteles'in *dithyrambos* köken kuramına ek olarak bazı araştırmacılar dramın kahramanların mezarlarının başında yapılan ağıtsal törenlerle geliştiğini belirtir. Antik Grek ve Roma tarihi uzmanı Gerald Frank Else ise *Origin and Early Form of Greek Tragedy* (1965) adlı eserinde dramın basamak basamak değil, istemli bir yaratı olarak geliştiğini söyler. Ona göre, İ. Ö. 534'ten önce dinsel şenlikler, *Odysseia* ve *İlyada* gibi eserlerden alınan bölümleri ezgiyle okuyan rapsodları (sözlü okuyucu) ortaya çıkarmıştır (28). Ayrıca Solon gibi Atinalı mersiye şairleri, içinde kişiliklerin canlandırıldığı şiirler yazmışlardır. Thespiis ise tüm bunları ilkel bir dram olacak şekilde birleştirmiştir. Aiskhülos'un¹³ çatışmayı yaratacak ikinci oyuncuyu İ. Ö. 500'lerde oyuna sokmasıyla bu tür tam şeklini almaya başlamıştır. Ancak tragedya ve dramının kökenine dair kanıtların yitmiş olmasından dolayı eldeki kuramların hepsi bir varsayım olarak kalmıştır (Brockett 27–28).

Çıkış kuramı her ne olursa olsun tragedyanın kökeninde şiddetin salt varlığını görebiliriz. Tragedyalar, tanrı Dionysos'a¹⁴ atfedilen doğacı ve dişil ritüellerle başlar. Bu

¹² Kahramanca konuları eserlerine alan ilk yazar olan Arion (İ. Ö. 625–585) tarafından edebi bir tür hâline getirilen *dithyrambos*, şarap ve doğa tanrısı Dionysos onuruna edilen danslar eşliğinde doğaçlama söylenen bir tür ilahi ya da öyküdür. Tarihte koro başı ile konuşmaya giren ilk kişi de İ. Ö. altıncı yüzyılda yaşamış olan şair Thespiis olarak bilinir. Thespiis, oyuna karakterleri kişileştiren bir oyuncunun söylediği bir prolog ve dizelerin eklenmesini sağlamıştır.

¹³ Antik Grek tragedya yazarlarından. İleride kendisinden daha ayrıntılı bahsedilecektir.

¹⁴ Dionysos'a tapınma İ. Ö. on üçüncü yüzyılda Grek dünyasına giren Yakın Doğu kökenli bir ritüeldir. Orijinin cinsel cümbüş, insanlarınsa kurbanlar olduğu bir şölen sarhoşluğu içerisinde geçen törenlerde bir çeşit ayin havası hâkimdir. Bu hâkim havada fiziksel şiddet, haz ve kendinden geçme ile aynı yerdedir. Baş tanrı Zeus ve Thebai kralı Kadmus'un kızı Semele'nin oğlu olan ve çılgın yaratıklar olarak bilinen Satirler tarafından büyütülen, daha sonra öldürülüp parçalanan ve yeniden İsa figürüne benzer şekilde dirilen Dionysos, bir yandan bu özelliği ile mevsimsel döngüyü sembolize ederken öte yandan şarap ve eğlence ile de özdeşleştirilir. Metaforik anlamıyla hasatları zenginleştirmek, baharı güvence altına almak ve doğurganlığı artırmak amacıyla da adına çeşitli ritüeller düzenlenir. Dionysos'un varoluş öyküsünde oldukça yoğun bir şekilde göze çarpan şiddet (özellikle Grek mitolojisinde yarı keçi yarı insan olan orman yaratıkları Satirlerle olan ilişkileri çerçevesinde ki Satirler, şiddeti sert bir şekilde kullanarak çevrelerindeki yaratıklara vahşet saçmalarıyla bilinirler), anlamsal kaymaya uğrayarak böylece kutsanır ve

törenlerde kullanılan bedensel sadizm düşünüldüğünde şiddet olgusunun tragedyanın temelinde yer bulduğunu görürüz. İlahiler ve öykülerin konuları, bu ritüellerin etkisinde ve şiddeti kullanarak şekillenir. Ayrıca tragedyaların merkezinde otoriteyi temsil eden kral, kraliçe, asker, devlet adamı gibi karakterlerle şiddetin kamusal düzeyde işlenmesi sağlanır.

İ. Ö. altıncı yüzyılda genellikle Thespis, Choerilus, Pratinas ve Phrynicus gibi önemli yazarlar tragedyaya ivme kazandırmış, lirik ve koro parçaları geliştirmiş, tek bir oyuncu tarafından oynanan oyunda çeşitli maske ve kostümler kullanarak oyuncu değişimlerini göstermiş, konuları ise çoğunlukla mitolojiden, bazen yakın tarihten de almışlardır. İ. Ö. beşinci yüzyılın göze çarpan üç yazarı Aiskhülos (İ. Ö. 523–456), Sofokles (İ. Ö. 496–406) ve Euripides (İ. Ö. ?480–406) de şiddeti gerek teknik anlamda gerekse de konu ve tema bağlamlarında oyunlarına taşımışlardır.

Antik Grek tiyatrosunda teknik açıdan şiddetin yansıtılış biçimini ise en fazla etkileyen beş ana unsur bulunmaktadır: koro, kılık kıyafet, dans, müzik ve dekor. Bunlar tragedyanın konusunu yüceltmeye yardımcı olan malzemelerdir. En önemli öğelerden biri olarak, Antik Grek tiyatrosunda koro çok büyük bir yere sahiptir. Daha önce olmuş olayların anlatıldığı parados¹⁵ ile prologtan sonra giriş yapan koro, oyunda adeta etkin bir karakter konumunda öğüt verir, düşüncelerini açıklar, sorular sorar. Olayların toplumsal ve ahlaki çerçevesini belirleyen koro, aksiyonun yargılanışında kullanılacak bir norm ileri sürer. Sahnede yansıtılan, yansıtılmak istenen şiddetin kavramsal olarak soyutluğunu ise dans ve müziğin de eşliğiyle koroyu oluşturan karakterlerin dili (kelime seçimleri, vurgu ve ton) açığa çıkarır. Bu noktada koro, seyirciye benzer tepki göstererek ideal bir seyirci gibi hizmet eder, baştan sona oyunun ve tek tek sahnelerin duygu durumunu belirlemeye katkıda bulunur ve dramatik etkiyi artırır; ayrıca hareketi, gösteriyi, şarkı ve dansı ekleyerek tiyatral etkinliği de yükseltir ve duraklar ile süspanslar (geciktirmeler) yaratıp seyirciyi neler olduğu ve neyin olacağı üzerinde düşünmeye sevk eder (Brockett 36–38).

kamusallaştırılır. Bu ritüeller zamanla Attika’da her yıl dört şenlik yapılmasıyla sonuçlanır. İlk kez drama sunumu ise şenliklerin sonuncusu olan Kent Dionysiası’nda yapılır.

¹⁵ 20–22 dizeden oluşan parçalarla koro ruh durumunu oyuna yerleştirir. Oyunda Epizotlar (3–6 tane) koro şarkıları (*stasimonlar*) ile bölünür. Oyun, *Exodus* ile kapanır (Brockett 29–31).

İleride Eugene O'Neill'in *Lazarus Güldü* oyununda da gösterileceği gibi koro sadece şiddeti somutlaştıran ana unsurlardan biri değil, antik dönemde tüm oyuna hâkim olan araçların en önemlilerindendir.

O'Neill, hem antik Grek tiyatral özelliklerini oyunlarına alması hem de şiddeti o dönemki kullanılış şekline benzer şekilde ele alışı nedeniyle kendi döneminin diğer yazarlardan ayrılır. Bu bağlamda kamusal şiddeti Grek tiyatrosunun neyi hedefleyerek yansıtır sahnelediği ve sahnede kullanılan şiddetin rengi, şekli ve biçiminin neye benzediğini incelemek O'Neill tiyatrosunu algılamamız ve anlamamız için önemli ipuçları verecektir; fakat öncelikle Homeros'tan başlayarak dönemin önemli tragedya yazarlarına kısaca değinmekte fayda vardır.

B. HOMEROS VE GREK DÜNYASINDA TRAGEDYA VE ŞİDDET

Antik dönem Grek söylencelerinde ve yazınında anahtar sözcüklerin en önemlilerinden olan şiddet, Batı uygarlığının bu çıkış noktasında hem ataerkil düzene hem de kamusal hayata yön veren öncüllerin başında gelir. Homeros'un destanlarıyla başlayıp erken Hristiyanlık dönemiyle son bulan Grek edebi metinlerinde arka plan, türü ne olursa olsun şiddete aittir. Toplum düzenini eleştiren sanatçıların da sistemin süregelen bir çemberde dönmesine yardım eden yazar ve şairlerin de mürekkepleri şiddet hokkasından çıkmıştır. Böylece binlerce yıllık edebiyat tarihi de şekillenmiş; şiddet, gerek sanatsal yapıtların gerekse sözlü ya da yazılı metinlerin DNA'sının bir parçası olmuştur.

Bu kısımda, Grek yazınının baş şairi Homeros'un eserlerindeki ana temaların ne ölçüde şiddetle kol kola yürüdüğü, kamusal alanda şiddetin psikososyolojik boyutlarının şair tarafından ne oranda tartışıldığı onun söylemleri doğrultusunda kısaca anlatılacaktır.

1. Homeros ve Şiddet

Antik dönemin kutsal kitapları olan *İlyada* ve *Odyseia*'nın binyıllardır heyecanla okunması, kaynağını harmanlandığı aksiyon ve şiddetten alır. Tüm yaşamın dokusuna sinen şiddet, destanların her sayfasında kendine yer bulur. Kişi, şiddete duyduğu bilinçaltı açlığı Azra Erhat'ın da *İlyada*'nın önsözünde dediği gibi “tadına vara vara” doyurur mısraları

okurken (20). Kısaca, zaten konusu savaş olan *İlyada* ve bir savaşçının günlükleri olarak değerlendirebileceğimiz *Odyseia* örneklerinden de anlaşılacağı üzere Homeros, şiddetin tarihçesini yazmakla kalmamış, adeta ona bir soy kütüğü oluşturacak düzeyde konuyu derinden incelemiştir.

İlk olarak, konusunu Troya savaşlarından alan *İlyada*'ya bakılacak olursa, tüm bir destanın salt bir cenkten ibaret değil gerek kamusal ve psikolojik düzeyde gerek sosyokültürel ve sosyoekonomik düzeyde kişiler arası ve uluslararası bir cenkten bahsedildiği görülür. *İlyada*'da şiddet, her yerdedir. Peleusoğlu Akhilleus'un "öfkesi"yle başlayan destan daha ilk mısrasıyla kamusal alandaki dönemin en güçlüleri olan şehir devletlerinin krallarının uyguladığı kamusal şiddetin bireyler üzerinde yarattığı "acı"yı okuyucuya sunar (Homeros 75). Bir ağıt niteliğinde yapılan girişte ilk olarak yeraltı ve ölüm tanrısı Hades'in adından dem vurulması, "nice yiğitlerin" "kurda kuşa" "yem" (75–76) olması ve bunların sorumluluğunun sanat ve güneş tanrısı Apollon'a yüklenmesi bir yandan bireylerin üzerindeki dini ve siyasi şiddet türlerinin sembolik anlamda yoğunluğuna bir yandan bu türlerin fiziki anlamda vaftiz edilişlerine işaret eder. Okuyucu, kamusal alanın kural koyucuları olan tanrıların, kralların, generallerin ve tüm kültürel normların insan üzerinde yarattığı baskıyı daha ilk mısralarda hisseder. Eserin genelinde tanrılara sunulan kurban, etlerin kesilmesi, şişlere geçirilmesi, kısaca şölen ve yemek tasvirlerinin dahi uzun uzun anlatılması ve bu anlatımda şiddetin bir başka içgüdüsel doyum olan yemek yeme ile iç içe yapılandırılması, şiddeti Grek toplumunun ne kadar sindirdiğini, artık onu da yemek yeme kadar doğal ve içgüdüsel bir hazla uyguladığını gösteren en belirgin kanıtlardandır. Ayrıca sadece kargıyla *kazanılan* kadının imgeleştirilmiş öteki ve meta olarak ikinci sınıf varlığı bile ("ilkin ben alacağım onur payını, sonra sen:/Ya uçayak ya arabasıyla iki at ya da senin yatağını paylaşacak bir kadın" [300]) bireysel bağlamda kadın üzerindeki kamusal şiddetin bir göstergesidir.

Kralların kendi aralarındaki hiyerarşide de bir boyun eğdirme ve şiddet vardır. Başbuğ Agamemnon, "Haydi baş eğsin Akhilleus, dinlesin beni,/hem ondan üstün bir kralım hem yaşlıyım" (228) derken kendi kamusal gücünü, kimliği ve deneyimlerine de dem vurarak diğer bireyler üzerinde hissettirir. Kelimelerinin altında yatan gizil psikolojik

şiddet, devlet ve kültürel şiddetin kanatları altında kendisine itaati sağlayan en büyük güç olur. Ölümsüzlük adına ün kazanmanın yolu ise yine şiddetten geçer. Örneğin, ölümsüz olabilmek için sıradan ve tekdüze bir hayatı reddeden Akhilleus için bunun tek yolu savaştır. Ne kadar çok insan öldürürse o kadar ölümsüz olacaktır Akhilleus. Kan ve şiddet ne ölçüde artarsa tarih onu o kadar mükâfatlandıracaktır. Homeros, şiddetin ve suçun her zaman saf ve iyi olanın önünde olduğunu şöyle döker mısralarına:

Gün olur yanılır, suç işler insanlar,
güzel adaklar, sunularla yalvarırlar,
kurban yağlarıyla yumuşatırlar tanrıları.
Ulu Zeus'un kızlarıdır Yalvarılar,
topal, yüzleri buruşuk, gözleri şaşlı,
koşarlar Suç'un arkasından dertli dertli;
ama güçlüdür, çevik ayaklıdır Suç.
Yalvarılardan çok önde koşar,
insanlara kötülük ede ede dolaşır yeryüzünü,
Yalvarılarsa yetişir, kötülüğü düzeltmeye kalkarlar.
Dinlerler kendilerine saygı gösterenleri,
onlara yardım ederler canla başla.
Kulak asmayan olursa, yalvarırlar Zeus'a,
Suç takılsın ona, ettiğini bulsun derler. (237–38)

Alıntıdan anlaşılacağı üzere suç, tez ayaklı, sağlam ve kaslı bir asker edasında betimlenirken zaten “şaşı,” “topal” ve çirkin olarak tasviri yapılan “Yalvarılar”ın şiddete karşı bir alternatif olmaları beklenemez. Nitekim “Yalvarılar” kendilerini dinlemeyenlere şiddet uygulayarak suçlu olurlar. Bu durumda işlevsiz hâle gelerek ironik bir şekilde kötülüğe hizmet ederler. Yani yazar tarafından suç ekseninde şiddete bir hayranlık sezilir. Bunların dışında öldürülen düşmanın soyularak ganimetinin alınması yani çıplaklık ileride Âdem mitinin de bir ögesini oluşturacak utanma duygusu bağlamında yine şiddetin uygulandığı ölçüde etkindir. Çıplaklık ve onur birbirine zıt iki unsurdur; çünkü şiddeti uygulayacak gereçleriniz, örneğin tolganız, kargı ya da kalkanınız yoksa yani çıplaksanız

savaşamaz, şiddeti uygulayan değil, şiddete maruz kalan birisi konumuna *itilir* ve pasif olarak konumlandırılarak tüm normların belirlediği çizginin dışına çıkmış olursunuz ki bu onursuzlukla eş değerdir. O yüzden çıplaklık, bireyi güçsüzleştiren (bu bağlamda kadın da şiddet gereçleri olmadığı için çıplak farz edilir ve onur genelde, bu bağlamda, kadına onun tek gereci olan bekâreti dışında etiketlenmez), etkenliğini elinden alan bir eğretileme hâline gelir. Benzetmelerle doğadaki dürtüsel şiddetin insana aktarılması ise insani özelliklerin en fazla hayvanlaştığı savaş sahnelerinin vazgeçilmez betimlemeleridir. Aslanların geyikleri parçalaması, “körpe yavruların” (264) sivri dişler tarafından kesilmesi, “kavurucu ateşin gür bir ormana saldırmayı” (265) gibi son derece kanlı ve karanlık sahneler insanın özündeki saldırma güdüsünün doğadan geldiğinin yazar tarafından kabulü hâline gelir. Eserin geneline işleyen kavgaya övgü ve kaçmaya yergi bu *kutsal kitabın* söyleminde bir çeşit ayin havasıyla dile getirilir. “Ya öleceksiniz ya kovacaksınız düşmanı gemilerden” düsturu (354) tanrıça Athena önderliğinde erkeksileşen güç ve zekâ ile harmanlanır (çünkü Athena, baş tanrı Zeus’un kafasından doğmuştur.) ve şiddet, sistemli bir taktik yoluyla askerlerin ellerinde “koca kılıçlar”, “iki temrenli kargılar”, “sapı kara çizgili palalar”la “kan ırmağı” olan “kara toprak”ta (360) yok etme fermanına dönüştürülür. Tüm dinsel simgeler şiddeti adeta kutsal pozisyonadadır:

Kronosoğlu böyle dedi, uyandırdı çetin savaşı.
Tanrılar da ayrılıp ikiye yürüdüler savaşa,
gemilere doğru yol aldı Here’yle Pallas Athene,
toprağı sarsan Poseidon onlarlaydı,
gücü fışkıran Hephaistos da onlarla gidiyordu,
gidiyordu topallaya topallaya,
altında cılız bacakları seke seke.
Troyalılara doğru tolgası ışıldayan Ares yürüdü,
uzun lüleli Phoibos’la okçu Artemis onunlaydı,
Leto, Ksanthos, gülümseyen Aphrodite onunla. (440)

Uyulması gereken kadere tanrıların da uyması ve bu kaderin ekseninin şiddet pergeliyle çizilmesi odak noktasını savaşa getirir ve tüm kamusal ve özel hayatın buna

paralel yaşanmasına neden olur. Kısaca, şiddet, alın yazısı kapsamında mitleştirilerek ya da tanrıüstü olarak konumlandırılarak yeri sarsılamaz hayati metafora, bir abıhayata dönüşür. Bilgelik, tecrübe ve erkeklik (ataerkil yapı) “ak baş, ak sakal ve hayalar” (475) ancak şiddetin aktif bir şekilde kullanımı yoluyla çürüme ve kirlenmekten kurtulabilir. Özetle, böylesi bir durumda “insanoğlu için bundan büyük bir acı” (475) olmadığı söylenir.

İkinci olarak, kişisel bir destan konumundaki *Odysseia*’da ise salt savaşın ve kamusal güçlerin yarattığı şiddet değil, bunun yanında yalnızlık, çaresizlik ve özlem gibi daha soyut, sembolik, çok boyutlu ve arketipal bağlamlarda şiddet de birey üzerinde hissettirilir.

Oldukça bilinçli, zeki, kurnaz ve sabırlı bir savaşçı olan Odysseus, (*İlyada*’da bunun yerine insanın insanla mücadelesi ağır basar.) daha çok doğayla çatışır. Tüm şiddeti onunla yaşayarak ve onun anahtarlarıyla çözer. Ancak bu destan da baştan sona şiddeti alt metnine yerleştirerek, şiddetin birey ve toplum üzerindeki etkisini her dizede okuyucuya gösterir. Destan, “binbir düzenli adamın” Troya şehrini yıktığını, sonra da nasıl “süründüğünü” (41) okuyucuya duyurarak başlar. Şiddet uygulayan bir savaşçının, tanrılar ve yarı-tanrıçalar tarafından ki bunlar kamusal gücü elinde bulunduran ve yaptırımlar konusunda söz sahibi olan karakterlerdir, nasıl şiddete maruz kaldığını ve yine şiddet kullanarak eski günlerine nasıl döndüğünü anlatan bir destandır. Şiddeti çıkardığınızda elinizde cansız bir yol hikâyesi kalır. Odysseus, “Tanrıların buyruğuyla çekmediğim acı yok benim” (141) diyerek hayatındaki acıların nedenini otoritenin şiddetine bağlar. Fiziksel gücün önemi şiddetin varlığıyla mümkün kılınır: “Bir adam için, yaşadıkça, en büyük ün/elleri ayaklarıyla kazandığı başarılarıdır yarışmada” (150). Oyunlarda dahi gücünü gösterdiğin, karşı tarafa şiddetli bir geri püskürtmeyle galip geldiğin sürece başarılı addedilirsin, görüşü ön plandadır. Yani şiddet kullanabildiği ölçüde kişinin adı yaşar. Kötü işler de iyi işler de her daim şiddet yoluyla elde edilir. Tepegöz’ün Odysseus’un arkadaşlarını mağarasında “kıtır kıtır” (177) yediği kısım bir korku filmini andırır nitelikte kanla doludur. Mütolog ve şair Halikarnas Balıkcısı gibi edebiyatçıların okuyucunun en sevdiği ve en akıcı bulduğu kısımlardan birinin bu bölüm olmasını söylemesi, şiddet ve kan tasvirinin okuyucuda heyecan yaratmasındandır ki bu Susan Sontag’ın konuyla ilgili daha önce bahsedilen

yorumlarını da haklı çıkarır.. *Ölümler Ülkesinde* bölümü ise karanlık, grotesk ve soğuk atmosferiyle hem kahraman üzerinde hem de okuyucu üzerinde tam bir psikolojik şiddet uygular. Sarı, kırmızı ve yeşil tonlarla koyu bir şekilde çizilen arka planda atmosfer çok sert ve katıdır. Fiziki deformasyon ve çürümenin ellerinde kahramana ahlaki dersler ve öğütler verilir. Bu, dini anlamda psikolojik bir travma yaratırken algısal anlamda bir baskı oluşturarak destan kahramanlarını ölümden sonrasına ötekileştirir. Tanrı korkusu ve sözlü ananelerin şiddeti sembolik kamusal şiddetin başaktörleri olarak daima sosyal hayatın parçalarıdır. Karakterlerin konuk ağırlamaları bile tanrıları hoş tutup geleneklere uymak içindir. Hiç tanımadıkları konuğa saygı ya da sevgi beslediklerinden değil, Odysseus'un kölesinin dediği gibi ona acıdiklarından, “konukları koruyan Zeus'tan” (253) korktuklarındandır. Savaşı özlemelerinin sebebi şiddetin genetik olarak ruhlarına kodlanmış olmasındandır. Bu yüzden Odysseus'un adamları “demir çeker kendine adamı” (282), “. . . erkeği durup dururken çağırır demir (317)¹⁶ demektedirler. Odysseus'un karısı Penelopeia'nın evinde taliplerin kalması hem psikolojik hem de toplumsal ataerkil formda kamusal şiddete güzel bir örnektir. *Taliplerin Öldürülmesi* bölümünde onlarca kişinin katlinden ve aile fertlerinin destanın sonundaki sohbetlerinden anlaşılacağı üzere, Odysseus oğlu Telemakhos'a, “Haydi atıl savaşa, Telemakhos, tam sırası,/böyle savaşta belli olur yiğit dediğin!/Atalarının soyunu utandırma sakın, göreyim seni,/biz öteden beri övünürüz dünyada yiğitliğimizle” (395) derken; Odysseus'un babası Laertes de “sevinç içinde” “Bu ne güzel gün, sevgili Tanrılar, bu ne mutlu gün!/Yiğitlikle yarış ederler oğlumla torunum” (395) diyerek şiddetin paylaşımını tasdikler. Athene ise kamusal güç simgesi olarak, “Arkesios'un oğlu, bütün dostlar arasından en sevdiğim,/yakar gök gözlü kız tanrıyla Zeus Baba'ya,/sonra da salla ve at uzun gölgeli kargını” (395) diyerek bu şiddetten mürekkep dede, baba ve oğul *teslisini* kutsar. Bu nedenle, kitabın son mısrasındaki “ölümsüz barış” (396) işlevsiz bir kabuk ve süs olmaktan öteye geçemez.

Sonuç olarak, Homeros, ister yemek ister desteklemek adına olsun, şiddeti hemen hemen iki destanın da her sayfasına yayarak onu yazın geleneğinin en önemli gizli teması

¹⁶ Demir, silah yapımında kullanıldığı için şiddetin somutlaştırılmış öz hâli konumundadır.

kılmıştır. Bu noktada Homeros'un çizdiği şiddet haritasını eserlerine alan tragedya yazarlarının şiddeti oyunlarında kullanarak nasıl bir kroki çıkardıklarına kısaca bakmakta yarar vardır.

2. Homeros'un Dışında Antik Grek Tiyatrosunda Kısaca Şiddetin Yeri

Kökleşmiş bir aristokrasi, hiyerarşi, kölelik ve monarşiye benzer askeri bir oligarşik yapının siyasi hayatı oluşturduğu, bunun yanında çok tanrılı dini inanışın boyunduruğunda işlenen sanat ve edebi geleneğin ki yerini daha sonra felsefe ve bilime bırakacaktır, sosyokültürel dogmaları ve ritüelleri yarattığı bir devlette kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisi zorbalık düzeyindedir. Devlet yetkilileri, en büyük yetkili bu anlamda tanrı ve tanrıçalardır, edindikleri yarı-tanrı kimlikleriyle kendilerinin altındaki sınıfsal gruba hem psikolojik hem de fiziki anlamda şiddet uygulamakla sistemi koruduklarını düşünmektedirler. Askeri şehir devletlerinden oluşan Grek dünyası, merkezine şiddeti alarak bunu tanrı katında onanmış ve toplumun her alanında uygular olmuştur. Şiddetin izleri, destanlardan şiirlere, tragedyalardan komedyalara, Platon'un ütöpik devlet idealarından Herodotus'un tarihi belgelerine, heykellerden vazolara ve ölü gömme törenlerinden savaş sanatına kadar her yere yansır. Özellikle komedyaya, mim ve satir oyunlarında şiddet, bir güldürü ve parodi unsuru olarak kullanılmakta ve toplum yapısını eleştirmek için bir araç sıfatı taşımaktadır. Antik dönem tiyatrosunda sahnede ölüm, intihar ya da cinayet gibi sahnelerin gösterilmemesi Grek toplumunun şiddete karşı olumsuz duygular beslediği anlamına gelmez; aksine sıradan hayatın parçası konumundaki sakat uzvunu kitlesel bir ayna olan sahnede görmek istemez; çünkü onu yadsır, eğer görürse yabancılaşacağını ve kötücül kimliğiyle karşılaşacağını bilir. Diğer bölümlerde de ayrıntılı inceleneceği gibi birey eğer gücü elinde bulundurmak istiyorsa, eleştirmek ve sanat icra etmek istiyorsa, ekonomik güç ve sosyal statü peşindeyse bir şekilde şiddete hizmet etmek zorundadır. Birey, kitlesel ve kamusal bir hayalette ancak üzerine onu taklit edebilmek için beyaz bir çarşaf geçirdiği ölçüde varlığını kanıtlayarak mutlu ya da hür olur. Bu noktada dönemin en önemli üç tragedya yazarının şiddeti kullanış biçimine bakmak gerekir.

a. Aiskhülos ve Dramada Şiddet

Eugene O'Neill'in *Lazarus Güldü* oyununda teknik ve içerik olarak Grek tiyatro geleneğinin etkisi oldukça fazladır. Özellikle, ilk iki perdesinde de örnekleneyeceği gibi büyük Grek oyun yazarı Aiskhülos'un etkisi şiddetin gerek sembolik gerekse görsel olarak temsili açısından O'Neill'in temsil üslubunda açıkça görülür.

Kamusal şiddet, Aiskhülos'un oyunlarında her şeyden önce adalet kavramının evrimini göstermesi bakımından ilginçtir. Devlet gücüyle bireye uygulanan şiddet, kişisel öç almanın yerine geçmiştir. Özel alanda işlenmiş suç ve bu suçun cezalandırılması yazarın oyunlarında, kamusal alanda (bir kumsal ya da insanların ortak kullandığı meydan gibi) verilir. Şiddet, her daim temel yasalardan birisidir ki bu, araştırmacı çevirmen Güngör Dilmen'in önsözünde belirttiği gibi "günümüze kalan ilk tarih kitabı" (7) olan *Persler*¹⁷ (İ.Ö. 472) adlı oyunda detaylı bir şekilde incelenir. Buna göre, can alma ya da uğruna can verme, fiziki şiddet aracılığıyla güç elde etmede önemli bir araçtır:

ULAK. Birbirine karışan bağırtılar, çığlıklar
tutmuştu açık denizi, ta kara gece
gözlerden gizleyinceye dek her şeyi.
Fakat kayıplarımızı saymak gerekirse
on günde bitiremem. Şunu iyi belleyin:
Bir günde bunca kişi
can vermemiştir hiçbir zaman. (42)

Bunun dışında "adaletin çelişen ideallerini" (Dilmen 9), Aiskhülos eserlerinin tamamında dramatize eder. Özellikle koroda görüldüğü gibi karakterleri kapsamlı çelişkilere sahiptir. Bu da karakterlerin insanüstü olarak algılanmalarına yol açar. Şiddet erkinin ellerinden alınması modern dünyada olduğu gibi bu dönemde de insanları zavallı yapar. *Persler* oyunundaki koro, "Zavallı avunmaları zavallıların, zavallılıklarından" (64)

¹⁷ Oyun, Aiskhülos'un kendisinin de katıldığı Salamis Deniz Savaşı'nı (İ. Ö. 480) anlatır. *Persler*'in başkenti Susa'da sarayın önünde geçen oyun, Atinalıların *Persler* karşısındaki zaferini, *Persler*'in gözünden anlatmasıyla ilgi çekici bir boyut kazanır. Böylece empati duygusu kurularak savaşın haklı çıkarılması da sağlanmış olur.

diyerek şiddet uygulamadan gücün ele geçirilemeyeceğine ve bu durumda insanların pasifize olarak “zavallı” konumuna öteleneceklerine inandığını belirtir.

Dış dramatik yerine iç dramatiğin yoğun olması, aksiyonun gidişinin durağan olması da Aiskhülos tiyatrosunda önemli bir etmendir. Örneğin, *Persler*’in dışında *Zincire Vurulmuş Prometheus*¹⁸ (yaklaşık olarak İ. Ö. 468’den sonra) oyununda Prometheus¹⁹ oyun boyunca aslında hiçbir gerçek harekette bulunmaz. Zincire vurulma dirilme biçiminde sahnede simgeleşmiştir. Oyunda Zeus karakteri, iktidarın kişileştirilmesi; Prometheus aklın, zihnin ve fantezinin vücut bulmasıdır. Burada aklın iktidar tarafından infazı söz konusudur. Zeus iktidar ve şiddet sembolü olarak Prometheus’tan bir şekilde elindeki “gizi” açıklamasını ister. Yani güç, akıl talep eder. Başlangıçta iktidar gücü, sonda tartışmalı ve soru işaretli hâle gelmiştir. Kamusal şiddetin uygulanış sürecinde, gücü uygulayanın tek başına yeterince güçlü olamadığı (en azından kurbanının zekâsına ve direnişine karşı) ortaya çıkar (n.a.). Örneğin, ölümsüz olan Prometheus yok edilemez ve Prometheus da iktidar gücü için tehlikelidir. Güç, eğer ayakta kalmak istiyorsa Prometheus’u zincire vurmak ve böylelikle kendini güvenceye almak zorundadır.

Aiskhülos, oyunlarında Homeros’tan aldığı şiddet geleneğini güç-iktidar-egemenlik bağlamında sahneye taşır. Aiskhülos’a göre, şiddetin rengi siyahtır ve matemi sembolize eder. Eserlerinde, *Yalvaran Kızlar*’da²⁰ olduğu gibi şiddetle ilgili herhangi bir haberdan sonra (kaçış, savaş, yaralama, öldürme gibi) sahnede hep bir matem havası mevcuttur. Psikolojik ya da fiziki şiddet oyunlarının sonunda hep gözyaşı ile somutlaşır; fakat

¹⁸ Bütün sorunlarıyla insanın dramını anlatan oyunda Prometheus insanı temsil eder. İçinde çırpındığı olaylar da politik denilebilecek insan toplumlarına özgü olaylardır. Prometheus, ateşi tanrılardan çalıp insanlara verdiği için düzeni altüst etmiş ve sonsuza kadar bir kayaya zincirlenerek günâsırı ciğerinin bir akbaba tarafından yenmesi cezasına çarptırılmıştır. Oyunda, bu suçun ve cezalandırmanın sebepleri ve sonuçları Prometheus’un ağzından iktidara yapılan bir sistem eleştirisi şeklinde verilir.

¹⁹ Hesiodos’a göre, İapetos’la Klymene’nin oğlu ve Atlas, Menoitios ve Epimetheus’un kardeşidir. Bazı metinlerde Prometheus’un annesi Asia ve kardeşi Athos olarak gösterilir. Prometheus, öteki kardeşleri gibi tanrısal düzene kafa tutmuş, ona karşı çıkmıştır. Ne var ki öteki kardeşlerinden farklı olarak sonunda insanlar yaratmak ve onlara ateşi (yaratıcılığı, bilimi, uygarlığı) vermekle bu düzeni değiştirmeyi başarmıştır.

²⁰ Yedi oyundan en ilki olan *Yalvaran Kızlar*’da, kahraman, elli kişilik korodur. Oyunda, elli kuzeniyle evlenmek istemeyen, bu yüzden Mısır’dan Argos’a kaçan, Danaus’un elli kızının hikâyesi işlenir.

Homeros'un tersine bunu iktidarın varlığını şiddetle kutsayarak değil, onu eleştirerek yapar. Güç ve egemenliğin mutlakıyeti sadece şiddetin fiziki olarak kullanılış biçimiyle değil aynı zamanda akli ve mantığı ön plana çıkararak elde edilmelidir. Bu yönüyle, Aiskhülos; Homeros'un gücü, çevresindekileri kılıçtan geçirerek muhafaza eden karakterlerini aynen eserlerine alarak aslında onların, *Orestia* üçlemesinde²¹ (İ. Ö. 456) Grek başbuğu Agamemnon karakterinin çöküşünde görüldüğü gibi akli geri plana atarak uyguladıkları şiddeti kendilerine çevirdiklerini gösterir. Güç-iktidar-egemenlik konularında araç olarak şiddeti değil akıl, zekâ ve mantığı önerir. Böylece iktidarın akıl ile bağdaşıklığa girmediği sürece tehlikede olması sorunu çözülmüş olacaktır. Bu çözüm ise ilgili bölümde bağdaşıklık kurulacağı üzere, bu çalışmanın ana örneklerinden birisi olan O'Neill'in oyununda da kullanıldığı için, antik dönem yazınının şiddet önermelerinin modern dönemde de aynen kullanıldığını görmek adına iyi bir referans olma özelliği taşımaktadır.

b. Sofokles ve Dramada Şiddet

Sofokles, antik tiyatronun içeriğinden çok, oyunu sahneye koyma uygulamasına yaptığı katkılarla tiyatroya yenilikçi adımlar atmıştır. Yaşadığı dönemde Attika Deniz Federasyonu'nun kuruluşu ve çöküş aşamaları, Pers Savaşları, Peleponnez Savaşları gibi önemli tarihî olaylara şahitlik eder. Bu olayların yarattığı psikolojik değişim ve politik görüşleri onun şiddeti doğrudan oyunlarına almasında da etkili olmuştur. Koro daha az, daha öz cümleler ve sözlerle yorumunu yapar. Patetik ve yapay dil yerine karakterler daha gerçekçi bir dil kullanırlar. Soylu ve mitolojik figürler birer tiran gibi değil daha insani özellikleri ön plana çıkarılarak sahnede yansıtılmışlardır. Keyfî işleyen rastlantısal bir kader

²¹ *Agamemnon*, *Adak Taşıyanlar*, *Eumenidler* oyunlarından oluşan üçlemenin ilkinde, bir aile trajedisi çerçevesinde Argos kralı Agamemnon'un Troya Savaşı sonrası eve dönüş hikâyesi sahneye taşınır. Eşi Klytaimnestra'nın sevgilisi Aigisthos ile birlikte Agamemnon'u öldürüşü anlatılır; böylece Klytaimnestra, kızı İphigenia'nın öcünü almış olacak, Aigisthos ise hem kendi ailesinin olduğunu düşündüğü ülkenin başına geçecek hem de Agamemnon'dan aile intikamını almış olacaktır. İkinci oyunda ise Agamemnon ve Klytaimnestra'nın çocukları olan Elektra ve Orestes'in birleşerek babalarının intikamını almak için anneleri Klytaimnestra'yı öldürüşü sahnelenir. Üçlemenin sonuncusunda ise günahları cezalandıran tanrıçalar olan Eumenidler'in Orestes'i anne katili olarak yargılamaları konu edinir. Kısaca; üçleme, iki kuşağın intikam ekseninde uyguladığı aile içi fiziki şiddeti yansıtır.

yoktur. Hedefi olan, rasyonel bir gerekçesi bulunan kader vardır. Acı, insana büyüklük ve güç kazandırır; ancak kader şiddetin belirlediği yol haritası üzerinden çizilir ve bu haritaya göre kişinin çektiği acının niceliği belirlenir. Bu noktada acının niteliği ise yasa ve normların zekâyla ne derece ölçüldüğü ile ilgilidir. Örneğin, *Elektra*'daki²² (İ. Ö. ?418–410) ahlaki yasaların kamusal şiddeti oluşturması öç alma dürtüsüyle açıklansa da bunun içsel bir gelişimden çok toplumsal normların bireyin üzerindeki kodlanmışlığı ile ilgili olduğu açıktır. Zaten oyun karakterlerinden Orestes, “Yasalara karşı davranmak isteyen herkese/bu cezanın verilmesi zorunlu olmalı: Ölüm cezası” (117) diyerek bunu açığa çıkarır.

Bir başka açıdan, *Antigone*²³ (İ. Ö. ?441) adlı oyunda ise kamusal şiddetin temsilcisi olan tiran Kreon'a başkaldırı oyunun başkarakterlerinden olan İsmene'ye göre, “çılgınlıktır” (71). Antigone şiddete karşı duran bir kahramanken İsmene şiddete maruz kalma korkusu nedeniyle (Kreon'un ölüm ve işkence tehditleri) ancak edilgin bir karakter olmaktan öteye geçemez. Kreon ise mutlak devlet iktidarının her türlü hareketinin mübah olduğunu savunan bir sistem bekçisi konumundadır. Ona göre, devlet düzeni ve erk aile kurumundan kökenini alır ki bu durumda Antigone bir anarşist ve düzene karşı gelmeye çalışan bir suçludur:

KREON. . . . Aile ilişkilerinde titiz olan
devlet yönetiminde de dürüsttür
Kim kişisel sınırlarını aşarak yasaları zorlar

²² Pelopsoğulları efsanesine dayanan oyunda, Mykenia kraliçesi Klymtaimnestra kocası Agamemnon'dan kızını kurban ettiği gerekçesiyle intikam almak için aşığı Aigisthos ile (o da amcası Atreus'tan intikamını kuzeni Agamemnon'u öldürerek almak için bunu kabul etmiştir.) birlikte onu öldürür. Kızı Elektra ise sürgüne gönderilen ağabeyi Orestes ile babalarının intikamını almak için birleşerek annesinin öldürülmesine yardımcı olur.

²³ Konusunu Thebai şehrinden alan oyunda, aile bağları ile devlet, krala bağlılık ile erkek kardeşine bağlılık arasında sıkışıp kalan ve bir seçim yapmak zorunda kalan eski Thebai kralı Oedipus'un kızı Antigone, tanrısal yasalar ile insanoğlunun koyduğu normlar arasında ikincilere karşı çıkarak suçlu duruma düşer. Antigone, Thebai'ye karşı savaştığı için kral Kreon tarafından hain ilan edilen kardeşi Polyneikes'in ölüsünü, Kreon'un buyruğuna karşı dinsel kurallara uygun bir şekilde gömünce ölümüne mahkûm edilir; çünkü Kreon ölünün gömülmeden bırakılmasını istemiştir. Antigone, kapatıldığı zindanda canına kıyar. Kreon, onu affetme konusunda direnir, sonucunda ise Antigone'nin nişanlısı olan oğlu Haimon ve karısı Euridike'nin intiharları ile yapayalnız kalır.

devletin yöneticilerine buyruk vermeye kalkarsa
herhalde övecek değilim onu. Hayır,
devlet kimi getirmişse başa ona boyun eğmek
küçük büyük konularda ve haklı olsun olmasın
onu dinlemek gerekir.

...

Anarşiden daha büyük kötülük yoktur,
devleti göçürür ocakları söndürür.

...

Öyleyse kurulu düzeni destekleyelim. (94)

Sofokles'in şiddeti kullanma biçimi, devlet otoritesi ya da bireysel bağlamda doğrudan güç ve iktidar sorunlarıyla ilgilidir. Sofokles de Aiskhülos gibi şiddeti Homeros'un vermeyi tasarladığı amaç bağlamında eserlerine almaz. Şiddet, Homeros'ta olduğu gibi iktidar, nam ve soyun devamı için anahtar kelime olma özelliğine sahip değildir. *Kral Oedipus*'ta²⁴ (İ. Ö. ?430–425) olduğu gibi şiddet çözüm sağlamaz ve işe yararlığı tamamen tartışmalıdır. Şiddet sadece, yüksek bir yasanın algılanmasına yardımcı olan bir itkidir. Bu; şiddetin kullanımının oyunda, Oedipus'un babasını katlettiğini öğrenmesi, karısının/annesinin intiharı, kendisinin gözlerini çıkarması gibi şiddet hareketleriyle örneklendirilebilir. Ya da *Aias*²⁵ (İ. Ö. ?450–440) oyununda Aias karakterinin hırslı, saldırgan ve kin dolu hareketleriyle temsil edildiği gibi şiddet bireyin iktidarını perçinlemez; aksine onu yok oluşa sürükler. Sofokles'e göre de mutlak güç ve

²⁴ Antik Grek trajedilerinin en yetkini kabul edilen oyunda Thebai kralı Oedipus bir kehanet sonucu doğar doğmaz lanetlenir; çünkü babasını öldürecektir. Bunun üzerine doğunca öldürülmesine karar verilir; ancak bu görevi yapacak olan görevli ona kıyamaz ve Oedipus başka bir ülkede yetiştirilir. Yıllar sonra kahin Theresias'ın kehaneti inanılmaz bir trajik olaylar dizisi sonucu gerçekleşir: Babasını bilmeden öldürür. Annesiyle bilmeden evlenir ve çocukları olur. Sonra bunları öğrenince gözlerini oyar. Bu hikâye iskeleti klasik Grek'in kader algılayışını da yansıtmaları bakımından ilginçtir.

²⁵ Oyun, Troya Savaşı'nda haddini bilmezliği ve kibri yüzünden orduya ihanet edip sonunda kendini öldüren komutan Aias'ı konu alır. İki bölümden oluşan oyunda, ilk bölüm Aias'ın intiharına kadar olan kısmı alırken ikinci bölümde kahramanın toprağa verilişi anlatılır. Bu intiharı, Sofokles, onurun kırılmasına bir tepki değil utancın sonucu olarak izleyiciye sunar (n.a.).

mutluluk şiddet aracılığıyla değil *daha çok* mantığın ve insani değerlerin (*Filoktetes*²⁶ [İ. Ö. 409] oyununda karakter Neoptolemos'un simgelediği gibi) kullanımıyla mümkündür. Özetle, şiddetin biçimi ve yapısı Sofokles'in oyunlarında dönemin sosyopolitik ve kültürel dokusuna bir eleştiri olarak ama onu *yadsımadan* ya da ona tamamen sırtını çevirmeden, sahneye taşınır; şiddet, toplumda ille de bir araç olacaksa bu, fiziki olarak değil mantıkla çerçevelendiği ölçüde olmalıdır ve *Elektra*'da olduğu üzere şiddet, eğer bir adalet uygulaması olacaksa sahnede mübah kılınır.

c. Euripides ve Dramada Şiddet

Öncelikle, Euripides'in bir kavram olarak şiddeti sevmediğini belirtmekte fayda vardır. "Tanrı şiddetten nefret eder" sözüyle bunu ortaya koyan Euripides, oyunlarında şiddeti Aiskhülos ve Sofokles'e göre, daha sert bir şekilde sistem ve iktidar eleştirisi olarak kullanır. İktidarın ve otoritenin birey üzerindeki salt baskısı, onun oyunlarında en üst sınıfın bireyleri de dâhil herkeste, şiddetin getirdiği yıkımla hissedilir. Fiziksel acı çekme ile ruhsal acı çektirme Euripides sahnesinde kol koladır. Örneğin, *Bakkhalar*²⁷ (İ. Ö. yaklaşık 406) adlı oyunda Koro'nun şu sözleri bu fikri kanıtlar niteliktedir:

KORO. Hüner nedir? Tanrıların hangi bağışı

"Düşmanımın kellesi pençemde"

duygusundan daha tatlı?

²⁶ Troya Savaşı'na katılan Malia kralı Filoktetes bir yılan sokması sonucu yarısından çıkan koku ve kısmi olarak bacağının felç olması nedeniyle Odysseus'un önerisiyle bir adada terk edilir; ancak bir kâhin; Greklere, Troya'nın ancak Akhilleus'un oğlu Neoptolemos ve Herakles'in hedefini şaşırmayan yayına sahip olan yaşlı savaşçı Filoktetes'in okçuluk desteğiyle ele geçirilebileceğini söyler. Genç savaşçı Neoptolemos, Odysseus'la birlikte kurnazlığa başvurarak yaşlı kahramanın Troya Savaşı'na katılmasını sağlamak üzere adaya gider ve orada hastalığıyla pençeleşen Filoktetes'in güvenini kazanır. Burada, politik çıkar ve yalanlar ile vicdanı arasında kalan Neoptolemos'un içsel konuşmaları da önem kazanır. Olaylar karakterlerin çatışmaları nedeniyle sonuca ulaşamayınca araya Herakles girer ve Filoktetes'e Greklerin istekleri doğrultusunda davranmasını söyleyip sorunu çözer (n.a.).

²⁷ Tanrı Dionysos kendisini tanrı olarak kabul etmeyen Thebai'nin genç kralı Pentheus'u ve kralın annesi Agaue'yi çok ağır bir şekilde cezalandırır. Agaue, oğlunu bir aslan yavrusu sanıp öldürür. Kafasını kesip kargısının ucuna yerleştirerek Thebai'ye koşar. Avını sevinçle sahnedekilere gösterir. Babası Kadmos'un uyarıcı sorularıyla bilinci yavaşça açılır ve gerçeği görerek yas tutar.

Güzel olan hep sevilir. (66)

Buna göre, güzel olan, koroya göre, öldürmek ya da işkence etmekle neredeyse eş değerdir. Yine aynı oyunda başkarakterlerden Pentheus'un annesi Agaue, bir aslan başı sandığı oğlunun kesik başını elinde bir zafer bayrağı gibi sallarken şiddeti adeta kutsar niteliktedir. Bu durumu; koro, "Ne hoş bir oyun olmalı/oğlunun kesik başını savura savura koşmak,/kolları evlat kanıyla ıpsıslak!" (77) sözleriyle anlatarak evlat acısını ters yüz eder ve şiddeti, bu bağlamda, mutluluk ve intikam kıvancıyla bir tutar. "Kollarını gövdesinden çekip ayırma", silah kullanmadan "akça kollar" ve "çıplak ellerle" "avlama", "paramparça etme" (80) sözlerinde görüldüğü gibi avlanma ve kan arzusu bağlamında şiddet, doğal bir içgüdüymüş gibi karakterler tarafından algılanır. Bu, oyunun nihai amacı olan intikam duygusunun verdiği bir esrime hâinden kaynaklanır. Bu oyunda hemen her yere sinen şiddet ve katletme istenci, intikam almak için bir Tanrı (Dionysos) aracıdır. Bu sebeple de Euripides dini açıdan şiddetin kutsanışını ve zaferini oyunda sergileyerek bunu Dionysos üzerinden doğal bir çarkın dişlisi olarak sunar ve mantığın kullanılmadığı anlarda ortaya çıktığını öne sürerek vaktinde müdahalede bulunulmadığında geri dönülemez yıkımlar vereceği sonucuna ulaşır.

Euripides *Medea*'da²⁸ (İ. Ö. 431) yine intikam duygusuyla şiddeti kullanır: Kocası Kral İason'un simgelediği psikolojik düzeydeki kamusal şiddet Medea'nın üzerinde o kadar yoğun bir baskı oluşturur ki fiziki şiddete dönüşen acısından (evsiz ve yurtsuz kalması, ekonomik olarak hiçliğe sürüklenmesi nedeniyle) kurtulmak için iktidar istenci olan İason'a ruhsal acı çektirmek gerektiğini düşünerek kendi çocuklarını öldürür. Bu temsille Euripides, şiddetin birey üzerindeki baskısının sonuçlarını en uç örnekler eşliğinde sahneye taşıyarak dönem seyircisini şoke eder.

²⁸ Medea, Kolhis ülkesi kralının kızıdır. Sevgilisi İason ile kaçarak Korinthos'a yerleşirler. Mutlu bir evlilik kurarak çocuk yaparlar; ancak Medea barbar bir ülkeden geldiği için Helenler onu sevmez ve dışlarlar. İason, Medea'yı bırakıp Korinthos prensesi ile evlenmeye kafaya koyar. Bunun üzerine, Medea eşinden öç almaya karar verir ve bu uğurda çocuklarını öldürür.

Euripides'in *Elektra*²⁹ (İ.Ö. yaklaşık 418) oyununun başkışisi Elektra ise Sofokles'in Elektra'sından çok daha güçlü ve sistem karşıtı bir karakterdir. Bu oyunda bireyin karar mekanizması ve davranış şekilleri, mutlak güç sembolleri olan tanrıların buyruklarına tamamen karşıttır. Burada bireyin iktidara körü körüne boyun eğişine karşı çıkış vardır. Sofokles'teki gibi anneden alınan intikam sonrası sevinç bu oyunda yerini yasa, kedere ve pişmanlığa bırakır. Bu noktada Euripides'in şiddeti sahneleyişi Sofokles'e göre, daha eleştirel ve tarafsız bir yön kazanır. *Troyalı Kadınlar*³⁰ (İ. Ö. 415) oyununda da açıkça görüldüğü gibi şiddetin uygulanması sonrasında sürekli bir yas tutma, pişmanlık ve acı çekme vardır. Özetle, Euripides, oyunlarında şiddetten kaynaklanan baskı, acı çekme, yıkım, yok oluş, keder ve hiçlik gibi durumları soylular ve tanrılar üzerinden iktidar-birey-din-toplum bağlamlarında genelleştirerek eleştirir ve şiddetin türü ne olursa olsun her sınıftan bireyi ezdiğini, onu felakete sürüklediğini söyler. Euripides'e göre, insanın doğasından gelen şiddet toplumsal statülerin de verdiği güçle bireyde ve çevresinde onulmaz yaralar açtığı için saf dışı bırakılmalıdır. Ona göre, birey, tragedyelerinin tamamında da perde kapanırken yansıtıldığı gibi, şiddeti hayatından çıkardığı sürece mutlu olur, daha az gözyaşı döker ve yas tutar. Bu bağlamda oyunlarında belki Homeros kadar şiddet kullanımı yoğun ve semantik anlamda kelime seçimleri ona yakın olsa da hiçbir şekilde eserlerinde şiddeti kutsamaz; aksine şiddetin içini, yine şiddetin kendisini kullanarak boşaltmayı amaçlar ve böylece diğer iki tragedya yazarının da hümanist bağlamda ötesine geçer.

Sonuç olarak, Antik dönem tragedya yazarlarının günümüze eserleri kalmış en önemlileri Aiskhülos, Sofokles ve Euripides, eserlerindeki konuları Homeros'tan

²⁹ Sofokles ile aynı temayı kullanan Euripides'in oyununda farklı olan olayın geçtiği yer (bir Mikenia köylüsünün ücra kulübesinin önü) ve karakterlerin çizimleridir (örneğin, bu defa Elektra bir köylü ile evlidir.). Bu oyunda, Sofokles'in adaletin yerini bulması şeklindeki yorumunun tersine olaya bir cinayet gözüyle bakılır. Böylelikle Joachim Latacz'ın da *Antik Yunan Tragedyaları*'nda (*Einführung in die griechische Tragödie*) (1993) belirttiği gibi Euripides Sofokles'in inanç kesinliğini bilinçli bir şekilde sorgular. İntikamdan sonra duyulan his bu oyunda neşe değil yas ve pişmanlıktır (324).

³⁰ Homeros'ta savaşılan erkekler yititlikleriyle çizilirken bu oyunda Euripides, Troya Savaşı'ndan sonra yıkılan kentin kadınlarının, başta kraliçe Hekabe olmak üzere, yaşadıkları acıları ve kaygıları dile getirir. Oyunun büyük bir bölümü ölümlere ve yıkılan kente ağıt niteliğindedir.

devralırlar. Homeros; şiddeti, yazdığı iki destanda da yiğitlik, gurur, güç ve iktidarı kazanmak için nihai araç olarak alırken; tragedya yazarları Aias, Elektra, Orestes, Agamemnon, Oedipus, Antigone, Filoktetes, Odysseus vb. karakterlerde çizildiği gibi şiddeti bir utanç, yıkım, pişmanlık, kibir ve yalan kavramlarını ön plana çıkarmak için kullanırlar. Bunun için de Homeros'un kanlı şiddet sahnelerini yansıtırken kullandığı estetik dili aynen alırlar; ama bu bir kutsama değil ancak bir sistem ve öz eleştiri olarak sahneye yansır. Homeros'ta şiddetin kırmızı zafer rengi tiyatro sahnesinde matemın kara rengine dönüşür. Kısaca, tüm karakterler, salt şiddeti kullandıkları için Homeros'ta kahramanlarken antik dönem tragedya sahnesinde güçsüz, sefil ve yalnızdırlar. Şiddeti ele alışı bu üç tragedya yazarınıninkine benzeyen Eugene O'Neill da Homeros'un sahnelediği kanlı şiddet tasvirlerini oyunlarına aktarırken, yukarıda bahsedilen üç büyük tragedya yazarı gibi bunu şiddeti kutsamaktan ziyade bir sistem eleştirisi olarak iktidar-güç-birey arasındaki kırılma noktalarını ele alarak kullanır.

Bu noktada yukarıda anlatılan şiddet-Grek yazını ilişkisinin çizgisi ve etkileri temel alınarak (gerek Grek sahneleme teknikleri gerek şiddetin sahnede yansıtılış amacı ekseninde) O'Neill'in kendi edebi gelişimi, sahneleme teknikleri ve oyunlarında antik Grek tiyatrosundan nasıl ilham aldığına ve eserlerine yerleştirerek şiddeti modern Amerikan sahnesine taşıdığına değinmek yerinde olacaktır.

C. EUGENE O'NEILL VE ŞİDDETİN KAMUYA AKTARIMI

1. Kısaca O'Neill'in Edebi Kimliği Üzerine

Princeton Üniversitesi'nden atıldıktan sonra depresyon ve alkolizmle boğuştuğu uzun yıllarını denizde geçiren Eugene O'Neill; annesi, babası ve alkolden ölen ağabeyi Jamie'yi art arda kaybedince yazı yazmaya bir kaçış olarak başlar. 1912'den önce edebi kariyer bağlamında *New London Telegraph*'da şiir ve haber içerikli yazılar yazan O'Neill, 1912-1913'te tüberküloz tedavisi gördüğü sanatoryumda yaşadığı tecrübeden sonra kendisini tamamen yazmaya adamaya karar verir. 1910'larda O'Neill, Greenwich Village'da edebi organizasyonlara katılmaya başlayarak radikal gruplar ve Komünist

Partisi'nden de arkadaşlar edinir. 1916'da bağımsız, realist, genellikle sistem karşıtı ve yenilikçi bir grup olan *Provincetown Oyuncuları*'na dâhil olur ve pek çok tek perdelik oyundan sonra yayınlanan ilk Pulitzer ödüllü oyunu *Beyond the Horizon*'ı (1920) yazar. *Lazarus Güldü* ve *The Great God Brown* (1926) gibi oyunlarında görüldüğü gibi antik dönem Grek tiyatrosu ile Japon Noh tiyatrosundan³¹ klasik kahraman maskesini modern tiyatroya aktarmasıyla yenilikçi Amerikan tiyatrosunun öncülerinden biri olarak kabul edilir. O'Neill, oyunlarında, insana zihinsel ve ruhsal olarak yaşam veren hayatın yapı taşlarını yerli yerine oturtmak şartıyla yaşamın gerçek sorunlarını ele alır. Aile yaşamının içindeki karşıtlıkları varoluşun karanlık tarafları, aile bağlarının düğümleri ve aile içi şiddetin birey üzerindeki ahlaki ve fiziksel tahribatı yazarın eserlerinde kullandığı ana temalardan birkaçıdır.

Rus yazar Anton Çehov, Norveçli oyun yazarı Henrik İbsen ve İsveçli oyun yazarı August Strindberg ile özdeşleşen realizm tekniklerini Amerikan sahnesiyle tanıştıran O'Neill'in oyunlarında yerel Amerikan dili kullanılarak, özellikle toplumun kenarında kalan karakterlerin; yalnızlıkları, yabancılaşmaları, sistemin şiddetine maruz kalmaları, umut(suzluk)ları ve düş kırıklıkları anlatılır. *Ah, Wilderness* (1933) adlı oyunu haricinde tüm oyunları tragedya türünde ya da kişisel karamsarlık içeriklidir.

1936'da "orijinal tragedya konseptini içeren dramatik çalışmalarının gücü, dürüstlüğü ve derinden hissedilen duyguları" nedeniyle Nobel Edebiyat Ödülü'nü alan yazar, Amerika'daki arkadaşlarının çalışmalarının ve Nobel Ödülü ile yükselen Amerikan tiyatrosunun Avrupa tarafından da tanınmasının bir sembolü olmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda o, dünya çapında ses getirirken, oyunları Avrupa tiyatrosuyla modern Amerikan tiyatrosunu buluşturur.

Kısaca, modernizmin verdiği yenilikçi bir bakış açısıyla, oyunlarında Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı kitlesel umutsuzluğu ve kapitalizmin şekillendirdiği modern dünyanın

³¹ Nogaku da denilen geleneksel Japon tiyatro türlerindendir. Müzikal dramalardan oluşan Noh tiyatrosu tarihsel olayları da sahneye taşır. 700 yıllık tarihi ile geleneklerin en üst düzeyde yansıtıldığı bir sahnede konuları sembolik bir dille ele alır. Kökenleri eski Shinto ayinlerine dayanan Noh tiyatrosunda sahne bir Shinto mabedi gibi dekore edilir. Maske takan oyuncular geleneksel, zengin ve gösterişli kıyafetler giyerler.

labirentlerine atılmış bireyin kısıtılmışlığını ele alan O'Neill, insana dair yeni bir tözün bulunup bulunamayacağını adeta bir simyacının ütöpik umuduyla araştırır.

2. Eugene O'Neill ve Şiddet

Eugene O'Neill, oyunlarında şiddeti geniş ölçüde masaya yatıran bir yazar olarak, izleyici için Henri Michaux'nun tanımlamasına uygun bir sahne çizer: Michaux'ya göre, eğer ortada karşılıklı ilişkiler varsa ve taraflardan biri ya da birkaçı karşı tarafa her ne araçla ve amaçla olursa olsun onun bedensel bütünlüğüne, sembolik, geleneksel, kültürel, ruhsal, materyal donanımına zarar verirse ya da buna çalışırsa o zaman şiddetten söz edilebilir (46). O'Neill'in oyunlarında işte, bu açıdan karakterler arasında hem sembolik hem de fiziki değerlere karşı bir şiddet eğilimi vardır. Oyunlarında karakterler birbirlerine sürekli saldırırlar. O'Neill, çözüm yollarından öte, şiddetin çıkış noktasını ve sebeplerini araştırmayı tercih eder. Ona göre, ister dürtüsel ister sonradan kazanılmış olsun şiddetin getirdiği karamsar bir cevap olursa, o zaman yazar çözüm yolunu izleyiciye bırakmalı ve sahneden çekilmelidir. Oyunlarının geneline bakıldığında yazar, çözüm bulunamayacağını bilen ama yine de analizi yapan bir araştırmacıyı; izleyici ise dehşete düşmüş modern yığını temsil eder (n.a.).

Örneğin, Andrew ve Robert kardeşlerin hayalleri üzerinden bir betimleme yaptığı *Beyond the Horizon* oyununda O'Neill, bir aile portresi çizerek kardeşler arasında gizli bir şekilde uygulanan psikolojik şiddet sonucu kardeşlerin umutlarının nasıl sekteye uğradığını anlatır. Bu oyunda, aile bir kurum olarak, birey üzerindeki baskıyı yansıtır. *Anna Christie* (1921) oyununda ise şiddet teması başkarakterlerden Anna üzerinden işlenmektedir. Çocukken akrabaları tarafından tecavüze uğrayıp uzun süre fahişelik yapan, yıllar sonra kaptan olan babasını bulup yanına giden, gemide Mat isimli bir adamla tanışıp evlenmek isteyen Anna, çocukken yaşadığı bedensel şiddetin yanı sıra gemide de fahişe olduğunun öğrenilmesi üzerine psikolojik şiddete maruz bırakılarak yalnızlaştırılır. Her iki oyunda da erkek egemen modern Amerikan aile yapısının çizdiği sert hatlar perdeye yansır: büyük

Ruh-doğa çatışmasını genelde merkeze alan bu tiyatro türünde Noh oyunculuğu dört ana kategoriye ayrılır:

olan (baba ya da ağabey) kural koyucudur ve diğerleri buna kültürel normlar gereği itaat ederler. *Emperor Jones* (1920) adlı oyunda ise Amerikan bireyi üzerindeki şiddete daha farklı bir görüngeden bakılır. Oyun, bir adamı öldürerek hapse giren Afro-Amerikalı Brutus Jones'un hapisneden kaçarak Karayip Adaları'na gitmesi ve burada kendisine bir imparatorluk kurmasını konu alır. Dışa vurumcu ve realist öğelerle Strindberg çizgisinde Brutus'un hayatında geriye dönüşlerle ilerleyen oyunda, azınlığı temsil eden bireyin baskın kültür tarafından ötekileştirilmesi ve yalnızlaştırılması ele alınır. O'Neill, Foucault'nun söylemiyle belirtirsek, ülkesindeki kamusal şiddetten kurtulmanın yolunun ise bireyin gözetimden uzak (hapishane burada en güçlü gözetim mekanizmasıdır.) bir yurttaki kendi ülkelerini gerçekleştirmesinden geçtiğini söyler. Bu noktada O'Neill, Amerikan sisteminin bir baskı unsuru olduğunu ve şiddeti bir nesne olarak kullanarak bireyi çevresine yabancılaştırdığını gösterir. Ona göre, kurtuluş Amerikan sisteminin olmadığı yerdedir; ancak Jones'un oyunun sonunda öldürülmesi sistemin var olmadığı yerin aslında sadece "hiçbir yer" (*neverland*) olduğunu vurgular.

Eugene O'Neill, şiddetin fiziki boyutuyla beraber psikolojik etkilerini de karakterleri üzerinden araştırır. Ona göre, eğer birey üzerinde fiziki bir yaptırım ya da baskı varsa psikolojik baskının da o ortamda varlığı kaçınılmazdır. Örneğin, *Hairy Ape* (1922) adlı oyunda, düşünme yeteneği az, cahil ve vahşi görünümlü bir işçi olan Yank karakterinin aidiyet duygusunun sorgulanma temasını, tüm bir Amerikan kültürel yapısını içine alacak şekilde var olan modern toplumun dokusunu eleştirmek için kullanır. Çevresi tarafından (çalıştığı gemide patronun kızı, işçi sendikaları, çelik firmalarında çalışanlar) kimlik bunalımına itilen Yank, oyunun sonunda insani özelliklerinden sıyrılmış olarak bir gorilin kucağında bedenini ölüme terk eder. Burada, O'Neill'in varoluşçu bir şekilde sorunsallaştırdığı şey, iktidarın ve egemen kültürün ekonomik düzeyde insanı kendi kimliğine yabancılaştırarak onu terk edilmiş bir durumda bırakmasıdır. İzole edilmiş bir bilinç örneği üzerinden O'Neill, kapitalist gücün birey üzerindeki baskısını psikolojik açıdan inceler. Oyunun sonunda ise ruhsal travmayı ve çöküntüyü karakter yoluyla

yansıtmayı seçer. İnsanın psikolojik şiddet yoluyla baskın kültür tarafından hiçliğe ve çöküşe sürüklenmesi teması *All God's Chillun Got Wings* (1924) adlı oyunda ise siyah erkek, beyaz kadından oluşan evli bir çift üzerinden verilir. Amerikan kültürünün (baskın zengin, beyaz, Protestan kültür) azınlıkları şiddetin çeşitli katmanlarını kullanarak (ekonomik, siyasi, fiziksel, psikolojik) ötekileştirip yabancılaştırdığı bir yerde beyaz kadın, renginden ötürü eşini sürekli aşağılar ve eşinin mesleğini icra edememesine sebep olur. Burada, O'Neill, beyaz kadının Amerikan kültürüne ait olamama engelini bir şekilde şiddet kullanımıyla (ırkçı bir şekilde sözlü tacizler) kocasını ezerek kaldırabileceğini söyler; çünkü bir yere ait olabilmek için ötekileri grubun dışına atmak gerekmektedir; aksi takdirde bir avukat olan kocası sistemin içine girecek ve mesleği gereği onu tehdit eden bir unsur olabilecektir.³²

3. O'Neill ve Grek Tiyatrosu

Öncelikle, O'Neill Grek tiyatrosundan şunları doğrudan oyunlarına aktarmıştır: Grek tiyatrosunda fiziksellik ve maddesellik oldukça önemlidir. Antik Grek, düşünürün kendi fizik ötesi ve ahlak anlayışı ile tutarlı olmalıdır, bu bağlamda, sanatı hayatın taklidi sayar. Sanat taklittir, görünen gerçeğe ayna tutar. Evrensellik, ülküsellik, benzerlik ve olasılık bağlamlarında taklidi alan Aristoteles gibi O'Neill da hayatı olduğu gibi alır, düzeltir ve etkinleştirir. Kimi oyunlarında ise antik dönem mitlerinden, olaylarından ve karakterlerinden yararlanarak onları modern zamana taşır. Böylece bireyin varoluş problemlerinin yüzyıllar boyunca değişmediğini, bireyin üzerindeki baskıların ve şiddetin neden olduğu çatışmaların her dönemde şekil değiştirmesine rağmen öz itibarıyla aynı kaldığını anlatır. Örneğin, *Karaağaçlar Altında Arzu* (*Desire Under the Elms*) (1924) adlı oyunda Grek trajedisi temalarını New England kasabasına taşırken mekânsal ve zamansal uçurumu bir kenara koyarak insana dair temaları evrenselleştirmiş olur. Oyun; *Phaedra*, *Hippolytus* ve *Theseus*'un hikâyesinin yeniden anlatımı gibidir. Mal paylaşımı, yasak aşk

³² Amerikan hiyerarşik düzleminde sınıf-renk-cinsiyet hâkimdir: en üstte zengin beyaz erkek (WASP) olmak üzere bu yapı, siyah erkek, beyaz kadın, siyah kadın yapısından oluşur. Bu durumda siyah erkeğin, beyaz kadına göre “erkek” olduğu için daha üst bir konuma yerleştirildiği görülür.

ve kardeşler arasındaki nefretle örülmüş ilişki, insan doğasının değişmemiş bir parçası olarak oyunda yansıtılır. O'Neill, modern dünyada arzu nesnelerinin hâlâ değişmediğini göstermektedir: para ve mal olarak görülen kadın. Ayrıca kapitalist sistem toplumsal yozlaşma ve çözülmei körüklemektedir. Bir başka örnek olan *Elektra'ya Yas Yaraşır* (*Mourning Becomes Electra*) (1931) oyunu da aynı şekilde Aiskhülos'un *Oresteia* üçlemesinin New England'a aktarılmış versiyonudur. Koro kullanımından hikâyenin teknik iskeletine kadar Aiskhülos'a sadık kalan O'Neill, yine modern bireyin üzerindeki şiddetin toplumsal baskısını, yozlaşma ve çözülmei tarihsel olarak biraz daha geriye (1865'e) giderek anlatır. Modern Amerikan bireyinin özünü kavramak için yapılan zamansal geriye gitmeler ve göndermelerle O'Neill, "İnsan nedir?" sorusuna cevap ararken; intikam, cinayet, aldatma, kıskançlık ve hırsın tarihin bütününe nüfuz ettiğine ve bireyi sarsan, onu kişisiz ve kimiksiz kılan toplumsal bakterilerin yüzyıllardır varlıklarını sürdürmüş olduğuna işaret eder. Buna göre, modern bireyin kurtuluş yolu, kendisine tarihsel süzgeçten tekrar bakarak şu anki durumundan ders çıkarmaktan geçer. Aynı olayların modernleştirilerek anlatılmasında amaç kısaca, şiddetin bir araç olarak kullanımının modern bireyin yaşadığı toplumu ileri götürmesinin aksine çöküşünü daha da hızlandırdığını göstermektir.

Özetle, Eugene O'Neill'in oyunları Aristoteles'in tragedya tanımına uyar: ". . . tragedya, insanları değil eylemleri, yaşamı, mutluluğu ya da yıkımı taklit eder; [sic] ve mutluluk ya da yıkım eylemin içindedir; hedeflediğimiz son da bir durum değil, bir eylemdir" (34). Onun eserlerinde de yıkım şiddet aracılığıyla tasvir edilir. Şiddetse karakterlerin sözcüklerinden, dekorun koyu renk tonlarından, müziğin sert ritminden eylemin içerisine yansır. Nihayetinde izleyici üzerinde korku ve acıma duygularını yaratma Aristoteles'in belirttiği üzere tragedyanın amaçlarıysa O'Neill izleyicide bunu bir ileri noktaya götürerek korku ve acıma duygularına karşı izleyicisini yabancılaştırır ki bu duyguları verebilmek için ise son tahlilde şiddetin sahnelenmesi şarttır. Aristoteles'e göre, bu amaçları daha net göstermek için yakın ilişkisi olan insanların birbirlerini öldürme olaylarıyla oyunun perçinlenmesi gerektiği motifi (Orestes'in annesini ya da Medea'nın çocuklarını öldürmesi gibi) O'Neill tarafından da aynen oyunlarına taşınır.

Tüm bu bilgilerin ışığında; Eugene O'Neill'in kamusal şiddetin modern Amerikan bireyi üzerindeki etkisinin nasıl işlendiğini en ince detaylarıyla örneklendirmek adına *Lazarus Güldü* adlı oyunun incelenmesine geçmekte yarar vardır. Bu noktada incelemeye geçmeden önce *Lazarus Güldü* adlı oyunu O'Neill'in diğer oyunlarına göre şiddeti yansıtış bağlamında neyin farklı kıldığına, bu çalışmanın içeriğine neden dâhil edildiğine birkaç cümleyle değinmekte fayda vardır.

Lazarus Güldü, öncelikle dramaturjisi nedeniyle yazarın diğer oyunlarına göre daha serttir. Her biri şiddetin çeşitli türlerinin bir sonucu olarak modern Amerikan bireyinin yaşadığı toplumsal ikilemi, savaş sonrası bunalımı, kapitalist ekonomik sistemin yarattığı travmayı ve neticelerinde yaşadığı dini, ahlaki ve kültürel çöküşü hicvederek konuyu yaşadığı dönemin yaklaşık bin dokuz yüz sene öncesine konumlandırır. Halkın en güçlü duygusu olan dini, alegoriler üzerinden konuya yayarak iktidar eleştirisini yapar. İktidarla ve birey üzerinde uyguladığı şiddetle diğer oyunlarında olmadığı kadar dalga geçerek aslında iktidar ve şiddet kelimelerinin içini boşaltmayı amaçlar. Oyunun sonunda ise güncel ve geçici çözümler yerine umutsuz olmakla beraber evrensel çözüm önerileri verir. Bireyin özgürleştirilmesi gerektiğini, var olan sistemin kördüğümlüğünü dile getiren oyun, şiddetin en uç noktalarında bile insanın içindeki iyiliğin yok edilemeyeceğini gösterir. *Lazarus Güldü* adlı oyunda şiddet, adeta zamansal ve mekânsal sınırlarından çıkarak yüzyıllar öncesinden gelen ve modern bireyin üzerine çöken bir hayalet gibidir.

D. LAZARUS GÜLDÜ VE KAMUSAL ŞİDDETİN GREK TİYATROSU ÜZERİNDEN OYUNA YANSIMASI

1. Kısaca Gülmek Üzerine

Oyunu içerik ve teknik olarak incelemeye başlamadan önce, oyunun başlığından yola çıkarak gülmek üzerine kısa bir analiz yapmakta fayda vardır. *Lazarus Güldü*, adından da anlaşılacağı gibi gülmek üzerinedir. Lazarus karakterinin oyun boyunca kahkahası sahneden hiç ayrılmaz. Peki, neden sürekli güler Lazarus? Kahkahasıyla ne anlatmak istemektedir? Eugene O'Neill, neden sürekli gülen bir adamı oyunun başkişisi olarak

yaratmıştır? İleride de inceleneceği gibi bir eylem olarak gülmek, Eugene O'Neill için oldukça önemlidir. Kuşkusuz O'Neill, gülmenin felsefesine ve art alanında bulundurduğu anlama oldukça kafa yormuş ve gülmenin tarihsel süreçte nasıl anlamlandırıldığını incelemiş olmalıdır. Bu noktada Lazarus'un neye, kime, neden güldüğünü, kahkahasıyla ne demek istediğini ya da istemediğini, kahkahasının arkasında yatan sırrın ne olduğunu anlamak adına gülmenin ve kahkahanın tarihsel süreçte bazı önemli düşünür ve yazarlar tarafından kimi zaman birbirine zıt kimi zaman birbirini destekler nitelikte nasıl ele alındığına kısaca değinmek gerekmektedir.

İlk olarak,³³ İlk Çağ'da Marcus Tullius Cicero'nun *De Oratore* adlı eserinde (İ. Ö. 55) yazdığına göre, "Gülmenin kendine özgü doğasını, onu neyin harekete geçirdiğini, merkezini, dışı vurumlarını, irademize rağmen onu tutamayıp aniden nasıl patladığını, aynı anda böğrü, ağzı, damarları, gözleri, çehreyi etkisi altına aldığını keşfetme işi Demokritos'a aittir" (II, 58). Demokritos, gülmeyi toplumsal eleştiri olarak alır ve döneminin toplumsal yapısındaki dejenerasyonu ancak gülerek eleştirebileceğini söyler; çünkü insanların saygısızlıkları, yalanlar, hırsızlıklar, siyaset ve ekonomideki düzensizlik, eşitsizlik, riyakârlık gibi pek çok olumsuz etmen ona göre, insanların aptallığındandır ve son derece mantıksız olduğu için de gülünçtür. Hippokrates de "Tam hakikati kimse bilmiyor, ona kimse tanıklık etmiyor" (33) diyerek hakikati yakalamanın gülmenin özünü kavramak olduğunu yani toplumun refahını sağlayacak şekilde onu iyi tanımak gerektiğini söyleyerek, bireyin de böylece refaha ulaşacağını dile getirir.

Platon felsefesindeyse kahkaha, düşmanca duygular üzerinde temellenir. Çevremizde bulunan insanların talihsizliklerine haz duyarak ama acı ile güldüğümüz için bu, kesinlikle kaçınmamız gereken bir durumdur. Aristoteles de komedinin insanlarla alay etmeyi amaç etmemesi gerektiğini söyler; ancak *Poetika*'da komedinin trajedinin aksine (çünkü onda soylu insanların taklidi vardır.) normal insanların altında olanların taklidi olduğunu söyler. Ayrıca üstünlük ve sıyrılma kuramlarını da başlatır nitelikte, insanın gülmesinin karşısındakine duyduğu üstünlük duygusu ya da içinde bulunulan durumdan

³³ Bu bölüm yazılırken www.birarada.org adresinde kullanılan filozofların isimlerinden yola çıkılmıştır.

sıyrılmak durumunda ortaya çıktığını belirtir. Bunun dışında, uyumsuzluk da Aristoteles’e göre, insanları güldürür.³⁴ René Descartes *Yöntem Üzerine Konuşma*’da (*Discours de la methode*) (1637) gülme edimini fizyolojik olarak inceler. Ona göre, merak, nefret ve neşeye eşlik eden şey gülmedir ve bu, kalpten akciğerlere gelen ani kan akışı ile havanın ciğerlerden atılması; diyaframın ve yüzün hareketleri ile oluşur (37). İnsan, Descartesçi düşüncede, karşısındakini hakir gördüğü ve aşağıladığı ya da neşelendiği için ya da olağanüstü bir durum karşısında duyduğu merak ve şaşkınlıktan ötürü güler. Thomas Hobbes ise *Leviathan*’da (1651) gülmenin “isimsiz bir tutku olduğunu, onu

³⁴ Burada Batılı düşünürlerin gülmeyle ilgili kuramlarını bir şekilde etkileyen erken Doğu İslam filozoflarının, oyunda da değinileceği için, kısaca gülmeyle ilgili yorumlarına göz atmakta fayda vardır. Erken Doğu İslam düşüncesinde de mizah ve gülme konuları kimi düşünürlerin eserlerinde kaleme alınmıştır ve bunlar daha sonra Batılı düşünürlerin gülmeyle ilgili üstünlük ve uyumsuzluk gibi önemli kuramlarını geliştirecek şekilde konuyla ilgili bir zemin oluşumuna katkıda bulunmuşlardır. Örneğin, dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Hristiyan bilgin Urfalı Eyyüb *Hazinele Kitabı*’nda (yaklaşık 800) Aristoteles’e benzer şekilde gülmenin tanımını şöyle yapar:

Gülme, dairesel hareketin eştürdenliğinin [*homogeneousness*] sonucu olarak ortaya çıkan bir özellik (*hassa*), bir fiildir; çünkü o (bir tür) eştürdenlikten ileri gelir. Gülme bedene haz verir. Beden ılımlı gıdıklanmadan haz duyduğu her seferinde gülme hazzı bu gıdıklanmadan doğan hazzı eklenir ve (gülme) bedeni hareket ettirir. (210)

Yine Aristoteles’in bütün hayvanlar içinde yalnızca insanın gülme gücüne sahip olduğu yönündeki düşüncesini kaynak alan Ali bin Rabban et-Taberî, *Firdevs el-Hikme* (850) adlı tıp ansiklopedisinde uyumsuzluk kuramının psikolojik boyutunu ilk kez ele alan kişidir. Ona göre:

Gülme, doğal kanın kaynamasının bir sonucudur. Bu olay ise insani bir varlık, kendisini alıştığı yönden saptıran ve böylece şaşırtan ve heyecanlandıran bir şey gördüğü veya duyduğu zaman (ortaya çıkar). Eğer bu durumda o, bu olayla ilgili olarak düşünme yeteneğini kullanmazsa, gülmeye yakalanır. (88)

Dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ise İshâk bin ’İmrân, *Melankoli Üzerine* adlı eserinde çok gülmeyi delilik belirtisi olarak gösterir. Daha sonra Batı’da Immanuel Kant’ın fıkra örneğiyle verdiği uyumsuzluk kuramında da aynı görüş verileceği üzere, ’İmrân için “gülme, açık bir şekilde anlaşılabilir bir durumda olmayan bir şeyi (gördüğünde) ruhun şaşkınlığı olarak tanımlanır” (88). Palladius’unkinden çok farklı olarak gülmeyi meydana getiren şeyin akılsal ruh olduğunu söyler. Palladius’ta, *Hippokrates’in Aforizmaları Üzerine Şerh*’te gülmeyi mantığın yönetmediğini söyler. Gülmenin nedeni ona göre dalaktır. O dönemde, gülmenin nedenleri daha fizyolojik olarak araştırıldığı için kimi tıpla ilgilenen filozoflar gülmenin nedeninin kan depolama (kedi ve köpek gibi hayvanlarda), kan hücresi yapımı gibi işlevleri olduğundan dalak olduğunu söylerler. Kanı üreten ve dağıtan organ olarak karaciğerin de gülmeye neden olduğunu söyleyen filozoflar olduğu gibi, ayrıca karaciğerinkinden daha iyi olduğu ve daha çok hayvansal ruh içerdiği için kalp olduğunu söyleyenler de vardır. Kısaca, gülmenin ana maddesi ve “çekim gücü” kandır. Örneğin, İshâk el-İsrâ’îlî, *Liber elementorum*’da, “Gülme, göğüs kaslarının bir titremesi, kaynama hâlinde olan kanın sesidir” (163) der. İsrâ’îlî’nin de değindiği üzere kanın ve doğal sıcaklığın “baskı altında tutulduğu” yani yavaşladığı ölçüde kişi melankolik, hızlandığı ölçüde neşeli olur (çünkü kan bedene sıcaklık verir). Bu yüzden, gençler daha dinamik, şakacı, gülmeyi seven insanlarken, yaşlılar daha solgun, üzüntülü ve bunalımlıdır. Son olarak, onuncu yüzyılın ikinci yarısında yaşayan Ebû Hayyân el-Tevhidî ise *Mukâbesât*’ında gülmenin, “bir insanın şaşkınlık uyandırıcı bir olayı açıklama çabasının ardından ortaya çıkan zıt heyecanlarının sonucu” olarak “öfkeyle” ilgili olduğunu söyler (Rozenthal 213-216).

çevremizdekilerin ya da geçmişte yaşadığımız zayıflıkların zihinsel ya da bedensel güçsüzlüğü ile karşılaştırdığımız zaman kendi içimizde olan üstün yanın aniden kavranmasından doğan bir zafer keyfi” (74) olduğunu söyler; çünkü insan her zaman diğerlerinden daha üstün olduğunu gösteren işaretler arar. “Gülmek, içimizdeki üstünlük duygusunun birden patlamasıdır” (76) diyerek de bunu kanıtlamaya çalışır. Yine aynı dönemden filozof Francis Hutcheson, *Thoughts on Laughter*’da (1725) Hobbes’un fikirlerine karşı gülmenin doğası ve değeri üzerinden kuramını geliştirerek üstünlük ve gülme arasında temel bir bağın olduğu fikrini yadsır; çünkü insan buna göre yanındakine karşı her üstünlük duyduğu anda gülmelidir. Bu fikrin yerine Hutcheson, birbirine zıt düşünceleri içinde barındıran imajların (uyumsuzluk kuramı) insanları güldürdüğünü söyler (48). Immanuel Kant ise bir fıkra kuramı önererek gülmenin fiziksel yanını vurgular: Eğlenmek insanın kendisini daha iyi hissetmesini sağlayan sevinç anıdır. Fıkra bittiğinde bedensel bir rahatlama yaşanır; çünkü düşünce oyunu olan fıkranın sonuna gelindiğinde beklenti de biter. Bu anda anlama ve kavrama arzusu harekete geçer, zihni çalıştırarak iç organlarımızı harekete geçirir, o ana kadar anlamaya çalışıp, tersini düşündüğümüz, fıkra bittiğinde aniden anladığımız için bu, nihayetinde bedende şok etkisi yaratır ve güleriz; çünkü beklenilenin tersinin gerçekleşmesi çoğu zaman insanda gülmeye yol açar (62).

Arthur Schopenhauer da gülmeye dair fikrini uyumsuzluk kuramı üzerinden açıklar. Ona göre, güldürü “birbiriyle bağdaşmaz iki düşüncenin birden buluşmasından kaynaklanır” (18). Uyumsuzluk, şeylere dair duyuşal bilgimizle, soyut bilgimiz ve kavramlaştırmalarımız arasındadır. Duyularımızla algıladığımız birçok özelliğe sahip olan tikeldir. Duyu algılarımızı soyut kavramlar altında organize ettiğimizde tikelin yalnızca birkaç özelliğine dikkat ederiz, aynı kelime ile farklı şeylere gönderme yaparız. Mizah, aynı şey olması gereken bir kavram ve algı arasında çatışma olduğunda ortaya çıkar (75). Mizahçı Stephen Leacock, bu noktada, “Gülmek, ilkel bir zafer haykırışıdır” der (13). Bu kurama göre, herhangi bir gülmece unsuruyla karşılaşp olay kahramanının yaptığı hatayı kendisinin yapmayacağını düşünen insan, kendisini üstün hisseder, rahatlar, bu hoşuna gider ve güler. Ancak Nietzsche konuyu başka bir açıdan ele alır. *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (*Also sprach Zarathustra*) (1883–85) adlı kitabında da değindiği üzere gülmek sadece

insanın hissedebileceği varoluşsal yalnızlık ve ölümlülük duyusuna karşı bir tepkidir. “İnsan o kadar acı çeker ki, tüm canlılar içinde yalnız o, gülmeyi icat etmek zorunda kalmıştır” diyerek gülmeye olan ihtiyacın hayati olduğunu vurgular. Eğer kişi içsel anlamını kavrayarak gülmeyi becerebilirse o zaman *üst insan (übermensch)* olmayı başarabilecektir. (Sonraki yüzyılda Georges Bataille’da *İç Deney*’de (*L’Experience Interieure*) [1943], “Gülüş ifşaydı; şeylerin temelini açıyordu” (38) diyerek Nietzsche’nin fikrini destekleyecektir.) Herbert Spencer’da, insan bedenindeki sinir enerjisinin kaslar aracılığıyla salınması üzerine bir gülme kuramı geliştirir. Spencer’ın geliştirdiği rahatlama ya da sıyrılma kuramı ise gülmeyi, sinirsel gerilimimizin boşalması olarak tanımlar. Sigmund Freud da on dokuzuncu yüzyılda popüler olan hidrolik psişik enerji kuramından yola çıkar. Freud, gülmeye ilişkin geliştirdiği “rahatlama kuramı”yla *Espriler ve Bilinç Dışı ile İlişkileri* (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*) (1905) kitabında zekâ, komik ve mizahı birbirinden ayırır. İnsanda bunların her biri için belli bir görev olan enerji birikimi vardır.

Gülmede psişik enerji kasların hareketi ile atılır; şaka söz konusu olduğunda, tutulan enerji düşmanca ya da cinsel düşünce ve duyguları bastırmada kullanılır. Şaka yapmanın tıpkı rüya görmek gibi bir tür emniyet sübabı işlevi vardır. Genellikle saklı tutulan duygu ve düşünceler bu yolla ifade edildiğinde baskı altına almanın enerjisi de gülme yolu ile atılmış olur. Komikte ise sakladığımız düşüncenin enerji fazlalığını gülme ile atarız. Mizahın enerjisi ise duygusal enerjidir. Kendimizi korku gibi negatif duygular için hazır tutarız, kaygılanmamamız gerektiğini anladığımızda ise duygu enerjimiz gülme yolu ile atılır. (65)

Henri-Louis Bergson’da *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* (1900) adlı makalesinde komik olan şeyin her zaman “yaşayan şeye yakın” (3) olduğunu söyler. Gülme de ona göre, faydalıdır; çünkü gülme sosyal bir jesttir ve esnek ve bağlama göre duyarlı davranmayanlara karşı bir alaycılığı içerir. Gülme, yaşamı mekanik bir şekilde kaplayan gülünç olanı aşağılama yolu ile kaldırır, özgür davranışı destekler. Birçok aşağılama kuramından farklı olarak Bergson, gülmeyi bir eğlence olarak görmemekle

birlikte onun kuramı da üstünlük kuramları arasına dâhil edilmiştir. Ona göre, gülmenin özünde çirkinlik değil “katılık” vardır; çünkü yaşamın kaynağında “hareket, elastiklik ve bükülebilirlik” (4) vardır.

Kısaca “üstünlük,” “uyuşmazlık” ve “rahatlama” etrafında tartışılan gülme olgusunu Eugene O’Neill hem karakterlerin birbirlerine karşı üstünlük kurma çabalarını hem de birbirleriyle ve içinde bulundukları durumla uyumsuzluklarını göstermek amacıyla oyununa taşıyacaktı.

2. Oyunun Yapısı ve İçeriği

Eugene O’Neill, *Lazarus Güldü* isimli oyununu 1925’te *Hayalî Tiyatro için Bir Oyun* alt başlığıyla yazmıştır. Eser, maskeli korolardan ve pek çok karakterden oluşan yüzün üzerinde oyuncu kadrosuyla sahnelenen uzun bir teo-felsefî tefekkür oyunudur.³⁵ Tiyatral formatıyla Grek tragedyası yapısına uyan oyun, içerdiği alt metinle Orta Çağ’ın *gizem oyunlarına* benzerlik gösterir. Yazarın *The Great God Brown* adlı oyunu ise bu oyunun bir girişi olarak kabul edilir. 1927’de basılan metinde karakterler oldukça fazladır: Çoğu maskeli olan (mucizeyi anlamadıklarından ötürü özellikle korolar) karakterler; saray, Avam Kamarası, ordu gibi belirli zümreleri temsil ederler. Karakterlerin bolluğunun yanında sahnelerin geçtiği mekânlar da değişir. Birinci perdede ilk sahne, Lazarus’un Bethany’deki³⁶ evinde yaşadığı mucizeden kısa bir süre sonrasında geçerken, ikinci sahne aylar sonra adı *Kahkahalar Evi*’ne çevrilen Bethany’deki evin dışında akşam vakti geçer. İkinci perdede ise birinci sahne Atina’daki bir caddede aylar sonra bir gece olanları yansıtır. İkinci sahne, yine aylar sonra gece yarısı Roma kalelerinin içinde kalan bir tapınakta geçer. Üçüncü perde açıldığında seyirci, karakterleri Tiberius’un sarayının bahçesinde görür ve yine vakit birkaç gün sonraki geceyi gösterir. İkinci sahnede ise hemen akabinde sarayın

³⁵ Lazarus’a göre, bilinmezliğe karşı korku duymadığı sürece insan gerçek anlamda yaşayabilir. Ancak korku, endişe, panik duygularından arındığı zaman kişi mutlu olabilir. Bu da, bu bağlamda, gülmenin özünü oluşturan tözdür ve bu yönüyle de felsefî olduğu kadar ölümden sonraki varoluşla ilgili önermede bulunduğu için teolojiktir.

³⁶ Bethany, Kutsal Kitap’ta Kudüs’ün yakınında olduğu söylenen bir köy.

içinde yaşananlar konu edilir. Son perdede ise ilk sahne bir öncekinin devamı niteliğindeki son sahne Roma tiyatrosunun içinde aynı gecenin şafağında yaşananları seyirciye sunar.

Oyunda zamansal ve mekânsal uyarlama antik geleneğin izinden modern bir şekilde gider. Yani olay ilk sahnede gündüz başlarken son sahne şafakla beraber kapanır. Aslında sahneler arasında aylar geçmesine rağmen olaylar, kabaca tam bir günlük döngü varmış gibi yansıtılır. Aynı durum, mekân için de geçerlidir; sahnelerin kendi içinde mekânsal uyumu söz konusudur. O'Neill, sembolik olarak Grek tragedyasına bağlılığını, bunu modernize ederek sunar. Geceye bu kadar yoğunlaşması ise gerek şiddetin ve kaosun tasvirini güçlendirmek gerek olayı doğal ve daemonik³⁷ akışına bırakmak gerekse olaylara hayalî ve farazi bir yan katarak oyunun hem seyirci hem karakterler için bir rüya olduğunu anlatmak içindir ki zaten Lazarus'un gerçeküstü boyutu, şehirlerarası mekânı (önce Kudüs, sonrasında Yunanistan ve Roma) hızla değiştirebilmesiyle kolayca görülebilir.

“Yedi” rakamı; dinlerin çoğunda us ve talihi temsil ettiğinden, içgüdüsel olarak en fazla akılda kalan sayı olduğundan, özellikle Hristiyanlıkta ve İncil’de sayısız göndermelere (yedi günah, yedi erdem, yedi günde yaratılış, İsa’nın son yedi cümlesi, Tanrının yedi ruhu vb.) ev sahipliği yaptığından oyunda da korolar olayın dini yanını daha da estetik hâle getirmek adına yedi kişiden oluşur. Bu kişiler; çocukluk, ergenlik, ilk gençlik, gençlik, orta yaşlılık, olgunluk ve yaşlılığı temsil eden farklı maskeler kullanarak ve sembolik olarak farklı kişilik özelliklerini (sırasıyla cahil, mutlu, kendine dönük, gururlu, gurursuz, vahşi, boyun eğmiş) ki burada olgunlukla olumsuz sıfatların özdeşleştirilmesi ilginçtir, simgeleyerek temsil edilirler. Bu noktada özellikle sahnede maske kullanımı, O'Neill’in Grek tiyatrosundan etkilendiğini gösterir;³⁸ çünkü Helenistik dönem tiyatrosunda maskelerde yüz çizgileri büyütülüp abartılmıştır. Yani tragedyaya oyuncusu, maske kullanımının yardımıyla yaşamda olduğundan daha büyütülmüş,

³⁷ “Yol gösterici güç, cin ya da ruh. Yunanca’da kişileştirilmiş belli bir Tanrı’dan ayrı olarak insanüstü. Tanrısal etkinlikleri olan, kavranılamaz bir güce verilen ad” (Paglia 16). Genellikle şeytani güçleri belirtmek için kullanılan bir sözcüktür.

³⁸ Maske kullanımında Grek tiyatrosu kadar Japon Noh tiyatrosunun da etkisi büyüktür.

kalıplaşmış ve onun bütün görünümü bozulmuştur.³⁹ Antik tiyatronun sembolik göstergeleri gerek renkler (örneğin kahverengi, siyah ve gri gibi koyu renkler ölüm, yas, acı gibi duyguları; kırmızı şehvet, erotizm, tutku ve intikam gibi duyguları, beyaz ise ilahilik, tecrübe, refah ve umut gibi duyguları sembolize eder.) gerekse aksesuar ve maskelerin anlamsal (toplumun etik ve kimi zaman sosyoekonomik sınıflandırılmasında yaş, mal varlığı ve cinsiyetin önemini vermesi açısından) ve görsel bütünlüğü ile *Lazarus Güldü* oyununda yer alır. Her şeyin bir anlamı olması fikri kısacası, maskelerle sağlanır ve bu, şiddet temsillerini algılamada izleyici için oldukça kolaylık sağlar.

O'Neill, bu oyununda Bethanyli Lazarus'un⁴⁰ dirildikten sonraki hayatını anlatır. Lazarus'un İsa tarafından diriltile ilk insan olması, dolayısıyla etrafında herkesi etkilemesi, ona mutlak bir gücün yanında egemen kuvvetlerin nefretini de getirir. Çevresindeki kalabalık kitlesel bir şekilde onun söylediklerine itaat eder. Lazarus oyun boyunca ölümün olmadığını, sadece tanrının ebedi kahkahasının gerçeklik olduğunu yineler durur. Lazarus, güldükçe gençleşir ve daha güçlü hâle gelir. O güldükçe, ona güvenen ama gülmesinin özünü kavrayamayan karısı Miriam yaşlanır ve zayıflar. Bu, oyunun ana kurgusudur. Oyun boyunca; Yahudiler, Grekler ve Romalılar tarafından sürekli testlere tabii tutulan Lazarus, tüm ailesini oyun boyunca kaybetse de gülmeye ve mesajını tekrar etmeye devam eder. Oyunun sonunda yakılırken ki yakmak bir yandan tam anlamıyla yok etmek demekken bir yandan da yakılanın yeniden doğuşunu ve ölümsüzlüğü simgeler ve bu yönüyle Lazarus'un yakılarak öldürülmesi ironiktir, dahi kahkahası ebedi bir ses olarak sahnede yankılanır.

³⁹ İ. S. ikinci yüzyılda Julius Pollux (Pollux, antik Yunan dil bilimcisi, Ejiptolog ve sofisttir. *Onomasticon* adlı sözlüğü ile ünlüdür. Eserinde, klasik dünya ile ilgili antik politikadan tiyatroya kadar pek çok alanda gündelik ve akademik bilgiler verir.), tragedya kişilerini kapsadığı sanılan yirmi sekiz temel maske listesi yapar: altı yaşlı erkek, sekiz genç adam, sekiz kadın, altı hizmetkâr. Komedyada ise günlük yaşam esas alınarak yapılan kostümler vardır. Tipik kostüm sol kenarı dikişsiz beyaz sade bir gömlek olan *exomis* tir. Yaşlı erkekler üzerine beyaz uzun bir pelerin (*himation*) giyerler. İyi aile adamları mor bir *himation*, asalaklar siyah ya da *gri* giyer. Köleler *exomis* üzerine kısa beyaz pelerin, yaşlı kadınlar yeşil ya da açık mavi, rahibeler genç erkekler gibi beyaz giyerler (Brockett 38–41).

Evreni, tanrıyı, varoluşu anlamaya çalışan felsefi ve dini göndermelerle dolu bu oyunda O'Neill, hümanist ve absürt-ütöpik mesajını fona yaydığı olağanüstü şiddet görüntüleriyle karşıtlık kurarak ve varoluşçu bir sistem eleştirisi olarak sergilerken yaşadığı dönemin eleştirisini de fantastik kurguyla ve yüzyıllar öncesine köprü kurmak şartıyla gerçekleştirir.

Sonuç olarak, *Lazarus Güldü*'de O'Neill'in, antik dönem Grek tiyatrosundan şunları oyuna taşıdığı söylenebilir: Oyunun bölümlerinin uzunluğu güneşin bir dönümü ile sınırlı değildir. Bölümler, birbirine zincirleme bir şekilde bağlanmaz. Ayrıca kahramanların başından geçen her olay anlatılmaz. Olaylar arasında seçim yapılması ve bu şekilde birlik ve bütünlüğün sağlanması, seyircide baştan sona acıma ve korku duygusu uyandırarak ki bu Aristoteles'e göre, trajedinin amacıdır, ruhu tutkulardan kurtarma amacı güder. Oyun, baştan sona ciddi bir hava içerisinde geçer. Erdem ve ahlaka üstün değerler verilerek mitolojik ve tarihî bir konu seçilir. Tanrı ya da yarı-tanrı olmasa da başkarakter, olağanüstü bir varlıktır (Mesih yardımıyla dirilen bir insan) ve diğer kişiler de soyludur (Caligula, Tiberius, Pompeia vb.). Bölümler, *kendi içlerinde* zaman, mekân ve yer birliği adı verilen üç birlik kuralına uygundur⁴¹. Oyun, yüksek ve ağırbaşlı bir dille yazılmış ve kaba sözler hemen hemen hiç kullanılmamıştır ve bir bütün olarak oynanır. Yani Aristoteles'in tanımı olan "ahlaki bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli uzunluğu olan bir hareketin taklidi" tanımına uyar (*Poetika* 101). Tragedyanın öngördüğü şekilde hikâye, karakter, düşünce, diksiyon, görüntü ve şarkılar eserin tamamına yayılmıştır.

Aristoteles'in, "Epizodik anlatım, birlik ilkesine aykırıdır. Epizodik hikâyede bölümler birbirini olasılık ve zorunluluk yasasına göre izlemezler. Bence böyle bir kurgu zayıf kurgudur. Ve son derece yanlışır" (103) tarifi oyunda yoktur. Eser, başlı başına bir tersine *pathosla* örülü *trajik kusuru (hamartia)* çözümlemeye çalışır. *Anagnorisis* (bilgisizlikten bilgiye geçiş), felsefi ve ilahi gerçeklik olduğu için Lazarus haricinde kimse tarafından algılanamaz. Kısacası, oyun sıradan olmayan insanları anlatmasıyla,

⁴⁰ Aziz John kitabında yer alan ve öldükten sonra dört gün içinde İsa'nın kendisini dirilttiğine inanılan aziz. Oyunda olaylar, her ne kadar farazi olsa da, hayatına dair kısıtlı tarihsel metinler ve mitler esas alınarak kurgulanmıştır. Bu yönüyle oyun, yaşamıyla ilgili de detaylı bir biyografi sunar.

tutarlılığıyla, zorunluluk ve olasılığa uygun davranışlar sergilemesi ve tipe uygunluğuyla tam bir trajedi örneğidir. Arınma (*katharsis*) oyunun sonunda hipnoz altındaki seyirci için bir soru işareti olarak kalıp, yaşanan duygu boşalımı kişiden kişiye göre değişse de *Lazarus Güldü*, bir bütün olarak Grek tiyatrosuyla doğru orantılı bir şekilde kurgulanmıştır.

a. Birinci ve İkinci Perde: “Ölüm Sevgisi”-“Yaşam Sevgisi” Üzerinden Şiddet

Öncelikle, oyunun ilk iki perdesinde yoğunlaşan en önemli unsurlar ölümün şiddetin en uç noktası olarak işlenmesi, buna koşut olarak da Eric Fromm’un öne sürdüğü “yaşam sevgisi” olgusunun kahkaha motifi üzerinden sahneye yansımalarıdır. O’Neill, fiziksel şiddetin resmini çizerken Homeros’un *İlyada*’sına karbon kâğıdı koymuş gibidir: bol kanlı ve bol ölümlü sahneler bu perdeye egemendir. Ana karakterlerden çoğunun “ölüm sever kişiler” olarak şiddeti temsil etmeleri, yine kanun koyucu kimlikleriyle de kamusal şiddetin bekçileri hâline gelmeleri söz konusudur. Başkarakter Lazarus’un ise tüm bu kamusal şiddet temsilcilerine psikolojik bağlamda bir “yaşam sever” olarak karşı çıkışı izleyiciye sunulur. Bu nedenle, Eric Fromm’un şiddet ve sevginin kaynağı olarak gösterdiği üç temel niteliğin ilki olan “ölüm ve yaşam sevgisi” oyunun ilk iki perdesinde karakterler üzerinden kamusal şiddeti nasıl yansıttıkları açısından oldukça açıklayıcı niteliktedir; çünkü “öldürmek, en ilkel düzeyde en büyük sarhoşluk, en büyük kendini doğrulama yolu olur. İlkel anlamda yaşamın dengesi şöyle kurulur: öldürebildiğin kadar öldürmek, yeterince kana doyduktan sonra da öldürülmeye hazır olmak” (8). Şiddet türlerini böylece sınıflandıran Fromm; “şiddet” ya da “barış”a yatkın ruhsal yapıları da ikiye ayırır: “Ölüm severlik” ve “yaşam severlik.” Ölüm severler için, gelecek değil geçmiş önemlidir. Hiçbir zaman gelecekte yaşamaz, hep geçmişte yaşarlar. Onlara göre, yalnızca iki “cins” insan vardır: Güçlülerle güçsüzler, öldürenlerle öldürülenler. Sağlıklı bir kişilik, “yaşam sevgisi”nin ağır bastığı kişiliktir. Kişiliğin oluşumunda çocukluk yılları belirleyici olduğuna göre; çocukta yaşam sevgisinin gelişebilmesi için en önemli koşul, onun “yaşamı seven insanlarla

⁴¹ Üç birlik kuralı aslında Antik dönemde değil Rönesans döneminde kavramsallaştırılan bir kuraldır.

birlikte” bulunmasıdır, “insan enerjisinin çoğu, saldırılara karşı yaşamı savunmak, açlıktan kurtulmak için harcanırsa, yaşama sevgisi engellenir ve ölüm sevgisi güçlenir” (Kışlalı 35).

Oyun; koronun, “İsa ağladı” (O’Neill 4)⁴² sözleriyle olayın özü olan kahkahaya tam bir zıtlık oluşturacak şekilde başlar. Bu; koro, ses ve kalabalığın sürekli sahnede çıkardıkları gürültüyle seyirciyi etkisi altına alacak olan atmosferin rahatsız ve huzursuz edici olacağı ile ilgili girişte yapılan bir uyarı niteliği taşır. Bu giriş, antik Grek tiyatrosu bağlamında Aiskhülos’un oyunlarında koronun yaptığı girişe çok benzer. Kalabalığın, “Lazarus bu yana gel” (5) düsturuyla misafirler çeşitli maskelerle yedişerli gruplar hâlinde sahneye çıkarak, bir nevi koro görevi üstlenirler ve Lazarus’un o güne kadarki hayatını seyirci için özetlerler. “Gurur”u temsil eden misafirin, Lazarus’un huzura aç biri olduğunu, onun üzüntüden yorulduğunu söylemesi, “kendine dönük” misafirin ise Lazarus’un talihsizliğinden ve zaten kız olan çocuklarının ölümünden bahsetmesiyle (tek oğlan çocuğu da doğumda ölmüştür.), Lazarus bir tragedya kahramanı olarak merkeze yerleşir (5). “Gurursuz” olan ise Lazarus’un iş hayatında da başarısız olduğundan; kötü çiftçiliğinden, sefil çobanlığından ve vasat tüccarlığından örnekler vererek işleri eline yüzüne bulaştırmış olduğundan dem vurur (5). Yani Lazarus mucizeden önce kayıp, tükenmiş, başarısız ve hayata karşı yenilmiş bir adamdır. Misafirler üzerinden görülen tüm bu karakter temsilleri, özünde “ölüm sever” kişilik özellikleriyle belirli ve değişken oranlarda şiddete eğilimlidirler. Zaten “ölüm severlerin” belirgin özelliği şiddete karşı olan tutumlarıdır. Yirminci yüzyılda yaşamış filozof ve mistik Simone Weil’in da aynı görüşü paylaştığı gibi şiddet, insanı cesede dönüştürme yetisidir ve Lazarus sembolik olarak bu şekilde temsil edilir. Nasıl cinsellik, yaşam yaratıyorsa, şiddet de (buradaki şiddet Lazarus’un ölmeden önceki yaşam koşulları) yaşamı yok edebilir. Son çözümlemede tüm şiddet türlerinin öldürme gücünden doğduğu görülür. Buradaki karakterlerin Lazarus ile ilgili söylediklerinden yola çıkılacak olursa, “ölüm sever” kişi ister istemez psikolojik şiddeti de sever. “Gurursuz” gibi sahnedeki karakterlerin bazıları, Fromm’un *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*’nda “insanın en büyük başarısı yaşam vermek değil, yaşamı yok etmektir; şiddete

⁴² O’Neill alıntıları bu çalışmada incelenen *Lazarus Güldü* adlı oyundan alınmıştır.

başvurmak koşulların ona zorla kabul ettirdiği geçici bir eylem değildir –bir yaşama biçimidir” (33) sözleriyle uyumlu olarak Lazarus’tan sırf dirildiği için nefret ederler. Ancak tüm bunların aksine Lazarus, ölmeden önce oldukça solgunken dirildikten sonra fiziksel olarak da yenilenmiş ve taze bir şekilde dünyaya döner. “Gözlerinde hiç hüznün yoktur. Hüznü mezarında bırakmış olmalıdır” (6). İsa, Lazarus’u dirilttikten sonra ise “Evet” demiş ve diğerlerini sarhoş edecek “şaraba⁴³” (6) benzer kahkahasıyla gülmeye başlamıştır. Bu noktada İsa’nın kahkahası⁴⁴ Platon’dan ziyade üstünlük duygusuyla Aristotelesçi, evreni özüyle kavrayıp mutluluğa ulaşma amacıyla da Demokritosçu bir anlam taşır. Daha sonra babası, oğlu şerefine bir davet verir ve bu noktada, misafirlerin düşüncelerine ters düşecek şekilde Lazarus kendi ayetini açıklar: “Ölüm yoktur” (7). Bundan orada bulunan herkes zaten olayın tabiatüstü boyutuyla altüst olmalarının verdiği mazeretle de etkilenirler. Bunun sonrasında ise:

LAZARUS. Sadece yaşam vardır. Yüreğimde İsa’nın yüreğinin gülüşünü
duydum. “Hayır’da ebedi yaşam var” dedi “ve Evet’te aynı ebedi
yaşam! Korku ise her ikisinin arasındakiidir.” Ve yaşam aşkıyla
yeniden doğan kalbim “Evet” diyerek ağladı; ardından Tanrı’nın
kahkahasıyla güldüm (7)

diyerek oyunun teo-felsefî mesajını açıklar. İlk perde kalabalığın guruh hâlinde “Gülmek! Gülmek! Ölüm öldü! Aslolan kahkahadır!” (8) sözleri üzerine Diyonizyak kahkaha şöleni eşliğinde ve bir çeşit şiddetin lanetlenmesi ile son bulur ve gülme konusunda üstünlük duygusunun ağır bastığı görülür: ölüme ve yandaşlarına karşı yaşamın üstünlüğü.

Kahkaha Evi’nde geçen ikinci sahnede ise atmosfer; dans, flüt, kahkaha, ışık ve mumlarla Dionysos adına verilen şenliklere benzer bir yapıdadır. Bu sahnede, cinsiyet yerine dinsel ayrımla ikiye bölünen grup vardır. Fromm’un belirttiği üzere “yaşam sever” kişilere göre, insanın içindeki en önemli kutuplaşma, erkek-dişi kutuplaşmasıdır ki koro bir

⁴³ Ki şarabın kutsal imgesi kahkaha ile bir tutularak kahkaha da kutsallaştırılır.

⁴⁴ İsa’nın gülmekten ziyade genelde ağlar bir şekilde temsili Batı yazın ve sanatında daha yaygındır. Burada, O’Neill’in tarihsel imgelerin kimi özelliklerini amacı doğrultusunda ters yüz ettiğini ve bu sayede gerilimi artırarak izleyiciyi hem şaşırtmak istediğini hem de gerçekliğin sorgulanmasını amaçladığını söylemek gerekir.

şekilde de olsa bunu yansıtır; oysa bu sahnede de olduğu gibi bu kutuplaşma “ölüm sever” için çok daha değişik, bambaşka bir kutuplaşmadır. “Öldürenlere tutkunluk gerçekte hiç rastlanmayan bir durum olarak düşünülmemelidir. Fromm’un “öldürenler, ölüm sever kişinin düşlerinin nesneleridir” (33) sözlerinden yola çıkılırsa, bu noktada, söz konusu durumu sahnede de görmek mümkündür. İçlerinde kız kardeşleri Mary ve Martha’da bulunan İsa’yı destekleyen Nazarenler⁴⁵ ile aralarında Lazarus’un annesi ve babasının da bulunduğu düşman Ortodoks⁴⁶ grup arasında bir çatışma sergilenir. Bu grupların ortalarında ise yaşlılar korosu vardır. İki grup da mucizenin boyutlarını ve kahkahanın anlamını yorumlamaya ve anlamlandırmaya çalışır. Her iki grup da Lazarus’un davranışını birbirlerinin tavırlarını ve temsil edildikleri dogmaları eleştirerek çözümlerler. Bunu başaramayınca da birbirlerini suçlayarak “ölüm sever” yanlarıyla birbirlerinin inançlarına küfür ederler. Fonda gelen tefe benzer eksantrik müzik ise cehennemvari bir mekân yaratarak yaklaşmakta olan şiddeti sahneye duyumsal olarak taşır. Dinsel ve siyasi olarak karışık durumda olan bir toplumda yaşanan bu mucize ve yarattığı gerilim babanın isyanıyla doruğa ulaşır. Lazarus’un babası, kendi ailesi üzerinden tüm toplumun ruhuna şeytanın girdiğini savunur ve Lazarus başta olmak üzere, İsa ve kızlarını reddeder ve nostaljik bir şekilde eski huzurlu ve mutlu günleri hatırlatarak onların simgesel olarak öldüğünü söyler.⁴⁷ Lazarus ise gülerek ölümün olmadığını, aslolanın kahkaha olduğunu savunmaya devam eder. Lazarus’un bu söylemi, Bergsoncu gülme anlayışına çok yakındır. Yani gülme Bergson’un da dediği gibi “yaşama yakın” bir katılık içeren mutluluk formülüdür (56). Lazarus’un takipçileri ise kahkaha attıklarını belirten maskeleriyle ona katılırlar. Ardından, mucizeden hemen sonra grup üyelerini huzursuz eden olaylar iki gruptan kişiler tarafından anlatılmaya devam eder. Yaşlı bir Yahudi, gündelik hayatın

⁴⁵ İsa yaşarken peygamberliğine inanmış, Kudüs’te yaşayan ve onun öğretilerine ilk inanan gruptur.

⁴⁶ Ortodoksluk sadece Hristiyanlığa özgü bir mezhep değildir, aynı şekilde Ortodoks Yahudiler de vardır. Bir dinde gelenekçi olan mezhepleri temsil eder. Oyunda da gelenekçi Yahudiler kastedilmiştir.

⁴⁷ Bu, modernitenin çöküşü ve Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan modern zamanların nostaljik bakış açısıyla uyumludur.

insanların Lazarus'tan etkilenerек gülmeye başlamaları yüzünden aksadığını, kaotik ve anarşık bir durumun oluştuğunu, paranın bile işe yaramadığını, çalışanlara daha fazla para teklif ettiğinde, “Yrek altınla doyar mı?” (13) diye cevaplandığını ve herkesin parayla alay ettiğini söyler. Eğer böyle gülmeye devam edilirse üretim olmayacağını ve çocukların açlıktan öleceğini hatta insan ırkının tükeneceğini söyleyerek halkı galeyana getirir. Halk, kamusal şiddetin temsilcileri olarak “yakalım, öldürelim, ahlaksızlık, şeytan, delilik, kan, rezillik, ihanet” (13) naralarıyla Lazarus'a saldırmaya karar verir. Ancak ironik bir şekilde sahnedeki herkes kıkırdamaya başlar. Lazarus ise onların glşlerinin “suçlu” olduğunu, bunun onların “trajedi”leri olduğunu, hayatı hiçe sayarak ve şüphe içinde yaşadıklarını söylerken bir çeşit *yanlış (faux)* ermiş kimliğindedir ve Nietzsche'nin dediği gibi barış ve aşkın yeryüzünden ayrıldığını ve insanın kendisi tanrı olmadan hiçbir tanrının onu kurtaramayacağını söyler; çünkü Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te belirttiği üzere, kişi *bengi dönüşü* tamamlayıp, bunun sırrına vkıf olup, hayatı olumlamayı öğrendiği takdirde tanrı olabilir (168). Bu sırada İsa'nın çarmıha gerildiği haberi gelir ve Mary'nin “Göze göz” (14) bağrışları eşliğinde karşılıklı kıyım başlar. Bu sahne tıpkı, Homeros'un Odysseia'sındaki *Tepegöz'n ldrlş* sahnesine benzer. Huşu içinde Lazarus ve yandaşları ölümün olmadığını söylerken iki grup birbirlerini öldürürler. Lazarus, Miriam dışında ailesindeki herkesi kaybeder. Bu durum, kendisine bildirildiğinde Lazarus, göge dönerek sadece “Evet” der ve “Fakat lm denilen insanoğlunun icadıdır” diye ekleyerek şiddetin özünün insanda olduğunu hatırlatır (15). Bu soğukkanlılığı karşısında dehşete kapılan eşi Miriam'a, “Bu, onların sınavı. Aşkları hatırlamalı ya da unutmalı. Gel” (16) diyerek konuyu kendisinden soyutlar ve İsa ve ailesinin katli üzerine yas ve ağıtlar yerine kahkahalarla gülmeyi tercih eder. Ancak yandaşları, çevredeki yeis ve ağlama seslerinden etkilenerек Lazarus gibi az önceki vahşetle kendi aralarına bir çizgi çekemezler ve sahne onların “Unuttuk, . . . yaşam ölümdür” (17–18) ığlıklarıyla son bulur. Diğer sahnelerde de görüleceği gibi bir sahne aslolan ölüm, diğer sahne ise aslolan yaşamdır ikilemi ile biter. Kamusal şiddet açısından “lm ve yaşam sevgisi” bağlamında bu sahne incelenecek olursa ortaya şöyle bir sonuç çıkar: Yaşamın belirgin özelliği, Lazarus temsiliyle düzenli ve işlevsel bir gelişmedir; oysa “lm sever kişi” gelişmeyen mekanik olan şeyleri sever.

Ölüm sever kişiyi canlı şeyleri cansız şeylere dönüştürme dürtüsü, başka deyişle yaşama tüm canlı kişiler cansız nesnelermiş gibi mekanik bir açıdan yaklaşma dürtüsü yönetir. Tümüyle canlı süreçler, duygular ve düşünceler cansız nesnelere dönüştürülür. Önemli olan, Lazarus'un kardeşlerinde de görüldüğü gibi deneylerden çok anılar, var olmaktan çok sahip olmaktır. “Ölüm sever kişi” bir nesneye –çiçeğe ya da insana- karşı ancak ona sahip olduğu zaman ilgi duyabilir; bu yüzden onun sahip olduğu şeylere yönelen tehdit kendisine yöneltilmiş bir tehdit gibidir (burada iki grup arasında tehdidin kendi inançlarına karşı olması söz konusudur.); o kişi, sahip olduklarını yitirirse dünyayla olan bağlantısını da yitirir ki, bu noktada, gruplar arasında kıyım başlar. “Ölüm sever kişilerin” sahip olduklarını yitirmektense yaşamı yitirmek gibi çelişkili bir tepki göstermeleri bundandır; yaşamını yitiren kişinin, sahip olduğu şeyleri de zaten yitireceğini Lazarus'un dışında kimse göremez. Sahnedeki kıyımcılar, denetime tutkundur; denetlerken yaşamı öldürürler. Yaşama karşı derin bir korku duyarlar; çünkü yaşam yapısı gereği düzensiz ve denetimsizdir. “Ölüm sever kişilere” göre, adalet, yanlışsız bir bölme işlemi demektir; bu kişiler kendilerince adalet saydıkları şey uğrunda ölmeye, öldürmeye hazırırlar. “Yasalara ve düzene” taparlar -yasayı, düzeni tehdit eden her şey onların gözünde benimsedikleri yüce değerlere karşı girişilmiş şeytanca bir saldırıdan başka bir şey değildir. İşte, sahnedeki toplu kıyımın gerekçesi de budur ve bu kıyım kamusal şiddetin varlığını da böylece kanıtlamış olur (Fromm 79).

İkinci perde tam olarak Diyonizyak bir kurguyla doludur. Kalabalık, ilk gençliği temsil edenlerden oluşur. Ortada Lazarus'un tanrının reenkarnasyonu olduğu yönünde bir de söylenti vardır. Kostümler, Dionysos ayinlerinde giyilen Satir kıyafetlerini andırır. Karakter tasvirleri bağlamında heybetli, feminen, dikkat çekici, vahşi, saldırgan ve her haliyle şiddetin temsili kılığında yirmi bir yaşındaki ve adı küçük asker sandaleti anlamına gelen Caligula⁴⁸ sahnede en fazla göze çarpan kişidir. Açılıшта, bazı Greklerin Lazarus ile

⁴⁸ Aşırı savurganlığı, tuhaflığı, ahlaksızlığı ve acımasızlığıyla tanınır, despotluğuyla hatırlanır. Kendi muhafızlarının birkaçı tarafından 41 yılında öldürülür. Günümüze ulaşan kaynaklar, Caligula'nın zalimliği ve var olduğu iddia edilen deliliği üzerine anlatılan anekdotlara odaklanmaya meyillidir. Bu kaynaklar, özellikle Suetonius'un kaleme aldıkları, ne kadar kapsamlı olursa olsun, sansasyonel ve ön yargılı oluşları nedeniyle modern araştırmacılar arasında tartışma konusudur.

ilgili konuşmaları duyulur. Bir tanesi, Lazarus'un kahkahalarının kulaklarda bıraktığı nağmelerin insana üzüntüyü unutturduğunu, o güne kadarki tüm yükü onların da kahkaha atarak attığını, birer bulutmuşçasına uçtuklarını, zevkten sarhoş bir halde dolaştıklarını ve Lazarus'un hastaları kahkahayla iyileştirip ölüleri dirilttiğini söyler (21). Ancak halktan bir başka Grek ise Lazarus gidince insanların onun kahkahasını unuttuklarını, dirilenlerin ve iyileşenlerin öldüğünü, yeis içinde olanlarınsa daha çok acı içerisine gömüldüklerini belirtir. Caligula da şiddetin ağır bir temsilcisi olarak -özellikle kamusal ve faşist otoriter şiddet- adeta insanların kendisinden nefret etmesini istediğini çünkü nefretin korkuyu doğurduğunu söyler. Adeta, insanların ölmesinden zevk aldığını ve bunu izlemenin onu sadist bir şekilde zinde tuttuğunu itiraf eder. Sezar⁴⁹ olan Tiberius'un⁵⁰ kan dökmeyi yasaklamasını bile şiddetle alaya alır. İnsanlara karşı olan güvensizliği, kendisine dahi uyguladığı psikolojik şiddetten temelini alır. "Herkesten korkmalıyım. Tüm dünya benim düşmanım" (22) diyen Caligula, yemeğini ve içkisini zehir kuşkularından ötürü önce arkadaşına tattırmaya çalışır. Onun "ölüm sever" bir şiddet yanlısı olması, karanlığa ve geceye karşı büyük bir çekilme duymasıyla da açıklanabilir. Yaşamdan uzak olan ya da yaşama karşı yöneltlen her şey çekici gelir ona; ana rahminin karanlığına ya da geçmişteki "cansız" ya da "hayvansal varoluş" biçimine dönmek ister. Caligula, geçmişe yönelmiştir ve hiç durmadan kesinlik peşinde koşar. Ne var ki yaşam Fromm'un da belirttiği üzere "hiçbir zaman kesin, önceden belirlenebilen, denetlenebilen bir şey değildir; denetlenebilir kılmak için yaşamı ölüme dönüştürmek gerekir. Gerçekten de yaşamda kesin olan tek şey ölümdür" (Fromm 34-35); ancak bunu Caligula; takıntılı ve bilgiç kişiliğinin verdiği hastalıklı saplantıları yüzünden anlayamaz. Caligula, ileride üstleneceği devlet görevi nedeniyle kamusal şiddetin ileri, devlet eksenli bir örneğidir. Oyun boyunca yaşadığı duygusal değişim ve gelgitler onun hastalıklı ve sakat kişiliğini gözler önüne serer. Lazarus'u da otoritesini yıkmaya yönelik bir tehlike olarak görür; ancak yardımcısı Crassus

⁴⁹ Roma imparatoru anlamındaki unvan.

⁵⁰ Augustus'un 14 yılında ölümünün ardından Roma İmparatorluğu tahtına çıkan Roma İmparatoru.

ona, korkularından sıyrılması için Lazarus’u kabul etmesi gerektiğini ve belki de korkuyu alt edebilmesi için Lazarus’un ona korkuya gülmeyi öğretebileceğini söyler. Eğer söyledikleri gibi bir mucize yaratırsa aniden değişim geçiren ki oldukça akışkan bir karakteri vardır, Caligula, Lazarus’u belki bir tanrı ya da baba olarak bile kabul edebileceğini söyler. Bu noktada “yaşam severlik” arayışı aniden “ölüm severliğin” yerini alır gibi görünür. Korkusu o kadar baskındır ve onu öylesine zavallı bir konuma sokmuştur ki sevgi açlığını doyurma gereksinimi duyar.⁵¹ Lazarus’un kahkahası Roma’yı özgürleştirecek anahtardır ve bu noktada, şiddetin halkasını kırabilecek tek kesicidir.

Oyunun birinci sahnesine kamusal alanda yaşanan fiziki şiddet hâkimken, bu sahnede devletin birey üzerinde kurduğu şiddet ve psikolojik travma ağır basar. Eugene O’Neill, birey üzerindeki şiddeti yansıtmaları bakımından dönem eleştirisini İlk Çağ Roma döneminin tarihsel bağlamda halk üzerinde kimi imparatorların (Tiberius, Caligula vb.) uyguladığı faşizm üzerinden yapar. Caligula’yı halkın linç etmek istemesi, şiddetin baskı altında tuttuğu vatandaşların ruhsal olarak yaşadıkları sıkıntıların bir dışa vurumudur. Ancak Lazarus, “ölüm çılgınlıklarına gülün” nidalarıyla halkın bu dürtüsünü mistik bir şekilde yatıştırır ve *deus ex machine*’den⁵² gelir gibi Dionysos, Zeus ya da Herakles’e benzer bir şekilde olayları anlık olarak çözümler. Caligula içinse ölüm, hem araç hem de korku unsurudur. Yani ne ondan vazgeçmek ister ne de onu sahiplenmek. Gücü, şimdi de ölümle bağdaştırır ve bu noktada, hem gücü hem ölümü politize eder. “Ölümün mutlaka OLMASI GEREKTİĞİNİ söylüyorum. . . . Sen benim biricik arkadaşımı katlettin, Lazarus! İmparator olduğumda ölüm dalkavuşum olacaktı benim ve böylece korkuyla alay edebilecektim” (27). Burada Caligula’nın, gülme konusunda üstünlük kuramını haklı çıkaracak bir tavrı vardır. Caligula, Lazarus’un dogmasını ölümün bir müridi olması

⁵¹ Burada özellikle feminen olarak çizilmesi, Lazarus’a karşı erotik bir tavır aldığı da gösterebilir.

⁵² “Makineden Tanrı.” Latince kalıp. Antik Yunan döneminde yazılan tiyatro eserlerinde, eser yazarlarının çok sık başvurduğu bir yöntemdir. Hikâyenin gidişi öyle karmaşık, içinden çıkılmaz bir hâl alır ki artık yazarın üretebileceği ilginç bir çözüm kalmaz ve sıklıkla başvurulan bir yöntem olarak da mitolojik tanrılar bir anda ortaya çıkarak olaya müdahale eder; ölmesi gerekeni öldürür, kurtarılması gerekeni kurtarırlar.

sebebiyle inatla reddeder ve sorar, “Eğer ölüm diye bir şey yoksa, Hocam, neden öldürmeyi seviyorum o zaman?” (27) Öldürme isteğinde, bu noktada, şiddete tapma, Caligula’da daha değişken bir şekilde sürekli ağır basar. Onun ölüm severliği temel bir eğilim oluşturur; bu eğilim, yaşama verilen ama ona bütünüyle karşı olan tek yanıttır; insanın yaşama karşı gösterebileceği eğilimlerin arasında en hasta, en tehlikeli olanı budur. Yaşarken yaşam değil yıkım sevilir. “Ölüm sever” Caligula duygularının bilincine varmayı göze alabilirse, “Yaşasın ölüm!” diyerek benimsediği yaşama ilkesini dile getirdiğini anlayacaktır.

Lazarus buna karşılık, Caligula’nın ölümden korktuğunu, aslında kendisini bir toz taneciği olarak düşünse bile rahatlayacağını söyler; çünkü toz taneciğinde ona göre “ebedi değişim” vardır (28). Bu noktada insancıl bir önermeyle evrensel hümanizmayı dile getirir. Lazarus’a göre, “yaşam severlik” bütünüyle yaşama biçimini gösterir. Bu eğilim, Fromm’un kitabında belirttiği gibi:

. . . kişinin bedensel süreçlerinde, duygularında, düşünce ve davranışlarında ortaya çıkar; yaşam severlik eğilimi kendisini kişinin tüm yapısında belli eder. Bu eğilimin en ilkel biçimi bütün canlı varlıkların yaşama eğiliminde görülür. Freud’un “ölüm içgüdü” varsayımına karşıt olarak kendi varlığını korumak tüm canlı varlıkların özünde yatan niteliktir. Spinoza’nın da belirttiği gibi her şey kendi varlığını sürdürmeyi amaçlar. (37)

İşte, Lazarus kendi varlığının sürdürülmesinin özünün kahkaha yani “yaşam severlik” olduğunu söyler.

Caligula ise bunu anlayamaz ve insanlardan, onların kılıçlarından, zehirlerinden ve gözlerindeki kıskançlıktan korktuğunu dile getirir. Kamusal gücün ve şiddetin temsilcisi Caligula alenen korkmaktadır. Bunun üzerine Lazarus, oyunun en önemli felsefî açıklamalarından birini yapar:

LAZARUS. Trajik olan, seyircisi sadece kendisi olan tragedya yazarının durumudur. Her birey için yaşam duvarları aynalar olan yalnızlık hücresidir. Caligula, sen ki yarattığın suratlarca ürkütülürsün. Yaşam neşeni aynada görerek gül, Caligula! Bir misafir olarak yaşamaya başlayacaksın, bir lanetli olarak değil! . . . “İnsanların

kendileri ölümü çağırır ve korkar ondan. Sonra da korku içinde saklanırlar. Korkuları yaşamlarının vazgeçilemez parçası olur. Ölüm diye yaşama yakarırlar.” (28)

Tanrı’nın kendisine verdiği ilhamlarla konuşmasını bitiren Lazarus, Caligula’ya ölüm ve yaşam arasındaki ikilemi değil, ölümün suni bir şey olduğunu, kökenini ve varoluşunu şiddetten aldığını söyler. Tanrısal sesin kendisine, öldüğünde insanların yaşamın özünü anlamaları gerektiğini, gülmeyi tekrar hatırlamaları gerektiğini (ölümü icat etmek unutmalarına neden olmuştur; çünkü ölüm korkuyu doğurmuş ve korkuda şok etkisi yaratarak kitlesel bir travmaya neden olmuş ve yine kitlesel bir hafıza kaybına yol açmıştır.) hatta öğretilmesi gerektiğini söylemiş; o da “Evet” diyerek karşılık vermiştir (28). “Gülün! Gülün!” (29) vaveylaları eşliğinde Lazarus, Caligula’yı o an için ikna etmeyi başarır. Kamusal şiddetten kurtulmanın yolunun, kendini şehirden atmak olduğuna, şehir duvarlarının hapisane olduğuna, gökyüzünün altında yıldızların tüm bu kargaşa yanında oldukça masum kaldığına, toprağın kokusunun şehvetlerine göre daha aşkla dolu ve temiz olduğuna değinir. Kahkahanın, “Tanrı’nın çocuğu, yaşamın kendisi” (29) olduğunu söyleyerek kahkahanın şiddet karşısındaki daimi galibiyetini kutlar ve bir çeşit *kendinin şarkısını* söyler. Caligula, bu gerçeği fark eder. Fromm’a göre de “yaşam severlik” en iyi biçimde üreticilik eğiliminde ortaya çıkar ki Lazarus’un dirilmesi üreticiliğin en üst noktasıdır ve gülmenin en önemli anahtar olmasını da böylece haklı çıkarır. Lazarus’un yaşama yaklaşımı mekanik değil, işlevseldir. İnsanları cansız nesnelermiş gibi şiddet kullanarak, parçalayarak, örgütsel kurallarla yöneterek değil; sevgisiyle, aklıyla ve kendi kişiliğiyle etkilemek, biçimlendirmek ister. Salt heyecan duymak yerine yaşamdan, yaşamın her türlü belirti ve görüntüsünden zevk alır (Fromm 46). Yani Elektra’nın⁵³ yerine

⁵³ Giriş kısmında da değinildiği gibi Elektra, Grek mitolojisinde Agamemnon ile Klytimestra’nın kızıdır. Babaları öldürüldüğünde, kardeşi Orestes’i uzaklaştırarak yaşamını kurtarır. Orestes döndüğünde, annesiyle sevgilisinin öldürülmesinde ona yardım eder.

Filoktetesçi⁵⁴ bir yaklaşımı vardır ve tüm bunları sözcük, eylemsel faaliyet ya da başka bir araçla değil de kahkahasıyla yapar.

Caligula, bu açıklamalardan gayet memnun ölümün aslında gerçeklik olmadığına inanır ve sembolik bir şekilde çiçekleri öldürerek (bir şekilde yaşayanı hâlâ yok ederek) o da gülmeye başlar.

İkinci sahne ise bir gece yarısı, şimşeklerin ve yıldırımların düştüğü bir gecede geçer. Bu sahnede nicelik olarak aynı fakat bu sefer kötü karakterleri temsil eden senatörlerden oluşan gruplar vardır. Lazarus daha bir gençleşmiştir ve içerisinde bulundukları tapınağın tanrısı görünümündedir. Senatörler tarafından Lazarus'un ve yandaşlarının durumu tartışılmaktadır. (Her sahnenin başında koro tarafından yapılan bir tartışma mevcuttur.) Caligula ise ölümün acıma demek olduğunu söyleyerek, Lazarus'tan eğer ölmek istemiyorsa onları inandırmak için lejyona bu mucizesini kanıtlamasını ister. Bu arada, Lazarus'un yandaşları ise şiddeti reddeden bir yaklaşımla, tekrar dirilmeyi anlatan mistik ilahilerini tekrarlarlar:

LAZARUS'UN TAKİPÇİLERİ: Gülün! Gülün!

Aslanan Tanrı'dır!

Yaşam onun Kahkahasıdır!

Biz onun Kahkahalarıyız!

Artık, korkuya yer yok!

Ölüm ölmüştür! (33)

Ancak Lazarus'un tepkisizliği ve sakinliği karşısında, Caligula onu tekrar yalancılıkla ve zavallılıkla itham eder ve yapmak üzere olduğu eylemin sinyalini, "Yüzüm kanımın ışıyla parlayacak! . . . Yüzüm gülecek; çünkü insanlar korkacaklar benden! . . .

⁵⁴ Yine giriş kısmında da değinildiği gibi Herakles'in yakın arkadaşı ve o öldükten sonra oklarının sahibidir. Truva Savaşı'na giderken aldığı yara yüzünden dayanılmaz acılar çekmiş ve çok inlemiştir. Bunun üzerine Odysseus ve diğer komutanlar onu ıssız Lemnos adasına bırakmışlardır. Kâhin Kalchas'ın onun yokluğunda Troya'nın düşmeyeceğini söylemesi üzerine Odysseus ve Neoptolemos dokuz yıl kadar bu adada mahsur kalan Filoktetes'i Troya'ya götürmek üzere ziyaret etmişlerdir; fakat kin dolu Filoktetes'in geriye götürülmesi ancak dostu Herakles'in gökyüzünde belirip ona bu çağrıya cevap vermesini rica etmesi üzerine gerçekleşmiştir.

Seni seviyorum Lazarus, affet beni! Affet!” (35) şeklinde verir. Caligula’nın bu gelgitleri sürerken askerlerin, yandaşlara saldırmış olduğunun haberi gelir; ancak yandaşlar saldırı, kılıç ya da silahlar nedeniyle değil neşe ve kahkahadan ölmüşlerdir. Varoluşçu bağlamda absürt bir şekilde ölen insanlar böylece ölümün olmadığını, asıl ölenin ölüm olduğunu da kanıtlamış olmuşlardır. Bu, Nietzsche’nin gülmenin özünü kavrayan *üst insan* kimliğine kavuşmanın da bir şekilde kanıtı gibidir ki Nietzsche, “Kişi gülmeyi bir terapi olarak mantığı zapt etmek için kullanır. Zaman zaman zorluk ve mantıklı davranmaktan vazgeçer ve bu durumda gülme açığa çıkar” (34) derken gülmenin terapi özelliğiyle *üst insan* olmanın varoluşla bağdaşık olduğunu söylemeye çalışır.

Crassus, yeni imparatorun Lazarus olmasını istediklerini söyler; çünkü o, ilahi mutluluğu ve neşeyi formüle ederek ölümsüzlüğü getirmiştir: Ona bir tapınak yapılmalı ve onun Tanrı olduğu açıklanmalıdır. Ancak Lazarus, tüm yerleşik normlara ve dogmalara karşı çıkacak şekilde, “Tanrıları yarattığınız zaman, Tanrı kaybolur” der (37). Cevabını ertesi gün alacağını söyleyerek Crassus gider ve Lazarus, ona ertesi gün ölümün öldüğünü unutmamasını tembih eder. Lejyon korusu da Lazarus’un tarafına geçerek “savaşa hayır,/yaraya hayır,/ölüm ölmüştür/ölmüştür, ölmüştür/ölmüştür” (37) sloganlarıyla yaşamı, hatırlamayı ve kahkahayı kutsar. Ancak geleceğe dair umutsuzdur Lazarus, “İnsanlar hatırlayabilseydi, eğer hatırlayabilselerdi” (38) sözleri günümüze kadar gelen unutmusluğu ve tarihsel hafıza kaybını simgesel olarak anlatır. Caligula, bu durumdan siyasi olarak gücünü kaybedeceği için oldukça rahatsızdır. Bu yüzden tehditler savurur; ancak Lazarus, aşkını ve yer yer romantik konuşmasında ölümün denize tekrar dönmeyi, güneşe tekrar girmeyi ve değişimi getireceğini, bize verilen içsel armağanın (kahkahanın) huzuru ve harmoniyi sağlayacağını, bunun bir başlangıç olduğunu ve birin içinde her şeyin, her şeyin içinde birin olduğunu dile getirir ve katı bir gerçeklikten uzakta kaygan, şeffaf ve akışkan bir zemin üzerinde yüzer olarak kendisini konumlar. Bu yüzden karısına, ağıtlar yakmayacağını, tanrının hatta babalarının bile güldüğünü söyler; ona göre, tanrı bile gülüyorsa ağlamak saçmadır. Burada ortaya çıkan sonuç şudur: Lazarus’un anlayışına göre, yaşamı boğan, kısıtlayan paramparça eden her şey kötülüktür. “Ölüm severlik” eğilimi olanlar (çoğu zaman bunun farkında değildirler.) içlerindeki “yaşam sever” yanı Caligula

gibi yavaş yavaş öldürürler; yürekleri öyle katılaşıp ki “ölüm sevgisi” yaşadıkları şeylere karşı gösterebilecekleri en akıllıca tepkiymiş gibi görünür. Kısacası, bireyin yaşamı Freud’un da adlandırdığı şekilde iki temel içgüdünün çatıştığı bir savaş alanıdır: Lazarus, Eros⁵⁵ gibi canlıları bir bütün içinde birleştirmeye çabalarken Caligula, Thanatos’u⁵⁶ yani ölüm içgüdüsünü temsil eder. Psikolojik anlamda Eros’un olmadığı yerde Thanatos vardır.

Eric Fromm’a göre, bireyde yaşam sevgisinin gelişebilmesi için hayatın ilk yıllarında başkalarıyla sıcak ve şefkat dolu ilişkiler kurmak (karakterlerin hiçbirisinde bu yoktur; ancak Lazarus’ta sonradan gelişir.), özgürlüğü tatmak, tehditlerden uzak olmak, içten uyum ve güç yaratan ilkeleri öğrenmek, kendisine yaşama sanatını öğretecek bir önder belirlemek (Lazarus işte, böyle bir önderdir.) ve uyandırıcı etkilere açık olmak gereklidir. “Ölüm sevgisi” ise uyarılardan yoksun, korkulu, yaşamı tekdüze ve sıkıcı kılan koşullarda, sıcaklıktan yoksun insanlar arasında mekanik bir düzende gelişir. Yaşam sevgisi için güvenlik, özgürlük ve adalet önemlidir (Fromm 70) ve bunlar Lazarus’un hayatı için önemliken Caligula için bir şey ifade etmez.

Bu noktada tarihî açıdan bakılacak olursa şöyle bir analiz yapılabilir: Genelde modernite çağdaş sanayi toplumunun en belirgin özellikleri olan anlıksallaştırma, sayılaştırma, soyutlaştırma, örgütleştirme ve nesnelleştirmenin sonucunda yaşamı mekânın ilkelerine indirgemıştır. O’Neill, bu durumun antik dönemden modern döneme kadar değişmeden süregeldiğini, bu tür bir düzen içinde yaşayan insanların gerek antik çağlarda gerekse yirminci yüzyılda olsun yaşamı umursamadıklarını, giderek ölüme çekildiklerini ama bunun farkında olmadıklarını gösterir. Yeni Tarihçi Greenblatt’ın bahsettiği gibi O’Neill sahnede “anekdot” konumundaki tarihi adeta “gerçeğin dokunuşu” gibi izleyiciye sunar. Hikâyesini Hristiyan inancının temellerinin atıldığı miladi dönemin başlangıcına konumlandırarak da topyekûn bir dünya savaşını gören izleyici için yaşadığı travmanın izlerini bu dönem üzerinde sürer. Foucaultcu bir yaklaşımla söylenecek olursa

⁵⁵ Grek mitolojisinde aşk, seks, şehvet ve erotizm tanrısıdır. Üretkenliği ve sevgiyi temsil eder. Freud’a göre, yapıcılık, yaratıcılık ve sevgiyi temsil eden Eros, bu noktada, Thanatos’un tam zıttıdır.

geçmişte bireyi ezmeye çalışan iktidar mekanizmasıyla şimdiki arasındaki benzerliği izleyiciye göstermeye çalışır. Nitekim Foucault'nun:

İktidarın kendini gösteriş ve debdebe içinde dışa vurduğu, gücünü bu gösterişten aldığı eski siyasal sistemden mümkün olduğunca ve giderek artan bir şekilde görünmez hâle geldiği modern siyaset sistemine geçiş, bir yandan iktidarın kişileştiren hükümdarın yerine, adsız kişiler tarafından kullanılan bir yönetim aygıtının yerleşmesiyle, diğer yandan da kamuya açık cezalandırmadan gizli bir cezalandırmaya doğru olan bir hareketle belirlenmektedir (124)

şeklinde belirttiği gibi iktidarın şiddet mekanizması görüntüsel olarak değişmiş olsa da özü hiç değişmeden bireyi yabancılaştırmaya ve ezmeye devam etmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nda yaşanan şiddete ve ardından gelen travmalara şahitlik eden Amerikan izleyicisi, bu noktada, sahnedeki karakterlerle kendisi arasında oldukça uzun bir zamansal uçurum olmasına rağmen içsel bir özdeşlik kurma imkânı bulur.

Yine, Aiskhülos'un oyunu *Zincire Vurulmuş Prometheus*'ta Zeus-Prometheus çatışmasının benzerini ilk iki perdede Caligula-Lazarus arasında görürüz: Caligula da Zeus gibi çatıştığı karakterden elindeki gizi açıklamasını ister. Yani iktidar, bu açıklamaya muhtaç olan Caligula'nun gücü kullanamadığını değil, gücün sanıldığı kadar güçlü bir kavram olmadığını gösterir. Prometheus'un gizi olan ateş, burada Lazarus'un kahkahasıdır.⁵⁷ Bunun anlamının kimse tarafından, özellikle iktidarı temsil edenlerce anlaşılamaması ise güce yönelik bir tehdidin varlığına yol açar. Prometheus gibi Lazarus da sembolik olarak yok edilemez; çünkü zaten fiziksel olarak dirilmiştir o. Bu durumda aklın aracı olan kahkaha da kişileştirilmiş giz olur. Bu ise mutlak bir tehdit olduğundan korkuya neden olur ve denetim altına alınması istenir.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında da iktidarın temsili çok farklı değildir. Belki artık, tek bir diktatörün değil ama görünmeyen başka bir baskıcı sistemin elindedir. Devletin

⁵⁶ Grek mitolojisinde ölümün somutlaştırılmış hâlidir. Gece tanrıçası Nyks (gece), onu ve kardeşi Hipnoz'u (uyku) doğurmuştur. Hipnoz ile ölümler ülkesinin en derin yeri olan Tartaros'ta oturur. İnsandaki tüm yıkıcı ve öldürücü güçleri temsil eder.

⁵⁷ Prometheus ateşi insanlara ulaştırmasına rağmen, oyun sonunda görüleceği gibi Lazarus kahkahayı insanların çoğuna ulaştıramaz.

bireye uyguladığı şiddet kişisel ölçü ya da korkunun yerine geçerek genelleşmiştir. Homeros’un *İlyada*’sını andıran birinci perdedeki toplu kıyım sahnesindeki fiziksel şiddet, gücü elde etme uğruna başrolü oynarken O’Neill, Homeros’un *İlyada*’sındaki kanlı yoldan değil Aiskhülos’un izinden gitmeyi seçer: güç ve iktidar, fiziki şiddetle değil akıl ve mantıkla kavranmalıdır.

b. Üçüncü Perde: Şiddetin Rengi ve Sahnede Kullanımı

Üçüncü perdede Tiberius’un sarayının dış kısmında açık bir gecede saatler ikiyi gösterir. Lazarus daha da gençleşip yaklaşık yirmili yaşlarında bir görünüme sahipken; Miriam, siyahlar içinde, oldukça hüznü ve hayli yaşlanmış bir görünümde. Bu sahnede, en çok dikkati çeken bir aslan başıdır. Bu, hem ileriye yönelik bir ima hem de en güçlü avcı olması hasebiyle sistemin ve devletin yıkılmaz gücüne gönderme niteliği taşır. Caligula; aslanı, Tiberius’un özellikle kadınları korkutmak için koydurduğunu söyler. İronik bir şekilde ise Tiberius’un Lazarus’tan korktuğuna dem vurur. Lazarus’un şansı varken Sezar olmayı reddettiğini ve kendisinin en çok istediği şeyin ise bu olduğunu anlatır (40). Lazarus ise Caligula’nın iğneleyici sözlerine, “İnsanların hâlâ karanlıkta hayaletleri doğramak için kılıçlara ihtiyacı var” (40) diyerek karşılık verir. İnsanlığa karşı olan umutsuzluğunu bu şekilde dile getirirken, “İnsan insandır” (40) şeklindeki felsefi cevabı sonrasında ise yumuşak ve ezgili bir şekilde güler ve aslanın başı için üzüldüğünü söyler. Caligula ise korkunun bir aslan için dahi yararlı olduğunu, eğer uzun uzun gülmek isteniyorsa azıcık korkmak da gerektiğini söyler ve ona ölmek istemiyorsa hâlâ zaman varken kaçmasını öğütler. Bu arada Caligula’nın övgüler yağdırdığı *korku*, Miriam’ın tarafında Lazarus’un kahkahasının yok olmasıdır:

MIRIAM. Keşke evde olsaydık Lazarus. Bu Roma dünyası kötülükle dolu. Bu gökyüzü tehditkâr. Bu kalpler, nefretle ağırlaşmış. Havada denizin nefesini zehirleyen kan lekesi var. Bu sütunlar ve kemerler ve bu kalın duvarlar düşmeyi, bu yozlaşmış insanları ezmeyi, her ikisi de toz oluncaya kadar ezmeyi bekliyor gibiler. Senin yaşadığın haz için ölümcül bir dünya burası Lazarus. Verdiği zevk, bir pislik koyağı gibi

ya da tamamlanmış arzusu molozlar arasında oluşan çamurun içindeki bir ahırdan gelen horultu misali. Tam olarak yaşamın farkında olmak için öldürmek zorunda olan hastalıktır onu mutlu eden. Keşke evde olsaydık Lazarus. Göğsümü kemiren korkuyu hissetmeye başlıyorum. Ölüm korkusunun yarattığı işkenceyi öğrenmeye başlıyorum, Lazarus -benim ölümüm değil, seninki– bedeninin gidecek olması değil; kahkahanın, benim çocuğum gibi olan kahkahanın, benim küçük çocuğum! (41–42)

Caligula ise Lazarus’u asla anlamaya çalışmaz, onu yalancılıkla ve sahtekârlıkla itham eder. Bu noktada Caligula’nın Lazarus’a yönelttiği (kamusal) şiddetin kökenindeki narsisizme bakmak gerekir. Narsisizmin akıllılıkla delilik sınırında bulunan özel bu türü, olağanüstü bir gücü ele geçiren Caligula gibi insanlarda görülebilir ancak. Mısır firavunları, Romalı diğer Sezarlar, Hitler, Stalin ya da Trujillo’yu aratmayacak şekilde Caligula’da da benzer özellikler vardır. Bu insanların tümü mutlak güç elde etmişlerdir. Ağızlarından çıkan bir sözle yaşam ve ölüm konusunda olduğu gibi hemen her konuda son kararı verirler. Fromm’un tanımladığı şekilde istedikleri her şeyi yapabilme yetilerinin sınırı yok gibidir (Fromm 75). Caligula’nın oyun boyunca karar değiştirmesi ve onun kararına göre kısmen Lazarus’un hayatının da şekillenmesi buna örnektir. Yalnızca hastalık, yaş ve ölümle sınırlandırılmış tanrılardır bu kişiler (Fromm 75). Bu durumda Caligula dış gerçeklikle tüm ilişkilerini koparmış ve onlar gerçekliğin yerine kendi kişiliklerini koymuşlardır. Bütünüyle kendileriyle doludurlar.

Lazarus ise sahnenin sonunda bir kez daha ölümden kurtularak zaferini ilan eder ve koronun ölümün öldüğü açıklamasıyla kahkahalar eşliğinde şiddet yenilir ve perde iner.

İkinci sahne, Tiberius’un sarayındaki şölen salonuna açılır. Sahnede, genç kız ve erkeklerden oluşan korolar vardır ve her biri maskeleriyle farklı kişilik özelliklerini sembolize ederler. Ancak bu defa maskelerin kullanılış biçimi cinsel kimlik olarak farklıdır: Erkekler feminen bir şekilde yansıtılırken, kızların duruşu masküldür. Bununla, şehvet ve yapaylığın neden olduğu kaotik atmosfer gösterilmeye çalışılır. Narsisist bir kişi olarak Caligula, başka bir insanın içindeki gerçekliği kendisinininkinden ayrı bir gerçeklik olarak

kavrayamayacak durumdadır ki çevresindeki koronun da yansıtılış biçimi asıl gerçekliğin ne olduğunu, yerleşik gerçekliğin ise her an bozulabileceğini göstererek hem onu hem de izleyiciyi karmaşaya sürükler.

Bu sahnede Lazarus'tan ölümün olmadığını artık, kanıtlaması istenir. Koro da sıkıldığını ve kanıt beklediğini söyler. Kısaca, kamusal şiddet psikolojik boyutta Lazarus'un üzerine gelir. Bunun üzerine, Miriam'ın kurban edilmesi kararlaştırılır. Bakalım, Lazarus karısının ölümüne nasıl tepki gösterecektir ya da ölümün olmadığını kanıtlayabilecek midir? Bu nokta, oyunda zirve noktasıdır. Lazarus'un sevdiği bir insanın ölümüne (sevdiği insan üzerinde şiddet uygulanmasına) tepkisi nasıl olacaktır? Yaşlı ve üzgün görünmesine rağmen, Miriam'ın ölümü Lazarus için üzücü olmalıdır, güldürücü değil. Sonunda, yemesi için Miriam'a zehirli bir şeftali⁵⁸ verilir. Miriam ise veda konuşmasında hayat arkadaşının kahkahasının onun çocuğu olduğunu, onu çok sevdiğini ve tersine evrim geçirerek rahmine yerleştirdiğini ve daha da genç doğurduğunu ilan eder. Miriam, şeftaliyi yerken, Lazarus'un ölümden korkup korkmadığı, karısını engelleyip engellemeyeceği merakla beklenir. Lazarus, her insanın yalnız olduğunu; kendisinin de Miriam'ın da diğerlerinin de yalnız olduğunu söyler. Bu yönüyle varoluşçu yazarların söylediği gibi nihilizmin insan hayatındaki büyük yerine işaret eder ki bu yaklaşımı Varoluşçuluğun temel ilkelerinden özgürlük, başkaldırma, bulantı, özgürlük ve umutsuzluk gibi olguları da gündeme getirir. Herkesin kahkahası yani yaşamı algılayışı kendinedir. Miriam ölürken, “. . . Bir çocuk kadar çaresizsin, Lazarus! . . . Bir hayalperest olarak doğmak günah mı? Ama Tanrı da, o da bir hayalperest olmalı; yoksa nasıl yeryüzünde olurduk?” (53) diyerek Lazarus'a umut verir. Varoluşçu açıdan, Miriam, Lazarus'un da önerdiği gibi birey olarak kendi dışındaki gerçekliklerin hepsini reddeder. İnsan yalnızdır; seçimleri kendisine aittir ve bu seçimlerin sorumluluğunda Kierkegaard'ın da tanımladığı gibi birey nesnel düşünüşün yerine öznel olanı koyar. Böylece Miriam tam da ölürken arınarak uyanma aşamasına geçer. “Varoluş” anlarının nicelik olarak çok olduğu sonucuna

⁵⁸ Şeftalinin İngilizcede (*peach*) sır ve gizlerin açığa çıkarılması ve suçlamak gibi anlamları da vardır. Çin ikonografisinde ise uzun ömür anlamına gelir. Burada, şeftali hem Lazarus'un suçlanmasını sembolik olarak

varması, bu noktada, ölse dahi Miriam'ı *var* yapar. Lazarus ise onu dudaklarından öperek, “Yalnızım” der (53). Koro ise ölümün ve korkunun var olduğunun kanıtlandığını görerek kahkahalarla güler. Artık, ölümün fiziksel varlığı kanıtlanmıştır. Caligula ve Tiberius ise bir umut bekledikleri somut ölümsüzlüğün olmadığına kanıtlanmasıyla hırçınlaşıp Lazarus’a öfke saçarlar. Onu; yalancılık, şarlatanlık, şeytanlıkla suçlarlar ve ölüme derhâl itaat etmesini buyururlar. Onların bu yansıtılış biçimleri Homeros’un kanlı Troya cephelerinde savaşçıların kullandıkları dili hiç aratmaz.

Miriam ise son nefesinde, “Sadece yaşam var, Lazarus. Yalnız değilsin!” (54) diyerek güler ve kendi yaşamının değerini varoluş anlarının niceliğiyle anlamlı kılar. Lazarus, bunu duyar duymaz yaşamın olduğunu ve ilahi gerçekliğin kahkaha olduğunu söyleyerek soyut zaferini ilan eder. Böylece Demokritos’un söylediği tam hakikate tanıklık etmiş olur. Caligula ise hırçınlaşıp Lazarus’un doğru bir yargıda bulunamayacak ölçüde duygusuz, eğitimsiz olduğunu; buna rağmen aşağılayıcı bir tutum içinde bulunduğunu söyler. Burada, narsisist kişilik özelliği gösteren Caligula, kendi benlik imgesini narsisist bağlılığının nesnesi olarak benimsediği gibi kendisiyle ilgili her şeyi bu hasta bağlılığının nesnesi durumuna sokar. Kısaca, Lazarus’un kendi bedeni onun biricik nesnesi konumuna gelir. Narsisizm, Fromm’un da belirttiği gibi cinsel istekle ve yaşama içgüdüleriyle karşılaştırılabilecek bir tutku olduğu için bunu doyuramayan Caligula, kamusal gücünü de kullanarak etrafa terör estirecek kadar kendisinden geçer (Fromm 66).

Tiberius ise Lazarus’un başkalarını hayata getirecek gücü olmadığını, kendisini öldürünce asıl mucizeyi anlayabileceğini düşünür. Lazarus’un zaten dirildiği aklına gelerek sorar, “Ölümün ötesinde ne buldun, Lazarus?” (55) “Yaşamı” der Lazarus, “Tanrı’nın ilahi kahkahasını” (55). Aşk ve umudun insanın yaşam pınarı olduğunu ama insanın hep şüphe içerisinde mutlak gerçekliği unutarak kendisine işkence ettiğini söyler.

Zaten gerek Tiberius gerekse Caligula ve Pompei’nin Lazarus’un ölümünü istemeleri, narsisizmin yoğunluğu ile tehlikeleri uzak tutmak içindir. Herkesi, kendilerini onaylamaları için ikna etmeye çalışırlar. Burada koro bu iknanın sonucunu yansıtır ki

ifade etmek hem kahkahanın sırrına Miriam’ın tam olarak ölmeden evvel ulaştığını göstermek hem de

durumun toplumsal düzlemde akla uygunluğunu akıl değil toplumun onayı belirler; koro sahnede işte, bu onayı temsil eder. Koronun bir şekilde kendisini ifade etmek için kahkahalar atması (özellikle gülmenin özünü kavrayamadığı sahnelerde) ise Ali bin Rabban et-Taberî'nin de gülmeyle ilgili tezini haklı çıkaracak şekildedir; çünkü koro “kendisini alıştığı yönden saptıran ve böylece şaşırtan ve heyecanlandıran bir şey gördüğü veya duyduğu zaman” ve “bu olayla ilgili olarak düşünme yeteneğini kullanmadığı” (88) zaman güler ki bu, tam da Lazarus’u tam olarak algılayamadıkları içindir.

Lazarus’un kahkahasında ise şu gizlidir: Bilinç alanının genişletilmesi, bilinçliliğin aşılması, toplumsal bilinçaltı alanının aydınlığa kavuşması, insanın tüm insanlığı kendi içinde duymasını sağlayacaktır. İnsan o zaman hem günahkâr hem ermiş, hem çocuk hem ergin, hem akıllı hem deli, hem geçmişin hem de geleceğin insanı olduğunun farkına varacaktır –insanlığın geçirdiği tüm evreleri, gelecekte geçireceği her şeyi kendi içinde taşıdığını anlayacaktır (Fromm 67). Ancak üçüncü perdede şiddet diğer iki perdede de olduğu gibi bu bakış açısını ezer.

Bu noktada O’Neill’in izleyicisine aktarmak istediği şiddetin etkisinin ve var olan sistemin yıkıcılığının eleştirisini antik dönem üzerinden yaptığı fikrine geri dönecek olursak durum hakkında şöyle bir yargıya varabiliriz: Toplumsal refah seviyesi düşük olduğundan insanların içerisine girdikleri umut arayışı, iktidara sahip olanların ellerindeki gücü faşist bir şekilde sadece kendi çıkarları uğruna kullanmaları, toplumsal kavga ve savaşlar gibi etmenler sonucu insanların inandıkları değerlerin çöküşü modern izleyiciye kendi durumunun benzerliğini hissettirir. Modern Amerikalı izleyiciye O’Neill’in, oyunun geçtiği zaman üzerinden, bu bağlamda, göstermeye çalıştığı şey şudur: Tıpkı oyunda olduğu gibi bir yandan o zamana kadar inanılan değerler sarsılmış öte yandan bunların yerini alacak yeni değerlerin arayışı başlamıştır. Bu durum, modernitenin getirdiği paradokslardan biridir; çünkü insan her zaman Miriam’da örneklandığı gibi bir değere ait olma ihtiyacı duyar. Birey olarak var olma kavramı benimsenmişse de, aidiyet duygusuna duyulan ihtiyaç ve kitle kültürünün bireyde yarattığı yabancılaşma duygusu, yirminci yüzyıl

kahkahanın ruhsal anlamda ölümsüzlüğü taşıyacağını belirtmek için kullanılmış olabilir.

insanının yaşamında varoluşsal bir bunalım yaratmıştır. Avrupa’da Varoluşçuluk akımıyla şekillenen bu düşünce, insana evrendeki yerini anlamlandırma bağlamında, modern kurumlarda bulamadığı salt gerçeğe alternatif olarak, merkezinde sadece kendi özgür iradesinin ve özgün varoluşunun yer aldığı bir dünya görüşü sunmayı amaç edinmiştir. Modernitenin devinerek yirminci yüzyılda kurumsallaştığını, iktidar politikası hâline geldiğini ve bu zamana dek uğrunda savaşılan özgürlük, bireycilik, ilerleme gibi kavramların artık, ideolojik bir sistem olan kapitalizmi doruğuna ulaştıracak pazarlama taktiklerinden başka bir şey ifade etmediğini gören Amerikalı birey, ideallerinin yok olmasıyla kimlik bunalımına girmiş ve kendi kültürüne karşı yabancılaşmıştır (Denizaslanı 14–44). Bu noktada modern birey (ya da Eugene O’Neill’in kendisi) de Miriam’ın Lazarus’a bağladığı gibi Lazarus’un kahkahasına umut bağlar.

Sonuç olarak, Eugene O’Neill’in, Sofoklesçi bir biçimle sahnelediği bu perdede koro da uzun uzun cümleler yerine daha özlü sözlerle yorumunu yapar. Karakterler patetik değil daha gerçekçi bir dil kullanırlar. Soylu ve mitolojik figürlerin ise Sofokles tragedyalarında görüldüğü gibi insani özellikleri ön planda yansıtılır. Rastlantısal bir kader bu perdede görülmez. Hedefi olan bir kader algılayışı vardır. Acı, Lazarus ve özellikle Miriam karakterinde yansıtıldığı gibi insana büyüklük ve güç kazandırır. Karakterlerin şiddeti kullanma biçimleri devlet otoritesi ya da bireysel bağlamda doğrudan narsisizmleri ile ilgilidir. Kamusal şiddetin ölüme varan sonuçlarını tetikleyen narsisizm, bu şiddetin fiziki ve psikolojik olarak yansıtılmasında belirleyici rol oynar. Caligula ve Tiberius örneklerinde olduğu gibi narsisist kişi çok yalnız ve korkaktır (tıpkı *Antigone*’deki Kreon gibi). Bunu kendini büyük görerek ödünler. Fromm’un deyişiyle dünya kendisiyse, dışarıda onu korkutabilecek başka bir dünya olamaz; kendisi her şeyse, yalnız değildir o zaman; bunun sonucu olarak narsisizmi zedelendiğinde tüm varlığının tehlikeye girdiği duygusuna kapılır (68). Lazarus’un ölümünün istenmesinin nedeni büyük ölçüde bundandır. Tiberius’un kendini büyük görmesine karşın, tek savunma yolu olan iktidar aracılığıyla şiddet tehlikeye girdiğinde Sezar’ın korkusu ortaya dökülerek yoğun bir öfkeye dönüşür. *Filoktetes* oyununda Odysseus’un, yanında bulunan Neoptolemos’un Filoktetes’in tarafına geçtiğinde duyduğu narsisist öfke, Tiberius’un Lazarus’a karşı olumlu konuşmaları

sonrasında Caligula'nın duyduğunun aynısıdır. Tehlikeyi uygun davranışlarla azaltmak için hiçbir şey yapamadığından öfkesi daha da çoğalır; narsisist güvenliği tehlikeye sokan şeyden onu ancak eleştirmenin (Lazarus'un) –ya da kendisinin– ortadan kalkması kurtarabilir. Bu öfke patlamasının yerini alabilecek tepki de ruhsal çöküntünün salık verdiği kamusal şiddettir. Kamusal şiddetin rengi ise tüm perdeye yansıyan kırmızıdan başka bir renk olamaz. Ayrıca Caligula'nınkinden olduğu gibi melankolide görülen yas tutma ögesi (ara ara Lazarus'u ikna etme çabaları ve ağlaması) çöküntü içindeki kişinin olağanüstü saydığı ben'inden oluşan narsisist imgenin ölüme tuttuğu yastır. Kısacası, genel olarak Sofokles'in tüm oyunlarında kullandığı kendini sevmenin bir lanet olduğu, aşırı durumlarda bunun kendini yok etmekle sonuçlanacağı teması O'Neill tarafından benzer şekilde uyarlanır. Lazarus bu durumda bir Antigone olurken Caligula ise hırsları ve kendini bilmezliği ile bir Aias kimliğine bürünür. Sofokles ve özellikle Homeros ile O'Neill'in aralarındaki en belirgin fark ise O'Neill'in bir araç olarak şiddete *tamamen* arkasını dönmesidir.

c. Dördüncü Perde ve Şiddetin Sonu

Son olarak, oyunun son perdesinde öne çıkan en önemli unsurlar, kamusal şiddetin sonucu ve bireye fiziki ve psikolojik olarak bu şiddetin yansımalarıdır. Perde, Homeros'un *İlyada*'sındaki gibi vahşetin kol gezdiği sahnelerle benzer. Kamusal şiddetin sonucuna, bu noktada, Fromm'un kuramlarından “kandaşla cinsel ilişki” eğilimi etki eder. Kötü ana karakterlerin hepsinde bu eğilimin görülmesi, Lazarus'un idam kararıyla somutlaşır.

Son perdeye geçildiğinde artık, izleyici Lazarus'un sonunun ne olacağını merakla bekler. İlk sahneyle beraber de olaylar çözülmeye başlar. Bu sahnede, tek bir ışığın yandığı ve vaktin gece olduğu bir dilimde bir önceki sahnede kalınan yerden oyuna devam edilir. Lazarus bir öncekinden daha dinç, genç ve tanrılar kadar güçlü görünmektedir. Odada, eski Grek tragediyalarından farklı olarak ölen Miriam'ın cesedi ve Lazarus dışında; Tiberius, Caligula ve Pompeia da vardır. Açılış konuşmasını Lazarus yaparak, insan ırkının yaşam hastalığından, korkuları yüzünden fiziksel olarak daha ölmeden nefessiz kalıp ölümü canlı olarak yaşadığından ve bu yüzden de tanrının varlığından şüphe ettiğinden hâlbuki her

insanın tanrıyı kendi içinde tekrar yaratabileceğinden dem vurur. Bu noktada Nietzsche'nin *übermenschini* varoluşçu bir söylemle hatırlatır: “İnsan, bir an önce kargaşasını, kendine anlam veren bir düzene çevirmezse, yıldız doğurtmazsa, karanlığında yok olacaktır. . . . Yeryüzünün anlamı olacak İnsan ötesi! Yalvarırım size, kardeşlerim, yeryüzüne bağlı kalın, inanmayın size dünya ötesi umutlardan söz edenlere!” (Nietzsche 11). Bu bağlamda “kargaşayı” ve “karanlığı” lanetleyerek “yeryüzüne” yani insanların kendisine (kendi iç seslerine) bağlılığını dile getirir.

Caligula ise buna, askeri kampta (askeri kamp yine şiddetin somutlaştığı belirgin mekânlardandır.) doğduğunu söyleyerek ve yaratım sürecinin baştan engellendiğini dile getirerek karşı çıkar. Yani şiddeti kullanma ya da ona maruz kalma bireyin elinde değildir. Aksine bunda, çevresel faktörlerin egemenliği vardır. Bu yüzden, neşeyle gülmek öyle isteyince olacak bir şey değildir ona göre. Hâlbuki Lazarus'un geçmişi daha korkunçtur. Tiberius ise ölümden korkmasının sebebini şiddetin devam edecek olmasına bağlar:

TIBERIUS. . . . Ölmek istemiyorum. Ölümün ötesinde ebedi uyku, derin bir dinlenme ve yeryüzünde gördüğümüz, duyduğumuz, nefret ettiğimiz ya da sevdiğimiz her ne varsa her şeyi unutturma olsaydı, memnuniyetle isterdim ölmeyi. Ama emin ol ki Lazarus, hiçbir şey kesin değil –en azından huzur konusunda– ölümün ötesinde rahatlama olmayacağından korkuyorum; kişiye hep burada olduğunu hatırlatmasından, uyutmayacak olmasından- buna benzer olarak ebedi bir şekilde zihni de etkilemesinden, anılar ve pişmanlıkların uzun uykusuzlukları getirmesinden, kişinin arzularının ve cüzamlı parmakları tarafından lekelenmiş beyaz vücutlarıyla geçen ölümü zehirleyen düşlerin hayaletlerinin etkilemesinden zihni. Karanlıkta uyuyamadan yatağa uzandığım ve etrafımda dans eden, kalbimin davul gibi vuruşlarıyla hoplayıp zıplayan Ölüm'ü dinlediğim şu andakine benzer uzun gecelerden korkuyorum. Korkuyorum, Lazarus; korkuyorum; çünkü bundan ötesinde uyku yok. (56)

Burada, Tiberius'un şiddete karşı eğiliminin kökenlerinde ki bir imparator olarak kamusal şiddetin baş uygulayıcısıdır, Eric Fromm'un şiddet üzerine geliştirdiği kurama

göre, “kandaşla cinsel ilişki saplantısı” vardır. Cinselliğin uyanmasından önce ortaya çıkan “kandaşla cinsel ilişki bağılılığı” erkekler ve kadınlardaki en temel tutkuyu oluşturur (70). Bu tutku, Tiberius’ta korunma ve narsisizmini doyurma isteğini, sorumluluk ve bilinçliliğin tehlikelerinden kaçınma arzusunu, hiçbir sevgi belirtisi beklemeden kendisine sunulan koşulsuz sevgiye duyduğu özlemi gösterir. Umutsuzluk içinde olan imparator birçok yönden çaresizlik içindedir. Gerçekten de o, toplumun kendisine verdiği görevleri yerine getirebilir, bunları başarabilir; ama bir bebeğe göre (bebek de doğduğunda savunmasız, dolayısıyla çaresizdir.), yaşamın getirdiği tehlikelerin ve sakıncaların daha çok farkındadır; denetleyemeyeceği doğal ve toplumsal güçlerin bulunduğunu, önceden kestiremeyeceği kazaların olabileceğini, daha da önemlisi ölümün kendisini beklediğini bilir. Bu koşullar altında insanın kendisine kesinlik, güvenlik ve sevgi verecek bir gücü delice aramasından daha doğal bir şey olamaz. Bu arzu, Fromm’un belirttiği gibi, yalnızca insanın anne özleminin yinelenmesi değildir; bu isteği doğuran neden bebeğe anne sevgisi özlemi duyuran koşulların değişik bir düzeyde de olsa aynı şekilde sürmesidir. İnsanlar yaşamlarının geri kalan süresinde kendilerine annelik edecek birini bulabilselerdi yaşamın tehlikelerinden ve acılarından kurtulurlardı. İnsanın hiç durmadan bu *fata morgana* (masal perisi) peşinde koşmasına şaşmamak gerekir (75). İşte, burada adı temsil edilen bu peri ya da anne rol modeli Caligula için olduğu kadar Tiberius için de Lazarus’tan başkası değildir. Gene de her ikisi de yitirilen cennetin geri gelmeyeceğini, belirsizlikler ve tehlikeler içinde yaşamak zorunda olduklarını, kendi çabalarının dışında güvenecek hiçbir şeyleri bulunmadığını, kendilerine yalnızca geliştirdikleri güçlerin direnç ve korkusuzluk kazandırabileceğini az çok bilmektedir. Bu yüzden her ikisi de doğdukları andan başlayarak iki eğilim arasında gidip gelirler: Bu eğilimlerden biri aydınlığa çıkmak, öteki anne rahmine dönmektir; biri serüvene yönelmek, öteki kesinlik peşinde koşmaktır; biri bağımsızlık için tehlikeyi göze almak, öbürü korunma ve bağımlılık aramaktır ki oyunun sonunda da görüleceği gibi her ikisi de ikinci yolu seçerler ki bu anlamda, Georges Bataille’ın sözlerini haklı çıkartacak şekilde, kahkaha bir “ifşa” olduğu ve bununla “şeylerin temelini açtığı” için yani kurtuluş anahtarı taşıdığı için diğer karakterler tarafından (özellikle iktidarı temsil edenler) Lazarus rol model olarak alınmak istenir.

Bunun tam tersi, Lazarus'un huzurun var olduğunu savunması üzerine, Tiberius bunu anlamlandıramadığını Lazarus'un sırrını çözeceğini ki Lazarus'un giderek gençleştiği kaçmaz gözünden, tüm bu yaşananların rasyonel bir açıklaması olması gerektiğini söyler. Lazarus absürt bir şekilde, bunun böyle görünmesinin sebebini düşüncenin korkaklığına bağlayarak mantığı ekarte eder. Gençleşmesinin, fiziksel şekilde açıklaması yapılamaz; bu da mantığın yokluğuna olan inancını kanıtlar. Tiberius, kamusal şiddetin alt metninde psikolojik şiddetin temel alındığını ileri sürer. Taht kavgalarında ailesinin yaptığı vahşetten, annesiyle arasındaki hastalıklı ilişkiden ve çocukluğundan itibaren süregelen iktidar mücadelelerinde dökülen kanlardan artık, gökyüzünün bile kırmızı görüldüğünü söyler. Bu yüzden şiddeti içselleştirip ölümün alemdarı olması ona göre, normaldir. Bunun dışında yine aynı kuramdan yola çıkarak şu sonuç çıkarılabilir: Tiberius bir özne arayışı içerisinde olduğu için, sevgilisi Agrippina'yı nesne olarak konumlandırıp elinden yitirmesiyle yaşadığı travma onu aidiyet duygusundan yoksun bırakır. Tiberius'un yaptığı açıklama, Caligula'nın açıklamasına duygusal ve nostaljik anlamda yakındır. Sevgisiz olduğundan ve hayatı boyunca fiziksel ve manevi işkenceye maruz kaldığından sevgiyi kıskanır, bu da her şeyden, annesinden dahi nefret etmesine neden olur ki burada yoğun bir şekilde Ödipal kompleks söz konusudur. Sevdiği herkes, iktidar mücadelesi yüzünden öldürülerek hayatından çıkartılmıştır. Bu da travmatik süreci doğurur. Tüm hayatı boyunca saltanat ve iktidar adına nefret etmeye ve sevgisizliğe itilmiştir. Öldürülen hayat arkadaşı Agrippina'ya ağıt niteliği taşıyan konuşmasında, Tiberius bir kraldan öte fazlasıyla yitik bir erkeğin tasviri hâline dönüşür. Şiddet uygulayanın üzerindeki şiddetin ağırlığıdır onu ezen. Tüm bu sebeplerden dolayı ölüm, o yaşadığı sürece var olacaktır. Tiberius'a genetik açıdan bakarsak onun gözünde koruyucu gücü ve kesinlik güvencesini temsil eden ilk insan annesidir; ama bunları temsil eden varlık anne değildir. Daha sonra, o büyüyünce anne aileyle, klanla ya da aynı kandan, aynı topraklarda doğmuş kişilerle yer değiştirir ya da bütünleşir. Topluluğun çapı genişlediğinde de Fromm'un deyimiyle "ırk, ulus, dinsel ve siyasi partiler anneleri, başka bir deyişle korunma ve sevgi gereksinmesinin güvenceleri olur" (88). Annelik işlevinin gerçek anneden "aile, klan, ulus ya da şiddete aktarılması kişisel narsisizmin topluluk narsisizmine aktarılmasında ortaya çıkan gelişmeleri yansıtır.

Her şeyden önce, anneler çoğunlukla kendi çocuklarından önce ölürlər; ölümsüz anne figürü gereksinmesi buradan doğar” (89). Dahası, bu insanı yalnızca kendi annesinden kopmuş bir durumda tek başına bırakır. Tiberius’un anne saplantısının en belirgin özelliği, cinsel ilişkiye girdiği kadında annesine dair bir ipucu aramasındadır. Ardından ağıda benzer konuşmalar yapmasında bu kolayca görülür. Bunun daha ileri boyutu ise Caligula’da görüldüğü gibi kendi karakterinin bağımsızlığını geliştirememiş olmasıdır. Belki karakter bilinçsiz olarak başkaldıracak, sonra kendisini suçlu hissedecek ve eskisinden daha büyük bir bağlılıkla ona boyun eğecektir. Sonunda ortaya çıkacak olan başkaldırma kendini cinsel ihanetler, ruhsal bunalımlar, ani öfke patlamaları, ruhsal-bedensel belirtiler ya da genel engellemelerle belli eder. Tüm bunların dışında, Lacancu açıdan anne figürü aynı zamanda hem yaşam verici hem de yaşam alıcı, hem sevilen hem de korkulan kişidir. Öte yandan babanın/atanın işlevi daha başkadır. Baba insanların yarattığı yasaları ve düzeni, kamusal kuralları ve görevleri temsil eder. Cezalandıran ve ödüllendiren kişidir. Sevgisi koşula bağlıdır. Bu sevgi ancak onun istekleri yerine getirilerek kazanılabilir (Fromm 88). Bu yüzden, babaya bağlı kişi konumunda Tiberius ve Caligula, kendi babalarının sevgisini ancak istediklerini yaparak kazanmayı umabilir; ama onlarda babaya bağlı kişinin deneyimleri; tam, koşulsuz sevginin, kesinlik ve korunmanın getirdiği sonsuz rahatlık duygusu yoktur.

Bu noktada Lazarus’un Tiberius’a yanıtı ise son derece basittir: “Kral ölüme inanmalıdır; peki, ya Agrippina’nın kocası?” (59) Böylece Lazarus Tiberius’un insani özelliğini sorgulatır. Caligula ise Tiberius’un duygusallığının geçici olduğunu, ertesi gün değişebileceğini ve hemen kaçması gerektiğini söyler Lazarus’a. Yoksa “acı olacaktır” (59). Ama Lazarus’a göre, acıya *evet*, dendiğinde, acı ortadan kalkacaktır (59). Caligula ise acı üzerinden şiddetin adeta içinde kanlarının dolaştığı damar olduğunu açıklar:

CALIGULA. Bizden acıyı alma! Bizim tek hakikatimiz o. Acı yoksa hiçbir şey

Yoktur –senin kahkahanda bile olacak –hiçlik, Lazarus, bir aptalın sonsuz sessizliğiyle sızlayan bir gınat gibi yutulur. Ha–ha! Hayır, acı bizimle kalmalı! Özellikle Sezar’la kalmalı o! Acı, delice bir neşeyle Sezar’ın gözlerinde parlamalı– insanoğlunun acısı– yoksa onlar,

memnuniyetsiz ve saygısız olurlardı. Ha–ha! Hastayım Lazarus, gaddarlığın ve şehvetin ve insan etinin ve zevkin her türlü ahmaklıkların–salak çocukların pis geçmişlerinin hastasıyım! Temiz olabilirdim. Kahkahana karşılık verebilseydim eğer, Lazarus! Bu benim kalbimi temizlerdi. Senin tüm insanları sevdiğin, benim seni sevdiğim gibi tüm insanları sevmeyi dileyebilseydim eğer. Keşke onlardan korkmayıp hor görmeseydim insanları. Keşke inanabilseydim onlara –hayata-kendime– inanabilseydim ki yeryüzündeki bir erkek ya da bir kadın gerçek Caligula’yı tanıyıp sevseydi – böylece Caligula’ya, kendime inancım olurdu– böylece senin kahkahana yanıt verebilirdim. (60)

İşte, burada varoluş sorunsalı doğrudan dile getirilerek ayyuka çıkar. Tıpkı modern bireyin duyduğu gibi bir hiçlik duyar Caligula. İktidar sembolü olarak şiddetin varlığıyla bu hiçlikten kurtulduğunu söyler. İnancın boşa çıkması kemikleşmiş sistemin çürümüşlüğündendir. Dönem izleyicisi, Caligula’nın bu sözleriyle, kendi yaşadığı hiçliği de iktidar mekanizmasının içinin boşaltıldığını da böylece görür. Lazarus, bu konuşma üzerine Caligula’yı sevdiğini söyler; fakat Caligula, bunu bir alay ve hakaret olarak algılar. Ona inanmak istemez; çünkü o, kötüdür, derinlerinde şeytani bir yan vardır ve Lazarus gibi kutsal, saf ve iyi bir insan onu sevmez; bu olsa olsa bir alay olur. Bu noktada Lazarus, hümanist bir konuşma yapar: yeryüzündeki tüm yaratıkları sevmesi ve kim olursa olsun yine de gülmesi gerektiğini söyler. Yeter ki Caligula inansın. Sahne, Caligula’nın Lazarus tarafından ikna edilme çabaları ve Pompeia’nın Lazarus’tan sadece kendisi için istediği aşkın tüm insanlığa ait olduğunu görünce girdiği sinir krizi ve idamını istemesi ama buna rağmen Lazarus’un soğukkanlılığı ile biter. Fonda ise koronun onun kahkahalarının yumuşaklığını öven sözleri vardır.

Oyunda son sahne ise amfiteyatroda geçer. Artık, gün doğmak üzeredir. Bu sahnede Lazarus’un mucizeyi tekrar edip edemeyeceği tartışılacaktır. Bu, aslında diğer karakterlerde bir çeşit kızgınlık ve umudun beklentisidir ki bu yönüyle izleyicinin de bilinçaltını temsil ederek, onun da bunu beklediği yansıtılır. Sahnede, tahtında oturan Tiberius, Pompeia ve orta yaşlı yedi adamdan oluşan koro vardır. Lazarus ise yakılmak üzere bir yükseltinin

üzerinde durmaktadır. Koronun, Lazarus’a alaylarıyla sahne açılır. Tiberius, Lazarus ölürken gözlerinde hâlâ huzur olup olmadığını görmek istediğini söylerken, Pompeia daha tedirgindir; çünkü Lazarus’un kendisini ölüme çağırdığı sanısına kapılır. Artık, bu sahnede koronun, Tiberius’un ve diğerlerinin Lazarus yanarken ondan hayata dair felsefi sorularını duyar izleyici: büyük bir korku ve hezeyan içinde yeryüzünde aşk ve sevgi olup olmadığını, mutluluğun nerede olduğunu, neden dünyaya geldiklerini sorarlar umutla; çünkü yanarken dahi Lazarus’un *gözleri gülmektedir*. Acaba umut mu mutlaktır yoksa hiçlik mi? Tansiyonun oyunda en yüksek noktalarından birinin bu kısım olması, modern izleyicinin de cevabı bir çeşit umutla beklemesindendir; çünkü böylece o da bir cevap bulabilecektir kendi varoluş sorunsalına. Histeri hâlinde Lazarus ölürken son sözlerinde ölümden ötesinde ne olduğunu “insanlık” adına sorarlar. Lazarus ise kendinden geçmiş bir şekilde, “Yaşam! Sonsuzluk! Yıldızlar ve toz! Tanrının sonsuz kahkahası!” diye cevaplar (66). Koro ise huşu içinde, adeta Satirler gibi bir coşkuyla Lazarus’un dediklerini tekrarlar. Artık, cevabını alan Tiberius, son kertede kamusal şiddeti ilan ettikten sonra onu reddeder:

TIBERIUS. Yeterince uzun yaşadım! Lazarus’la öleceğim! Ölümden
Artık, korkmuyorum! Gülüyorum! Sezar’a gülüyorum!
Kardeşlerim, sizlere de Sezar’lardan korkmamanızı salık veririm!
İnsanı tozun kardeşliğinde arayın! Sezar sizin insan korkunuzdur!
Nasihatim, Sezar’lara gülmenizdir! (67)

Büyük bir kıskançlıkla, Caligula ise Lazarus’a saldırır; çünkü sırrı asıl hak eden Tiberius değil, Caligula’dır ona göre. Bu yüzden, Lazarus’u lanetler; onu yalancılıkla, kendisini unutmakla (Caligula hep yardım etmiştir çünkü ona.) ve dolandırıcılıkla suçlar ve ona bir mızrakla saldırır. Lazarus ise “İnsan unuttur!” der (67). Caligula ise son kertede seçimini şiddetten yana kullanır: “. . . sen korku ve ölümün öldüğünü açıkladın! Fakat ben korkunun kralyım! Ölümün imparatoruyum! . . . Seni öldürmek zorundaydım, Lazarus!” (67) Caligula insanın deli olduğunu söyleyerek ve şiddeti akıl dışı hâle getirerek kamusal anlamda onu yasallaştırır böylece. Lazarus’un ölümüyle, kahkahasının da katli gerçekleştirilmiştir. Caligula imparatorluğunu ve tanrılığını ilan ederken bu meşruiyeti de açıklamış olur. Ama tüm bunları kendisine ölüm korkusunun yaptırdığının da bilincindedir

aslında. Lazarus, ölümün olmadığını söyleyerek son nefesini verirken, oyun Lazarus'un değil de Caligula'nın tarihe yazdığı sözlerle biter: "Ölümün olduğunu kanıtladım! . . . Oo, hay aptal! Manyak! Affet beni, Lazarus! İnsan unuttur!" (68). Burada Caligula karakteri, Tanrı korkusu yerine ölüm korkusunu vurgulayarak ölüm korkusu ile ürperen insanın ne olduğunu bilmediğini, yalnızca var olduğunu bildiğini gösterir ve bu anlamda yabancılaşmayı evrenselleştirir. Tarihsel gerçeklikle de örtüşerek bir çeşit hatırlama/unutma paradoksuyla oyun şiddeti överek değil ama onun tarihsel gerçekliğini kanıtlayarak perdelerini kapatır. Caligula, bağımlılıklarından ya da korkularından, çoğu kez neyi kast ettiğini bilmeden söz eder. Bu deneyimini, O'Neill tüm gerçekliğiyle anlatmak için mitolojilerin ve dinlerin düşsel/simgesel dilini kullanır.

Sonuç olarak, oyunda Lazarus ve Miriam dışında kalan diğer karakterler, kendi topluluklarının gereksinimleri dışında gerçek tanımayan, bağımsızlıktan korkan, "ölüm sever" kişilerdir ve bu yönüyle Euripides'in gerçekçi bir şekilde yansıttığı *Elektra*'daki Aigisthos ya da *Medea*'daki Kreon gibi kötücül karakterlere benzerler. Lazarus, onların hastalıklı kişiliklerinin farkında olarak bu insanların söylediklerini gerçeklik olarak kabul etmez; o, insanların yakalanabileceği böyle bir hastalığın kurbanı olan bu kişilerin yanıltıcı akla uydurmalarının aslında yaşam bitmeden önce yaşamın yadsınmasından başka bir şey olmadığını görebilmiştir. Bu yönüyle Lazarus'un tepkisi Elektra ya da Medea'ninkine kadar şiddet içerikli olmasa da felsefi olarak aynıdır.

Caligula'nın "kandaşla cinsel ilişki" saplantısı çoğu zaman ya olduğu gibi görülemez ya da öylesine akla uydurulur ki akıl dışı bir yanı kalmaz. Saplantısının nesnesi anne değil de Lazarus olduğu halde akla uydurmaları gene aynı biçimde işler. Bu yönüyle O'Neill, aynen gerçekçi ve trajik bir yazar olan Euripides'in yaptığı gibi karakterleri oldukları gibi çizer, olması gerektiği gibi değil. Akla uydurmaların özünde kişinin her şeyini ona borçlu olduğu ya da Lazarus'un çok üstün ve olağanüstü olduğu görüşü yatar. Bu noktada "kandaşla cinsel ilişki" arzuları temelde cinsel arzuların bir sonucu değil ondaki en temel eğilimlerden biridir; bu görüş Euripides'in Dionysos dininin İncil'i olarak addedilen *Bakkhalar* oyununda doğaya verilen şiddet imgesiyle aynıdır; örneğin Koro, "Hüner nedir? Tanrıların hangi bağıışı/'Düşmanımın kellesi pençemde'/duygusundan daha

tatlı?/Güzel olan hep sevilir” (68) diyerek şiddeti doğallaştırır ve bu Caligula’nın şiddeti kullanma biçimine nevrotik olarak eş değerdir. Caligula’nın geldiği yere bağlı kalma isteği, özgürlükten korkması, bağlandığı kişi tarafından çaresizlik içinde yok edilme korkusu, her türlü bağımsızlığın yadsınmasıdır.

3. Sonuç

Eugene O’Neill, şiddetin Amerikan bireyi üzerinde onun hayatını şekillendirici bir unsur olması nedeniyle tüm bir toplumsal yapıyı ve sistemi boyutlandırıldığını ve kalıplara soktuğunu kanıtlar. Tarihsel süreçlerin ve bu süreçlerin birey üzerindeki toplumsal, politik ve kültürel etkisinin, bireye varoluş problemleri yaşattığı, bu olayların kamusal şiddet bağlamında bireyin yaşamında olumsuz ve örseleyici değişimler yarattığı gibi sonuçlara ulaşır. O’Neill vermek istediği mesajı son kertede evrenselleştirip tarihî bir zemine somut bir şekilde oturttuğu için daha zor anlaşılır. Modern bireyin üzerindeki şiddet olgusunu, bu olgunun boyutlarını ve sonuçlarını; O’Neill’in yaşadığı ve oyunun yazıldığı dönem ile metinde olayların yansıtıldığı zamanı birbirleriyle ilişkilendirdiğimizde yazarın bilimsel bir örüntü çıkardığı açıkça görülecektir. Örneğin, Yeni Tarihçi Fredric Jameson’dan yola çıkılacak olursa, oyun zamansal çizgide herhangi bir tarihî belgeden daha kıymetli hâle gelir ve tarihin gizli kalmış yönlerini, özellikle şiddet altındaki bireyin psikolojik yapısını çok daha iyi yansıttığı için de durum “homojen” bir boyut kazanır (58). Böylece O’Neill’in kapitalizmin, modern birey üzerindeki şiddetinin niceliğini Lazarus’un devlet iktidarının şiddetinin boyutundan tasavvur edebiliriz. Toplumsal olayları “tarihselleştirerek” metni somut bir veri olarak kabul ettiğimizde, *Lazarus Güldü* oyununun Amerikan kamusal yaşamının savaş sonrası beklediği umudun aslında kapılarını hiç çalmayacağının sinyallerini verdiğini görürüz; çünkü yazarın hayatında arka planı oluşturan toplumsal olayların yarattığı şiddet ile metnin geçtiği zaman arasındaki şiddet arasında nitel olarak bir fark yoktur. Foucault gibi O’Neill da oyunda iktidarın “büyük gözaltı” olduğunu gösterir ve yazar bir “arkeolog” gibi kendi döneminin *ruhunu* İlk Çağ paradigmaları ile ilişkilendirerek tarar. İlk Çağ’ın iktidar politikalarını çözümleyerek kendi dönemindeki siyasalın değişmediğini ve bu bağlamda da Yakın Çağ (ya da Modern Çağ) ile İlk Çağ arasında bir

fark olmadığını gösterir. O'Neill'in metni Myers'in deyiimiyle “sosyal ve kültürel bir yapı” olarak incelendiğinde onun yazdığı oyunu da “kültür ve sosyal yapının ürettiği” (16) gözlemlenir; çünkü her şeyden öte çizilen karakterlerin kendileri “sosyal yapılar”dır. Bu bağlamda sahnede yaratılan tarih eğer politik güçlerin yarattığı bir tarihe (ki oyunda böyledir.) o halde her iki çağ arasındaki “kırılma”nın (*repture*) oldukça saydam olduğu eserden anlaşılır. Bu noktada psikoanalitik açıdan karakterlerin ruh ve kişilik çözümlemelerinin yapılması, toplumsal ya da kitlesel bağlamda bireyin yaşadığı sosyal çevre içerisindeki durumunun daha iyi anlaşılmasını sağlar. Freudçu açıdan O'Neill, Caligula'yı aşırı derecede bencil bir şekilde tasvir ederek iktidarın bireyin yaşamının içerisinde tamamen boşaltarak onu anlamsızlaştırdığını gösterir. Tiberius karakterinde ise, incelendiği gibi, Ödipal kompleks, onun yaşamına ve bu paralelde tiranlığına yön veren en önemli güçtür. Bir tek Lazarus (belki Miriam da dâhil edilebilir.) bilinçaltının esrimeleriyle ego ve süper egodan tamamen sıyrılarak kahkahasının verdiği gizil güçle tüm bu kavramların içini boşaltır ve bilinç üstü bir seviyeye ulaşır ki bu seviye Nietzsche'nin *übermensch* seviyesine çıkar.

Sonuç olarak, Lazarus aslında modern izleyiciye varoluşun gizini vermeye çalışmaktadır. Modern Amerikalı bireyin kültürel inançlarının sarsılması, siyasi iktidarın küresel savaş ve kapitalizm gibi araçlarla sosyoekonomik ve sosyopolitik açıdan üzerinde uyguladığı şiddet, teknolojinin ilerlemesiyle değişen kitle ahlakının yaşattığı bunalım ve hiçlik duygusu gibi nedenlerle gülmek izleyiciye varoluşçu düzlemde bir seçim hakkı tanır. Modern izleyici, Lazarus'un kendisi gibi yitlik bir kimlikle ölüp yeniden sağlam ve taze bir kimlikle dönüp adeta hayatı algılamış bir şekilde var olmasını (gülümsemesi) ve bu nedenle de her geçen zamanda fiziksel olarak gençleşmesini, umudun somutlaşması şeklinde algılar. Lazarus'un kahkahası insanın var olan sistemden ayrı bir şekilde şiddetten sıyrılmasını temel alır. Onun kahkahası, İshâk el-İsrâ'îlî'nin de dediği gibi “kaynama hâlinde olan kanın sesidir.” Onun kahkahasıyla kanı hızlandığı için giderek gençleşir (28). Diğerlerinin aksine (belki de kahkaha atmadığı için kanı hızlanamayan ve bu yüzden sürekli yaşlanan Miriam da olduğu gibi) hayatın devamını sağlaması yönünden de önemli olan, kanının kahkahasının yankılanmasıyla hızlanmasıdır. Özetle, Lazarus'un gülüşü iktidarın

uyguladığı şiddetle dalga geçiş, onu eleştirme ve Kant, Hobbes, Hutcheson ve Schopenhauer’un da bahsettiği gibi ona karşı üstünlük kurma formülüdür.

Ancak uyuşmazlık kuramıyla açıklanabilecek nedenlerle kahkaha atan diğer karakterler (özellikle Caligula, Pompeia ve koro) Freud’un tanımladığı bir tür psişik enerji boşalımıyla gülmeyi kullanırlar. Bu sayede, Descartes’ın gülmenin özünü açıklarken belirttiği gibi öfkelerinin sinirsel boşalımını bedenlerinden atmış olurlar. Oyun sonunda Lazarus’un ölmesi, bir yandan O’Neill’in geleceğe dair umudunu yıkarken (çünkü “Lazarus güldü” artık, geçmiş zamanda kalmış [*past simple*] ve etkisi kalmamış bir olaya tekabül eder.) insanın tarihsel bağlamda ders çıkarmadığını Caligula’nın “unutuşuyla” somutlaştırır ki Caligula’nın ileride imparator olarak tarihe şiddet bağlamında şekil verdiğini bilmek de bu umudun yıkılışının nesnel gerekçelere dayandığını gösterir. Kısaca, şiddet her zaman “insan, insan olduğu sürece” (69) birey üzerindeki varlığını sürdürecektir. İşte, Eugene O’Neill yaşadığı dönem içerisinde oyunun bir propaganda metni olmaması için tercih ettiği alegori yöntemiyle; insanların, hayal kırıklıklarıyla, geçmişe duydukları nostaljiyle, savaş sonrası yaşadıkları travmayla, ekonomik bunalımın eşiğindeki modern Amerikan bireyine şiddetin kızıl çıplaklığını gösterir. Ona göre, Lazarus dışındaki tüm karakterlerin taktığı maskeyi fobik bir ölüm korkusu duyduğundan izleyici de takmaktadır. Jung’un sözleriyle bitirirsek “kendi kalbine bakamayanın yaşamı bulanıktır; kendi yüreğine bakabilme cesareti gösterenler gönlünün muradını keşfedenlerdir. Dışarıya bakan rüya görür, hayal dünyasında kaybolur; içeriye bakan ise uyanır, kendini keşfeder” (48).

IV. T. S. ELIOT VE *KATEDRALDE CİNAYET* ADLI OYUNUNDA ŞİDDETİN SAHNEYE YANSIMASININ SHAKESPEARE TİYATROSU ÜZERİNDEN TAHLİLİ

İşte Divine böyle öldü. Tamamıyla Ölü. Bedeni örtülerle sarılı. Tepeden tırnağa, hep, hareketsiz ve kaskatı, bankizlerin çözülen buzları içinde sonsuzluğa doğru yol alan bir gemi sanki: Sen, Jean, daha önce söylediğim gibi, yatağımın üzerinde, mutlu bir sonsuzluğa doğru yol alan hareketsiz, kaskatı, iyi yürekli Jean.

Divine öldüğüne göre benim için geriye yapacak ne kalıyor? Söyleyecek ne kalıyor?

Genet, *Çiçeklerin Meryem Anası*'ndan (232)

A. GENEL HATLARIYLA ŞİDDET OLGUSUNUN ELIZABETH DÖNEMİ TİYATROSUNDAKİ YERİ

1. Genel Giriş

O'Neill, İlk Çağ'da geçen bir öykü üzerinden döneminin toplumsal ve siyasi olaylarına bir eleştiri getirirken, T. S. Eliot, *Katedralde Cinayet* adlı oyununda bu eleştiriye gerek kültürel, felsefi ve sosyal gerekse siyasi ve ekonomik açıdan İlk Çağ'dan daha da karanlık bir dönem olarak düşünebileceğimiz Orta Çağ İngiltere'sinde yaşanmış bir hikâye üzerinden yapar ve bunu yaparken de Rönesans'ın büyük tiyatro yazarı Shakespeare'in tiyatral teknikleri ile şiddet konusuna bakış açılarını esas alır. Bu nedenle, modern Amerikan dönemi bireyinde şiddetin etkisinin tiyatrodan Eliot tarafından nasıl yansıtıldığına bakılırken Shakespeare tiyatrosunun ana hatlarına ve öncelikle Elizabeth Dönemi'nin yapısına ve şiddet olgusunun bu dönemde nasıl algılandığına, dolayısıyla bu toplumsal algının Shakespeare yazınına nasıl etkilediğine bakmakta fayda vardır.

Elizabeth Çağı'na şekil veren iki önemli olgu bulunmaktadır: birincisi, hümanizm; ikincisi ise dinsel reformasyondur.⁵⁹ On dördüncü yüzyılda öncelikle İtalya'da başlayan Rönesans, Orta Çağ'ın Batı'daki karanlığından sonra eski Grek ve Roma eserlerine ışık

⁵⁹ Birinci bölüm "a" ve "b" bölümleri Mîna Urgan'ın *İngiliz Edebiyatı Tarihi* isimli kitabı temel alınarak hazırlanmıştır.

tutmak amacıyla, bu çağa yepyeni bir soluk getirir. Genel Avrupa edebiyatını daha sonrasında ise dünya yazınını etkileyecek olan Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio gibi yazarların bu çağda yaşaması da bu gelişime ivme kazandırarak, bu yüzyıldan itibaren tüm Avrupa'yı ve İngiltere'yi etkisi altına alır ve tarihe yeni bir yön vermiş olur. “Yeniden doğuş” kendi kendine değil; uzun, sancılı ve insanlar üzerinde yoğun bir kamusal şiddetin yaşanmasına neden olan karanlık bir dönemden sonra ancak ortaya çıkabilmiştir. Papalığın himayesi altındaki Katolik kilisesinin ve monarşinin himayesindeki derebeylik düzeninin yarattığı baskıların kısmen hafiflemiş olması, bu çıkışa önayak olmuştur. Bireylerin ve toplumun üzerinde birkaç asır kalıplaşmış bir kamusal şiddet uygulayan bu iki yapının zamanla etkisinin daralması, mantığı tabu oluşturacak şekilde ötekileştiren skolastik düşüncenin de arka plana itilmesine yol açar. Bilim artık, dini metinlerle değil felsefeyle yakından ilişkilidir. O güne kadar Katolik kilisenin benimsettiği şekilde ezbere konuşan insanlar, kamusal ve kolektif şiddetin zincirlerinden kurtulunca özgür bilgiye olan açlıklarını büyük bir merakla doyurmaya başlarlar.⁶⁰ Nicolaus Copernicus astronomide, Vasco de Gama, Amerigo Vespucci gibi gezginler coğrafi keşiflerde Batı dünyasını küresel düzlemde yeni buluşlarla baş başa bırakırlar. Rönesansla birlikte, insanlar ruhlarının yanında bedenlerinin de önemli olduğunu anlayarak ruhlarını yüceltmek için artık bedenlerini cezalandırmaktan vazgeçerler; çünkü onlara göre, ruhun yücelmesi için beden de sağlıklı olması şarttır. Bu bilinçle, insanların yaşamı algılayış biçimleri değişir. Ölümden sonra alınacak hazzı, bu dünyadaki çekilen cefayla ölçen dogmatik Orta Çağ zihniyeti yerine, kilisenin egemenliğinden kurtularak ve aklın egemenliğini üstün tutarak almayı seçerler. Zamansal olarak geçmiş ve gelecek hesapları yapmak yerine *şimdiki* zamana nakit verirler. Bu tutum, edebi anlamda hümanistlerin eski Grek eserlerini yeni bir açıdan incelemeleriyle açıklanır. Orta Çağ'da eğitim alanlar Latince bilmelerine rağmen, yazıldığı eserlerin içeriği daha özgürlükçü, felsefi ve devrimci olduğu için hep horlanan Yunanca'yı konuşanların sayısı azdır. Buna paralel olarak, Yunanca ile

⁶⁰ Bu noktada bilginin yayılımı, 1477'de William Caxton'un ilk basımevini İngiltere'de kurmasıyla hızlanır ve bu da el yazmalarında çok az kişinin yararlandığı okuma becerilerinin artmasını ve doğrudan okuma yazma oranında artış yaşanmasını sağlar.

ilgili çalışmalar ancak birkaç filozofun eserlerine kimi zaman yanlış yapılan yorumlardan ibarettir. Bunun nedeni ise Avrupa'ya Arapçadan Latinceye yapılan çevirilerin yarım yamalak gelmesidir. On beşinci yüzyıla gelince Grek felsefesi ve edebiyatına olan ilgi, İstanbul'un fethiyle Yunanistan ve İstanbul'dan İtalya'ya göç eden bilginlerin de etkisiyle artarak Avrupalıların bir yandan bilgiye açıklıklarını gideriyor bir yandan ise onları Helen kültürünün mirasçısı addediyordur. Tümevarım yönteminin ışığında Thomas Linacre, William Grocyn, William Latimer, Desiderius Erasmus ve John Colet gibi hümanistler Yunancayı öğreterek Grek yazınının etkinleşip, yayılmasına öncü olurlar ve onların da yardımıyla skolastik düşünce zamanla etkinsizleştirilir. Antik dönemin hümanizmle olan ilgisinin sebebi Grek dünyasının insana ve bireye verdiği önemden kaynaklanır; çünkü dogmatik Orta Çağ düşünüşü kişiye; geleneklerine bağlı, muhafazakâr, dini normları yaşamın merkezi hâline getirmiş bir dünya görüşü sunar. Hümanizmdeki bu gelişim ve Yunancaya olan ilginin artması, dönemin yazın ve düşün insanlarının da katkılarıyla yeni bir çağı başlatır. Artık, eserler salt Latincenin egemenliğinden çıkıp ülkelerin anadillerine de çevriliyorken, yazarların kendi dillerinin olanaklarından yararlanıp onları geliştirmelerine önayak oluyordur. Ulusal dillere verilen önem, hâliyle ulusalcılığı da beraberinde getirir. Eski ümmetçi Hristiyan kimliğin yerini milliyetçi kimlikler (Fransız, Alman, İngiliz, vb.) almaya başlar. Bu da Reformasyon hareketlerinin hızlanmasına yol açar; çünkü yeni kimlikleriyle Vatikan'dan bir din görevlisinin kendi ulusal sorunlarına karışılmasını artık, halk istemez ki İngiltere kralı VIII. Henry kendi sarayıyla ve medeni durumuyla ilgili yüzeysel bir sebepten ötürü (derinlerinde siyasi çıkarlar, Katolik kilisesinin muazzam mal varlığı ve rakip imparatorlukların Papa'ya baskısı gibi nedenler olsa da) Egemenlik Yasası'nı geçirerek kendi İngiliz Kilisesi'ni (Anglikan Kilisesi) kurar. Bu bağlamda Reformasyon hümanistlerin de odak noktasındadır; çünkü onlar da kilisenin yozlaşmışlığı, tekelciliği, bunların birey üzerinde yarattığı korku ve kamusal şiddeti ortadan kaldıracak reformlar yapılması gerektiğinde hemfikirdirler. Bu nedenle İncil, Yunanca yazıldığı için, onu iyice öğrenip ve anlayıp Latinceye daha sonra da İngilizceye çevirmeye başlarlar ki halk reformu da özümseyip dinlerini aracısız anlayabilsin. Bunun yanında, Katolik kilisesinin yarattığı şiddetin azalmasıyla, ulus kavramının çıkışına paralel olarak birey

kavramı da gelişir. Dış dünya ve ahiretle ilgilenmenin yerine bireyin iç dünyasına dönmesinin, kendisini iyice anlayıp algılamasının (*Nosce te Ipsum*) hayatı ve Tanrı'yı algılamamanın ön koşulu olduğunu düşünmeye başlarlar. Artık, tanrı merkezli ve kilise eksenli ümmetçi dar dünya görüşünün yerini bireyci, öznel ve ilerici dünya görüşü almıştır.

İngiltere'ye özel olarak Elizabeth Dönemi Rönesansı kendisini İtalya'daki gibi plastik sanatlarda değil, William Shakespeare ve Edmund Spencer gibi hümanistlerin eserlerinde, “edebiyat” alanında gösterir. Ayrıca İngiltere’de Rönesans, Reformasyon hareketi ile aynı potada erimektedir. İtalya’nın Katolik Kilisesi’ne bağlılığına rağmen; İngiltere, Martin Luther’in Reformasyon hareketi ile eş zamanlı Protestanlığı benimser. Tüm bunlara ek olarak, İngiliz hümanizmi, İngiliz halkını tek bir vücutta birleştirir (İtalya, bunu ancak on sekizinci yüzyılda gerçekleştirebilecektir.). Bu da İngiltere’nin yeni dünyayı keşif yarışına en önde girmesine önayak olur. Elizabeth Çağı’nda yapılan çeviriler, ülkenin hem kültürel gelişimine hem de felsefi ve edebi gelişimine katkıda bulunur. Örneğin, Thomas North’un Plutarkhos’un Grek ve Romalıların yaşam öykülerini anlattığı eserlerinden yaptığı çeviriler, Shakespeare için inanılmaz bir kaynak oluşturur (Urgan 107–115).

Birey üzerindeki baskıcı otorite ve şiddet, Orta Çağ için kamusal düzlemde, bireyi hiçleştirip onun içine kapanmasına neden olurken, hümanizm felsefesi ve sanatla somutlaşan Rönesans hiç kuşkusuz asırlar süren bu baskıya ve yarattığı travmaya karşı tepkisel gelişme olarak kendini gösterir.

a. Shakespeare Öncesi İngiliz Tiyatrosuna Kısa Bir Bakış

Elizabeth dönemi tiyatrosunun gelişimi inanılmaz bir hızla yaşanır. Bu öylesine bir hızdır ki günümüz okuyucusu/izleyicisi ilk dönem oyunlarıyla daha sonraki ve hâlâ tartışmasız etkisini sürdüren başyapıtlar arasında yüzyıllar olduğunu sanır. Halbuki, *Gorboduc* ile *Hamlet* arasında sadece kırk yıl vardır. Elizabeth tiyatrosu ne “öz” ne de “biçim” açısından Grek tiyatrosu da dâhil diğer tiyatrolara benzer (Urgan 191). Aiskhülos, Sofokles, Euripides gibi önemli Grek tiyatro yazarları İngilizceye o dönemde çevrilmese de Romalı komedyayazarları Titus Maccius Publius ile Plautus Terentius Afer ve tragedya

yazarı Lucius Annaeus Seneca İngilizceye çevrilmelerinin yanında dönem yazarlarını ve eserlerini de bir şekilde etkilemişlerdir. Özellikle, şiddeti hem özel hayatı hem de oyunlarına yoğun şekilde yediren -bu yönüyle modern oyun yazarları tarafından örnek alınmıştır- Seneca etkisi, Thomas Sackville ve Thomas Norton'un birlikte kaleme aldığı ve 1561'de sahnelenen *Gorboduc ya da Ferrex ve Porrex* (1561)⁶¹ isimli oyunda da görüldüğü üzere yoğun şekilde hissedilir. Bu oyun, aynı zamanda klasik kurallara da kendisinden sonra gelen oyunlara zıt olarak son derece bağlıdır. Komedyaya unsuru yoktur, koro vardır; zaman ve mekân birliği korunur, kanlı görüntüler sahnede yer almaz. Beş perdeye bölünmüş ilk düzgün tragedya olan ve “--” (blank) ölçüsü⁶² ile yazılan bu oyunun önemi büyük ve öncü niteliğindedir.

Shakespeare'den önce yetişmiş ve onu şiddetin kamusal açıdan yansıtılması konusunda dolaylı olarak etkilemiş oyun yazarları⁶³ hem devrin yakın tarihinden hem genel olarak İngiliz ve Avrupa tarihinden hem de mitoloji ve Romalı tiyatro yazarlarından tematik anlamda etkilenmişlerdir (Urgan 191–202).

⁶¹ Britanya kralı Gorboduc'un ülkeyi oğulları arasında paylaştırması üzerine, kardeşler arasında bir tartışma çıkar ve küçük olan Porrex, ağabeyi Ferrex'i öldürür; bunun üzerine anneleri Videna, Ferrex'e daha fazla düşkün olmasından dolayı, oğlunun ölümüne katlanamaz ve Porrex'i öldürür. Olayın vahşiliği halktan bir grubun isyanına neden olur ve bu isyan sonrası Gorboduc ve Videna öldürülür. Soylular ise durumu ele alır ve isyancıları yok eder. Ölen kralın yerine kimin geleceği sorunu ise çözülemez ve ülkede iç savaş çıkar. Ülke uzun süre komutasız, çorak ve yıkık kalır. Oyun, şiddeti ele alışı ve olayı tarihsel bir düzleme oturtarak vermesi açısından ilginçtir. Fiziksel ve aile içi şiddetin kamusal düzleme nasıl intikal ettiği ve kitleleri etkilediğini göstermesi bakımından da oyun hayli dikkat çekicidir.

⁶² Düzenli bir ölçüsü olan ancak kafiyesi olmayan nazım türü.

⁶³ Bu yazarlardan bazıları şöyledir: *Alexander ve Campaspe* (1584), *Sapho ve Phao* (1584), mitolojik hikâye *Aydaki Adam Endymon* (1591) gibi kraliçeye dalkavukluk yapan aşkla ilgili eserlerin yazarı John Lyly (1554?-1606) daha çok Elizabeth huzurunda oynanan oyunlar yazan yüksek komedi temsilcisidir. Mitolojik ve tarihi hikâyeleri kullanan ve *Paris'in Yargılanması* (1584), *Türk Mahomet* ve *Alcazar Savaşı* (1594) gibi oyunların yazarı bir başka isim (oyunları Grek ve Roma tiyatrosunun izlerini taşır) George Peele'dir (1558–1597). *Alphonsus*, *Orlando Furioso*, *James IV* ve başyapıtı *Papaz Bacon ile Papaz Bungay'ın Saygıdeğer Öyküsü* gibi önemli eserlerin yazarı Robert Greene (1560–1592) ise romantik komedyanın gelişmesinde öncüdür (Urgan 199).

b. Elizabeth Çağı Tiyatrosunda Şiddet ve Teknik

Bu tezin ana teması bağlamında o dönemde kullanılan teknik dilin çok ağdalı ve kafiyele olduğu görülür. Konuşmalar doğal değildir; her kelime tonlanarak yüksek perdeden nakledilir. Dilinden kaynaklanan ağırlık nedeniyle bugün dahi oyuncuların kendilerini ispatlamak için Shakespeare oyunlarını kullandıkları açık bir gerçektir. Oyunda lirik ve şiirsel bir anlatım doğar. Kimi zaman Shakespeare'in *Othello* (tahmini 1603) ya da *III. Richard* (tahmini 1591) oyunlarında olduğu gibi karakterler kendi kendilerine de yüksek tondan konuşur. Bu da ruhsal tahlilin sahneye yansımaları için ideal bir araçtır. Karakterlerin dilleri ve retorikleri sınıflarını da doğrudan belirleyen paradigmalardır. Oyunlarda kişiler tarihsel düzlemde tasvir edilir; ayrıca ya iyi ya da kötüdürler. Maske kullanımı yoktur. Kimi zaman makyaj vardır. Kıyafetler ise hangi dönem canlandırılıyorsa o dönemin giysilerini yansıtır. Gerek dil kullanımı ve retorik gerek şiirsel ve lirik gerekse makyajlar ve karakter kişilikleri gibi özellikler kamusal şiddetin sahnede izleyiciye yansıtılması açısından, abartılı kullanımlarından da ötürü, her zaman tiyatrodaki yardımcı öğeler olmalarından çok temel gerekçelerden olmuştur.

Sonuç olarak, Elizabeth Çağı'nda şiddetin resmedilişi, genelde geçmiş yüzyıllarda yaşanan olayların konu alındığı soylu hikâyelerinden devşirilerek gerek Orta Çağ'dan Rönesans'a geçiş döneminin sancılarını yansıtarak gerekse de klasik Grek ve Roma yazarlarının fırça darbelerinden ilham alınarak olmuştur. Rönesans'ın "yeniden" bilimi, sanatı ve felsefeyi muştulayan görkemi içerisinde şiddetin birey üzerindeki etkisi, İlk Çağ ve Orta Çağ'ın karanlık geçmişi kullanılarak tiyatro üzerinden izleyiciye yansıtılmıştır. Dönemin en büyük tiyatro yazarları Christopher Marlowe ve William Shakespeare, bu bağlamda, hem klasikleri eserlerine yedirmeleriyle hem Orta Çağ'ın kilise ve feodal yapısıyla bireyi ezdiği yüzyılları ancak bir tarihçinin algılayabileceği şekilde kesinleştirmeleriyle hem de toplumsal, siyasi ve kültürel konuları tüm Batı yazın estetiğini içine alacak şekilde evrenselleştirmeleriyle bu çağa damgalarına vururlar. Onların eserleri hem teknik hem de tematik olarak geçmiş yüzyıllarda işleyen düzenin koyu renkli şiddetini karakterler üzerinde bıraktığı psikolojik ve sosyopatolojik hasarlarıyla sahneye koyar. Bu eserler, geçmiş yüzyıllarda insanların çektiği acıların sözcüsü olup çağdaş izleyici için uyarı

niteliği taşıırken, aynı zamanda geleceğe de eleştirel bir yorum getirme imkânı bırakır. T. S. Eliot da, ileride detaylı inceleneceği gibi, Shakespeare gibi Rönesans dönemi yazın birikiminin açtığı yoldan ilerler. Konularını ve yazın geleneğinin bir kısmını bu dönemden beslenerek oluştururken, bu noktada, Rönesans'ın şiddetin rengini yansıtırma biçimini de eserlerine nakleder. Bu bağlamda Shakespeare'in tiyatral yönlerine kısaca bakmakta yarar vardır.

c. William Shakespeare Tiyatrosuna Kısa Bir Bakış

Üzerine milyonu aşkın makale ve kitap yazılan dünya tiyatro yazınının en büyük dehası Shakespeare'in,⁶⁴ ilk oyunlarından *Love's Labour's Lost* (yaklaşık 1590larda) ve son oyunu *Tempest* (yaklaşık 1610–11) dışındaki bütün oyunları konularını, hikâye ve mitlerden alır. Başvurduğu kaynaklar arasında İtalyan öykü çevirileri, kimi tiyatro oyunları, İngiliz tarihini anlatan *Holinshed's Chronicle* (1587) ve Thomas North'un, Plutarkhos'un ünlü Grekler ile ünlü Romalıların yaşam öykülerini anlattığı çalışmalarından yaptığı çeviriler yer alır. Ancak o, ana konu etrafında metni öylesine öznel hâle getirir ki ortaya tamamen özgün bir yapıt çıkar.

Farstan kara komediye kadar eserlerinde her tür komedyaya yer veren Shakespeare'in oyunlarında genellikle durumlar ve karakterlerin ilk sahnelerde detaylandırıldığı, ardından aksiyonun akılcı bir şekilde geliştirildiği gözlemlenir. Olaylar, başlangıçta birbirinden ayrı gibi görünse de çözüm bölümünde bir olayın çözümü domino taşı gibi diğerlerinin de çözümüne yardımcı olarak tüm olayların sarmal bir şekilde sonuca ulaşmasını sağlar. Aksiyon, mekân ve zaman içerisine sıkıştırılmaz. Ayrı mekânlarda yılları da kapsayan bir şekilde gelişir. Bu da sürmekte olan yaşamın akıcılığına dem vurur. Karakter seçimi ve kullanımı çeşitlidir. Ayrı ayrı, sosyolojik olarak tüm toplumsal tabakalardan (kraldan dilenciye), psikolojik olarak her türlü karakter tipinden (dehadan

⁶⁴ Shakespeare'in oyunları yanında yazdığı yüz elli sekiz tane ana konusu aşk olan sone ve konularını mitolojiden alan “Venüs ile Adonis” (1592–93) ile “Lucrece'in Irzına Geçilmesi” (1594) adlı iki uzun erotik şiiri vardır; ancak yazdığı tüm tiyatro metinleri hem biçim hem de içerik bakımından birer şiir olarak nitelendirilir ki bu da başka dile çevrildiğinde eserin değerini ister istemez azaltır.

deliye, âşıktan kıskanca, sıradandan şizofrene) ve cinsel olarak tüm eğilimlerden (heteroseksüelden transvestiye, homoseksüelden melankolik biseksüele) çeşitlemeler sunar. Ayrıca tek bir karakteri de ayrı olaylar açısından inceleyerek kendi içindeki kişilik bölünmelerini ve çatışmalarını da verir. Sahnede figür değil yaşayan insan yaratır. İnsan doğasını derinlemesine tahlil yeteneği onu, bu noktada, ölümsüz kılar. Kullandığı dil ise olağanüstü boyutta sembolik, şiirsel ve felsefi olmakla birlikte aynı derecede gerçekçidir de. Her kelimesi, bahsedilen durumla ilgili bir görüntü sunar izleyiciye (Urgan 225–232). Bu noktada Shakespeare de tüm bu edebi dehasıyla tıpkı Marlowe gibi sahneye bireyin tüm karakteristik özelliklerini verecek şekilde karakterlerini yansıtır. Özellikle tragediyalarında şiddetin birey üzerindeki etkisini ele alır. Olaylar genellikle soylular etrafında şekillendiği için şiddetin etkisi her zaman kamusal alana da yansır. Örneğin, *Macbeth* (1603–1607 arası yazıldığı tahmin edilir)⁶⁵ adlı oyununda Shakespeare, güç ve iktidar istemi ile hırsın birey ve grup içindeki yıkıcılığını gösterir. İktidar mücadelesinde en tepeye ulaşma adına hile ve şiddetin kullanılmasının (o dönemde bu noktada kral vardır.) bireye mutluluk değil; aksine acı ve hiçlik vereceği sahnede yansıtılır. Macbeth ve Lady Macbeth karakterleri üzerinden Shakespeare; kan, ihanet, hırs, öfke ve fiziksel şiddetle kazanılan gücün hem bireylerin kendilerini hem de toplumsal refahı sekteye uğratacağını gösterir. Bir başka örnek ise

⁶⁵ Oyunun konusu kısaca şöyledir: İki İskoç komutan Macbeth ve Banquo, başarılı bir askeri seferden dönerken yol üzerinde üç cadıya rastlarlar ve cadılar Macbeth'in Cawdor Beyi sonra da Kral olacağını, Banquo'nun ise krallığın soyunu devam ettireceğini söylerler. Nitekim cadıların bu bildirisi hemen gerçekleşir ve İskoçya kralı Duncan'ın Macbeth'i Cawdor Beyi olarak ödüllendireceği haberi gelir. Cadılar olayını öğrenen Lady Macbeth, krallık düşleri görmeye başlayan kocasını işleyerek, ziyaret için şatolarına geldiğinde kralı öldürmesi için Macbeth'i cesaretlendirir. Macbeth, Duncan'ı öldürür. Kralın öldürüldüğü haberi duyulunca Macbeth suçunu örtbas etmek için kralın uşaklarını ölüme gönderir. Duncan'ın oğulları Malcolm ile Donalbain İskoçya'dan kaçarlar ve Macbeth kral olur. Daha sonra Banquo'yu ve oğlu Fleance'ı öldürmesi için adam tutar; ancak Fleance kaçmayı başarır. Macbeth'in verdiği bir şölende Banquo'nun hayaleti Macbeth'e görünür. Macbeth, yeniden cadılara akıl danışmaya gider; cadılar kendisine Macduff'tan sakınmasını, kadından doğma kimsenin kendisine zarar veremeyeceğini ve Birnam ormanı Dulsinane tepesine yürümedikçe güvende olacağını söylerler. Banquo'nun soyunun ileride kral olacağını da yinelerler. Bu arada, Macbeth'i öldürmek üzere Malcolm'la birlikte bir ordu toplamak için İngiltere'ye giden Macduff, karısının ve çocuklarının Macbeth'in buyruğuyla öldürüldüklerini öğrenir. Kuşatmacı orduyu karşılamak üzere yola çıkan Macbeth, Lady Macbeth'in kendini öldürdüğü haberini alır. Macduff'ın ordusu ise Birnam ormanından kestikleri ağaç dallarına gizlenerek ilerler ve (anasının karnı yarılarak alınmış olan) Macduff, Macbeth'i öldürür. Malcolm ise İskoçya kralı olarak taç giyer.

Julius Sezar (tahmini 1599)⁶⁶ oyunundan verilebilir. Oyunun kahramanı Marcus Brutus de ahlaki ve vicdani duyguları ile hırsı arasında kalmış bir bireyin içerisine düştüğü açmazları gösterir. Bu yönüyle oyun, psikolojik şiddetin bireyler üzerinde iktidar mücadelelerini şekillendirirken nasıl kamusal boyutlara ulaştığını gözler önüne serer. Kişisel hırs ve çıkarların ülke yönetimindeki etkisi ve bunun birey üzerindeki vicdani baskısı Brutus üzerinden tüm çıplaklığıyla perdeye yansır. Aynı durum, *Coriolanus*⁶⁷ (tahmini 1605–1608 arası) adlı tragedyada da yine iktidar politikalarının bireyin üzerindeki baskısının çevresine saçtığı şiddetle sonuçlanmasını ele alır. *Titus Andronicus*⁶⁸ (tahmini 1590’lar) oyunu belki de Shakespeare oyunları içerisinde fiziki şiddeti ele alış açısından en kanlı olanıdır. Philomela ve Procne mitolojik hikâyelerinin de oyuna yedirildiği metinde onlarca cinayet, birçok yaralama ve tecavüz sahnesi vardır. Karakterlerden çoğu intikam uğruna öldürülür. İhanet, aldatma, kıskançlık, şehvet ve yalanın tüm sarayı etkisi altına aldığı bir oyun olan *Titus Andronicus* tüm ahlaki ve insani duyguların bir kenara bırakıldığı bir ikilemde entrikaların ve kötüye kullanılan gücün nasıl fiziki şiddetle ve acıyla sonuçlandığını anlatır. Gerek dekoru gerek ses kullanımı gerekse karakterlerin vurgu ve tonlamaları oyundaki gerilimi daha da artırır ve izleyiciye şiddetin salt varlığını yakından duyumsatmayı başarır.

⁶⁶ Bu oyun Roma Cumhuriyeti’nde son büyük lider olan ve bir diktatör olması Roma Senatosu tarafından kabul edilmiş olan Julius Sezar aleyhine bir komplo’nun düzenlenmesi, bu komplo sonucu Julius Sezar’ın katledilmesi ve bu siyasal katlin ortaya çıkardığı çok ciddi sonuçları konu alır. Oyunun ismi *Julius Sezar* olmakla beraber, oyunda en önemli karakter Julius Sezar değildir. Oyunun asıl kahramanı Marcus Brutus olup oyunda merkezî olarak işlenen psikolojik temalar Brutus’un yaşamı için seçmiş olduğu üç ana psikolojik öge olan şeref, vatanseverlik ve dostluk prensipleri etrafında döner. Bu prensiplerin nasıl birbirleri ile rakip olup çeliştikleri ve bir kişinin bu rakip prensipleri nasıl uzlaştırmaya çalışıp doğru veya yanlış bir karar alabileceği oyunun ana sorunsallarındandır.

⁶⁷ *Coriolanus*, yenilmez bir asker olan Casius Marcius’un Roma’nın düşmanları Volsyalıları yenilgiye uğrattıktan sonra onurlandırılışını, halka beslediği ölçsüz kininden dolayı Roma’dan nasıl sürgün edildiğini ve Volsyalılar ile birleşerek Roma’ya yürüdüğü esnada annesinin ricasıyla bundan vazgeçerek düşmanları tarafından öldürülüşünü anlatır.

⁶⁸ Roma kralı öldükten sonra yerine kimin geçeceği ile ilgili tartışmalara Marcus Andronicus son vererek yeni kralın kardeşi Titus Andronicus olduğunu söyler. Romalı bir general olan Titus Andronicus düşman Gotlara karşı on yıl boyunca savaşmış bir askerdir. Titus, Roma’ya Got kraliçesi Tamora, Tamora’nın oğulları ve Aaron the Moor’u da yanında getirerek döner. Savaşta ölen kendi oğullarının intikamını almak için Tamora’nın en büyük oğlunu öldürmeye karar verir; Tamora’nın yalvarmalarına karşı sözünden dönmez ve Tamora Titus’tan korkunç bir şekilde intikam almaya ve hayatta olan tüm oğullarını öldürmeye ant içer ve bunu yerine getirir.

Konusunu İngiltere tarihinden alan *III. Richard*'a gelince (tahmini 1592–1593) kendisinin daha iyi anlaşılabilmesi için oyunun devamı olduğu *VI. Henry* (1591) ile birlikte ele alınması gerekmektedir; çünkü her iki oyunun konusu da on beşinci yüzyılda İngiltere’de York ve Lancaster soyları arasında taht için yapılan ve tarihte *Güller Savaşı* (*Wars of the Roses*) ki bu savaş 1455–1485 yılları arasında olur, olarak anılan savaşlar üzerinden yapılandırılır.⁶⁹ Richard’ın en büyük isteği tahta geçmektir ve bunun için başvurmayacağı çare yoktur. Yalan, hile ve cinayet hususunda usta olmakla övünür.⁷⁰

Kullandığı dil, sahne tekniği, edebi ve felsefî gücü, toplum bilimsel yetisi ve evrensel bakış açısıyla oyunlarında şiddeti ele alan Shakespeare bunu yansıtırken, kamusal şiddetin ilk çağlardan kendi dönemine nasıl evrildiğini (belki de evrilmeyip aynı kaldığını)

⁶⁹ York ile Lancaster arasındaki taht kavgaları VI. Henry zamanında ortaya çıkmıştır. Lancaster soyundan olan Henry, iyi huylu, merhametli ama zayıf bir kraldır. York dükü Richard (sonraki III. Richard’ın babası) 1455’te tahtta hak iddia ederek İngiltere soyluları arasındaki iç savaşı açıkça başlatmış olur. Gerçi VI. Henry savaşçı bir adam değildir; ama karısı Margaret mücadeleye girer ve Wakefield Meydan Savaşı’nda (1460) Richard ve oğullarından Rutland ölürler; fakat Richard’ın ölümünden on yıl sonra en büyük oğlu Edward, kardeşleri Clarence ve Richard’ın yardımı ile Lancasterleri Tewkesbury’de yenerek (1471) İngiltere tahtına oturur. Söylentiye göre, Gloucester Dükü Richard tarafından Londra Kalesi’ne hapsedilen VI. Henry ise orada öldürülür. Buraya kadar anlatılanlar VI. Henry’nin üçüncü kısmında yer alır. III. Richard oyununda, kardeşi Edward’dan sonra kral olmayı aklına koyan Gloucester Dükü Richard’ın, türlü hile ve cinayetlere başvurarak tahtı ele geçişi ve sonunda Lancasterlerden Richmond’a karşı savaşırken ölüşü, VII. Henry adıyla tahta geçen Richmond’un da York ve Lancaster soylarını birleştirerek iç savaşlara kesin bir şekilde son veriş anlatılır (Moran 7–17).

⁷⁰ Çevresinde hiç kimseye bir sevgisi olmayan III. Richard, çeşitli sevgi gösterileri ile yalanlar ve hileyle etrafını aldatır. Hırsları ve iktidar arzusu onu şiddetin en karanlık dehlizlerine, en acımasız gösterilerine götürecektir. Richard, oyunun başında kardeşi krala bağlı görünür, öbür kardeşi Clarence’in en büyük dostudur güya; kendi çıkarı için evlenmek istediği Anne’ın karşısında yanıp tutuşan bir âşık rolü oynar. Kraliçe Elizabeth ve akrabasına dostluk yemini eder ve bütün bunları yaparken bir yandan da çevirdiği dolaplar ve attığı iftiralarla amacına biraz daha yaklaşır; ama kral öldükten sonra Richard’ın hareket tarzı da değişir; tilkilik dönemi bitmiş, aslanlık dönemi başlamıştır artık. Korkunç saldırılarla, taht ile kendisi arasında engel saydıklarını bir bir ortadan kaldırır ve yine Richard, türlü oyunlar oynayarak, çok dindar bir adam maskesi altında ele geçirir tahtı. Durumunu sağlamlaştırmak için kralın çocuklarını yani tahtın gerçek vârisleri olan yeğenlerini öldürtür. Bu sahne oyunda bir dönüm noktasıdır; çünkü bundan sonra talih döner ve Richard düşe kalka felaketine gider. Gerçi bu gerileme sırasında yine talih arada bir güler gibi olur; ama parlayan bu ümit ışıklarının ömrü uzun olmaz. En son olarak, Bosworth’da Richard’ın yüzünü güldürecek bir haber gelir: düşman ordusu kendisinininkinin üçte biri kadardır. Böylece savaş başlamak üzereyken Richard’ın maneviyatı kuvvetlidir; ne var ki o esnada bir haberci Lord Stanley’in kendisini terk ettiğini bildirir. Çarpışma başlar ve Richard’ın son bir doğruluğunu daha görürüz. Richmond diye beş kişiyi haklamıştır alanda; ama nafiye, bütün gayretine ve yiğitçe dövüşmesine rağmen sonunda savaş alanında teslim eder canını (Moran 14).

ve şiddetin birey üzerindeki yıkıcı etkisini ele almıştır. Bu noktada Rönesans ve Shakespeare tiyatrosunun ana hatlarına göz attıktan sonra yirminci yüzyılda hatta günümüzde dahi tiyatro yazınına gerek tematik gerekse teknik olarak etkileyen Shakespeare'in şiddete dair yaklaşımlarının modern tiyatroya nasıl taşındığını incelemek üzere T. S. Eliot'ın tiyatrosunun özelliklerine bakmakta fayda vardır.

B. T.S. ELIOT VE ŞİDDETİN KAMUYA AKTARIMI

1. Kısaca Eliot'ın Edebi Kimliği Üzerine

Şair, oyun yazarı ve edebi eleştirmen Thomas Stearns Eliot, *Çorak Ülke* (*The Waste Land*) (1922) ve *Dörtlü Kuartet* (*Four Quartets*) (1945) gibi şiir kitapları dışında yedi tane oyun ve çok sayıda makale ve deneme yazmıştır. Klasik Yunanca, Latince, Fransızca ve Almanca eğitiminin yanı sıra Hint felsefesi ve Sanskritçe dersleri almış olması ve romantik konuları maskeleyen öğrendiği Jules Laforgue, Arthur Rimbaud ve Paul Verlaine gibi şairlerle paylaşmış olduğu sembolizm akımı ve Amerikalı yazar Conrad Aiken, T. S. Eliot'ın şiirini biçim olarak ve tematik anlamda etkilemiştir. *Kaya* (*The Rock*) (1934), *Katedralde Cinayet* (1935), *Aile Toplantısı* (*The Family Reunion*) (1939), *Kokteyl Partisi* (*Cocktail Party*) (1949), *Gizli Tezgâhtar* (*The Confidential Clerk*) (1953) ve *İhtiyar Devlet Adamı* (*Elder Statesman*) (1958) oyunlarını da çoğunlukla mısralar halinde yazan Eliot (nazım şeklinde yazılan ve caz temposu tutturularak oynanan *Sweeney Agonistes* [1932] ise tek perdeden oluşur gibi canlandırılır [yazılırken öyle düşünülme bile]), Elizabeth ve Jacobyen nazmına hayranlığını John Webster, Christopher Marlowe, Thomas Middleton, William Shakespeare ve Thomas Kyd gibi isimlere yaptığı anıştırmalarla bol miktarda gösterir. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*'de (1933):

Her şair, doğrudan toplumsal fayda oluşturmayı düşünmeyi isteyebilmelidir. . . . Popüler bir gösteri adamı gibi bir şey olmayı istemelidir ve kendi düşüncelerini trajik ya da komik bir maskenin ardında özümseyebilmelidir. Şiirin zevklerini yaymak istemelidir; bu, geniş bir izleyiciye değil, kitleler halinde geniş gruplara olmalıdır ve bunun yapılabileceği en iyi yer tiyatrodur (44)

şeklinde belirttiği üzere tiyatrodaki sahne şairin şovuna dönüştürülür.

T. S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*'de (1920) olgun olmayan şairlerin taklitçi, olgun şairlerin hırsız, kötü şairlerin aldıklarını tahrip edici, iyi şairlerin iyi şeyler yapmaya çalışan, en azından farklı bir şeyler yapan kişiler olduğunu belirtir. Ona göre, yeni ve yaratı eş anlamlı gibidir (5). Bu nedenle, Eliot yazınında özel bir aksan vardır.

Sonuç olarak, William Carlos Williams 1958'de *I Wanted to Write a Poem: The Autobiography of the Works of a Poet* (1958) adlı makalesinde, Eliot'ın "konformist, zeki, nükteli ve geniş bilgili" (119) olduğundan bahseder. Yazdıkları hem tüm yüzyıllarda yazılmış olanlara benzeyen hem de hiçbirine benzemeyen Eliot; başlangıçta George Gordon Byron, Henri-Louis Bergson, Irving Babbitt, Charles Baudelaire gibi simgeci Fransız şairlerden etkilenmiştir. Hem bu etkileri hem de modern insanın durumunun temelde karamsar olan görünümü ile üzerinde hissettiği kamusal şiddeti şiirlerinde ve eleştirel bir felsefede birleştiren sanatçı, bunları geniş ölçüde modern Amerikan edebiyatının yolunu çizerek ve İngiliz yazını üzerinde de derin izler bırakarak yapar. Eliot; özenli anlatım, doğruluk, kesinlik ve günlük konuşma dili kullanımı ve yoğun imgeci yaklaşımın da etkisiyle romantizme karşı daha çok klasisizmi benimser (Aytimur 8). Eliot'ın karakterlerinde kimi zaman şiddete uğramış antikahraman figürü vardır. "Bu kahraman, kendi yetersizliği ile cinsel güçsüzlüğünü duyumsadığı gibi hem kendisinin hem de başkalarının yaşantısındaki bayağılıkları ve boşunluğu acıyla görmektedir." Bu adamın kaderi başarısızlıktır; çünkü "kendi kabuğunu yırtamaz, hiçbir çaba harcamaz; ancak bekler. Bu bir çeşit Oblomovcu bekleyiştir" (Aytimur 9–17). Tüm eserlerinde genelde serbest koşuk, kimi zaman konuşma dili, argo, ritim, yoğun ve sanatlı anlatım organik bağı oluşturur. Duygusallık pek yoktur. Kuru bir anlatımla duygu aniden kesilir. Zaman kavramını işlemede Bergson ve Francis Herbert Bradley'in etkileri görülür. Jung, Sir James Fraser, Dante, Kutsal Kitap, Sanskritçe, başlangıcından günümüze Fransız ve İtalyan edebiyatları, klasikler, Rönesans ve sonrası edebiyatı gelenekçiliğinin çerçevesinde eserlerini yapılandıran Eliot'ın oyunlarının hepsi koşuk biçimindedir ve bunları "eski ayinlerin büyüsel ritmini yeniden yaratmak için kullanır" (Aytimur 11). Bu büyüsel ritimde

yansıtılan şiddet huşu içerisinde verilir. Ona göre, her dil durmadan değişir ve bu yüzden eskiyi yeniden yorumlar. Eliot, düşüncelerine büyük bir çeşitlilik vermekle değil, ilgilendiği konuları derinlemesine incelemekle meşguldür. Örneğin, bir şiirindeki belirli temaları diğerlerinde de defalarca tekrarlayabilir; ancak işlediği sorunlar yıllar geçtikçe, yorumlanış biçimi değişime uğrar. Gevşek, bulanık ve kaynaşmamış bir dil, açık ve yoğunca kullanılan bir dilden daha iyidir; çünkü yaşamın kendisi açık ve yoğun değildir (12). Kısacası, içsel ve dışsal dünyanın katlanılmazlığı ve umutsuzluğuna karşı gardını almış bir yazar olarak T. S. Eliot, yirminci yüzyıl Batı modernizmine alemdarlık yapar.

2. Eliot ve Şiddet

Eliot, Eugene O'Neill'a benzer şekilde şiddetin nedenleri ve kökenleri üzerinden yola çıkarak vermek istediği mesajı toplumsal bir eleştiri şeklinde iletir. Yaşadığı yüzyılın en büyük gerçekleri olan küresel savaşlar, kutuplaşmalar, faşist ve kapitalist yönetimler, dini kurumların etkinliğinin sarsılması, yazarı şiddetin hem fiziksel hem psikolojik hem de kamusal boyutlarını sorgulamaya iter. O'Neill gibi Eliot da kendi analizini yaptıktan sonra çözüm yolunu izleyiciye bırakarak şiddetle izleyiciyi baş başa bırakır. Tiyatro oyunlarından yola çıkarak şiddeti nasıl ele alıp duyumsadığına ve onu ne amaçla yansıttığına bakmak, bu noktada, daha faydalı olacaktır. Örneğin, Russell Elliott Murphy'nin belirttiği üzere Eliot'ın "arsız bir şekilde en dini çalışması" (102) olan "marjinal" *Kaya*⁷¹ adlı oyunu mesajını kilise üzerinden verir. "Kaya başlığı, İsa'nın metaforudur; . . . çünkü İsa havari Simon'a 'Kilisemi bu kaya üzerinde kuracağım' demiştir (Eliot 16). Oyunda koro, yirminci yüzyılın modernizmini eleştirir: teknolojik ve bilimsel ilerlemelerin insanları daha fazla şey öğrenmeye ancak daha az şeyi anlamalarına neden olduğunu; bunun da "Tanrı'dan daha fazla uzaklaşıp, Toz'a daha çok yakınlaşmayla" (104) sonuçlandığını söyler. İnsanların binalar oldukça işleri olduğunu; örneğin, Ekim 1929'da banka sisteminin çökmesiyle başlayan Büyük Buhran'ın tamamen bununla ilgili olduğunu söyler. Murphy, oyunda Eliot'ın amacının "kilisenin, topluluğun ve bireyin ruhani ihtiyaçlarından da fazlasına

hizmet ettiğini” (105) göstermek olduğunu söyler. Eliot, oyunda yirminci yüzyıl insanların önemli bir kısmının “iyi kalpli Allahsız insanlar” olduğunu ve “tek anıtlarının asfalt yol ve binlerce kayıp golf topu” (105) olacağını söyleyerek materyal dünyada kaybolmalarını eleştirir. İnsanın zekâsıyla pek çok şeyi yapabileceğini ancak yıkıcı yanı bulunduğu için tarihin de kanıtladığı gibi yarattığı her şeyi yıkabileceğini dile getirerek İsa ve onun yarattığını (kilise) ve ölümsüzlüğünü kutsar. Koro, “inancın, yirminci yüzyıl da dâhil olmak üzere, hâlâ yeryüzünde egemenliğini kuramadığını söyler, bu yüzden de daha fazla kiliseye ihtiyaç vardır” (106). Kilise her zaman iyi ve kötü arasındaki savaşı hatırlatan inancı semboller. Bu yüzden, her zaman azizler ve şehitler olacaktır. Koro, “eğer şehitlerin kanı basamakları yıkayacaksa, öncelikle o basamakları inşa etmeliyiz” der (106). Kilise olmaksızın insanlığın asla şiddetin egemenliğinden kurtulamayacağını savunur. Örneğin, oyunun yedinci kısmında koro (her bölümün korusu ayrıdır) İnyet Tarihi denilen insanlığın dini inançlarının tarihinden bahsederek inancın kültürü ve tarihi şekillendirdiğini açıklar. Koronun ağzından Eliot, “İnsanlık, tanrıyı başka tanrılar için bırakmadı, tanrısız kalmak için bıraktı ve bu daha önce hiç olmamıştı. Tanrının yerini; para, güç, yaşam ya da ırkçı kurallar aldı. Yeni teslis ise Aşırı Faiz, Şehvet ve Güç’tür” (106) diyerek şiddetin sonuçlarını göstermeye çalışır. Modern yüzyılda artık, bireyi şiddetin vücut bulduğu kapitalizm, kişisel çıkarlar ve iktidar baskılayarak, bunların ona şekil veren bir ağ oluşturduğunu söyler. Her şeye rağmen modern zamanlar her ne kadar karanlık olsa da Eliot, bunun inananlara tanrının ışığını hatırlattığını söyleyerek, seyircisine tanrıya olan saf inançla, ruhani inayetle ve materyalizm ile tüketim çılgınlığından vazgeçilerek şiddetten sıyrılabilmesini muştular. Çözüm önerileri şiddet konusunda daha karamsar olan O’Neill ve Albee’den farklı olsa da (en başta dini boyutuyla) şiddetin araçlarını ve birey üzerindeki etkisini diğer iki yazar gibi alır.

⁷¹ Oyun, belirli bir temayı ve olay örgüsünü barındırmaktan çok ahlaki ve dini öğütler veren uzun bir ilahiyi andırır.

Eliot'ın bir de *İhtiyar Devlet Adamı*⁷² adlı oyunu şiddetin boyutunu kamusal düzleme çekmesiyle dikkat çekicidir (diğer oyunları, *Katedralde Cinayet* dışında, şiddetin daha çok bireysel ve psikolojik boyutlarını ele alır.). Bireysel seçim ve sosyal sorumluluk arasında kalan bir karakterin hayatını merkeze alan oyun, belki de suçlu bulunmayacağını bilse bile “işlediği suçları itiraf etmeye mecbur kalan bireyin” hayatına odaklanarak “kötücül bir evrendeki iyiliğin rolü ve onun kazanılabileceğine olan inanç üzerine kurgulanır” (Murphy 164). Eliot, diğer eserlerinde olduğu gibi bu oyununda da bireyin varoluş sorunları ile günlük yaşamın ağırlığından kaçma çabasını ele alır. Birey hiçbir şekilde zamanı geriye alamazken geçmişin hayaletinden de asla kurtulamaz; ancak kurtuluşa geçmişinde yaşadığı tüm deneyimleri kabul ederek nedamet ve kefaretle ulaşabilir. Eliot, bireyin işinden emekli olabileceğini; ancak sorumluluklarından asla “emekli” olamayacağını söylemeye çalışır. Sorumluluk duygusuna ulaşmak içinse sonsuz aşkı başkalarıyla paylaşarak olumlamayı salık verir. İnsan geçmişiyle yüzleşmelidir; çünkü “geçmişteki başarısızlıklar, kişiyle her zaman yüzleşmeyi bekler” (168). Örneğin, başkarakter Lord Claverton'ın istediği tek şey “kendisinden, geçmişinden kaçmak”tır (168). Bu noktada Claverton'ın kızı Monica babasının içindeki “kendisini, bu sessiz gözlemci, haşin ve suskun eleştirmeni” (167) rahatlatan ruhani rehber olma yönüyle babasının geçmişiyle barışmasını sağlar; çünkü ona göre, “özel yaşamdaki anlamlar farklıdır” (166) ve olduğu gibi kabul edilmelidir. Bu noktada şiddet açısından bakılacak olursa Eliot, Claverton'ın geçmişte bir devlet adamı olarak sosyal düzen içerisinde yapması gerekenlerin hem bireysel ve vicdani olarak kendisine hem de çevresine nasıl psikolojik zarar verdiğini ve bunun kamusal alanda ona başarı getirse de gelecekte onu hep izleyecek bir hayalet olarak kaldığını söyler. Bununla, toplumsal başarıların geçiciliğini ve ahlaki

⁷² Oyunun başkarakteri Lord Claverton, sağlık sorunları nedeniyle emekli olması gereken zengin bir adamdır. Kızı Monica ise babasına oldukça bağlı bir kadındır. Claverton'ın geçmişini sorgulamasına neden olacak iki misafirin gelişiyse (Gomez ve Bayan Carghill) başkarakter, geçmişte işlediği vurkaç suçuyla da yüzleşmiş olur. Carghill ile yaşadığı aşkı ancak bu aşkın rüşvet nedeniyle evlilikle sonuçlanamayışı gibi geçmişe dair yaraları tekrar hatırlar. Gomez, Carghill ve Claverton oyun boyunca bu oyunların muhakemesini yaparak günah çıkarmaya çalışırlar. Monica ile sevgilisi Charles'ın birbirlerine söyledikleri sevgi sözcükleri; Claverton'ın ise geçmişiyle içsel hesaplaşmaları sonucu bir çeşit kurtuluşa ererek sahne dışında ölümü ile oyun biter.

olmayan yolların kimi zaman seçilmesinin insanın belleğinde yaratacağı tahribatı gözler önüne serer. Claverton'ın, bu noktada, yaşlılık çağının tamamını geçmişinden soyutlanarak bir boşvermişlikle yaşaması, toplumsal şiddetin bireyi nasıl örselediği ve yaşamına dair bilinç mekanizmalarını bozduğunu gösterir.

Sonuç olarak, T. S. Eliot'ın kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisini tiyatro oyunlarında göstermesinin ana nedenlerinden birisi, yirminci yüzyılın modern dünyasını eleştirmektir. Geleneklerin ve normların semantik olarak içlerinin boşaltılmasının, yaşanan savaşların, materyalizm ve kapitalizmle bireylerin hayatlarının hiçleştirilmesinin ve toplumsal refahın sadece elit sınıfa indirgenmesinin altını çizerek şiddetin boyutlarını tüm sosyal ve siyasi katmanlara yayarak sorgular. Karakterlerini İngiliz ya da Anglo-Amerikan bireyler üzerinden çizmesi ise onun Batı'ya yönelik genel eleştirisini millileştirmez; çünkü çizilen karakterler oldukça nesnel olarak yansıtılırlar. Çözüm önerisi ise O'Neill gibi karamsar bir açıdan verilmez. Tüm sistemin yozlaşmasının, kilisenin etkinliğini artırarak, insanların hümanizm ve dini-vicdani duygularını yüceltmeye çalışarak engellenebileceğini söyler. Şiddeti; bireyleri, bireyler üzerinden toplumu, toplum üzerinden de tüm Batı kültürünü olumsuzlayan, bilincin yabancılaşmasına neden olan, sadece iktidar ve gücün tekelleşmesine yardımcı olan bir araç olarak duyumsar ve kötücül kimliğini sahnede yansıtmak ister. Shakespeare'in İngiliz tarihinden ya da Batı kültürünün geçmiş örneklerinden yararlanarak şiddet olgusunun zararlarını sahneye yansıtmasını örnek alarak, o da tıpkı Shakespeare gibi iktidarın birey üzerindeki baskısının halkı ve toplumu nasıl kötüye ve açmazlara sürüklediğini, ne derece yıkıcı sonuçlar doğurduğunu kendi geçmişinden örnek vererek seyircisine gösterir. Bu şekilde, gelecekle ilgili planlama yaparken geçmişten ders çıkarmayı salık verir.

3. Eliot, Elizabeth Tiyatrosu ve Shakespeare

T. S. Eliot "Gelenek ve Bireysel Yeti" ("Tradition and Individual Talent") (1920) adlı makalesinde şöyle der:

Oysa şaire ön yargı olmaksızın yaklaşırsak, eserinin yalnızca en iyi değil, aynı zamanda en bireysel bölümlerinin, çoğu kez, onun ataları olan ölmüş şairlerin

ölümsüzlüklerini en içli biçimde duyurdukları dizeler olabileceğini görürüz. Burada kolayca etkilenebilen delikanlılık çağını değil, tam olgunluk dönemini kastediyorum. (125)

Bununla Eliot, sanatçının olgun olabilmesi için geçmiş yüzyılların yazın geleneğini çok iyi sindirmiş olması gerektiğini söylemek ister. “Gelenek” kelimesinin herkesin kullandığı sıg anlamdan çıkması gerektiğini ve insanların geçmişe daha berrak gözlerle bakmalarının lazım geldiğini söyleyerek makalesine şu şekilde devam eder:

Gelenek çok daha derin anlamlı bir kavramdır. Bir kuşaktan ötekine devredilemez; ama isterseniz onu büyük emeklerle elde edebilirsiniz. Yirmi beşinden sonra hâlâ şairliğini sürdürmek isteyen birisinin hemen hemen vazgeçilmez diyebileceğimiz bir tarihsel anlayışa gereksinimi vardır. Bu anlayış; insanın, geçmiş, yalnızca geçmiş olarak değil, içinde yaşanan o andaki varoluşuyla da algılaması demektir. Bu tarihsel anlayış; insanı, iliklerinde yalnızca kendi kuşağının duyarlılığıyla değil, Homeros’tan bu yana tüm Avrupa edebiyatı ve onun bir parçası olan kendi ülkesinin tüm edebiyatının aynı anda var oldukları ve zamandaş bir düzen oluşturdukları duygusuyla yazmaya iter. Bu nedenle kişi, yazarken yalnızca kendi kuşağına bağlı kalmaz. Bir yazarı geleneksel yapan da zamandan bağımsız olduğu kadar zamana bağımlı olmasıdır. Bu, hem zamandan bağımsız hem de zamana bağımlı olabilen bir anlayış yani tarihsel anlayıştır. Bu anlayış, aynı zamanda yazarı, zaman içindeki yerinin ve çağdaşlığının en derin bilincine ulaştırır. (126)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere Eliot, edebi eser üreten sanatçıda “tarihsel anlayışın” mutlaka bulunması gerektiğinin altını çizer. Ona göre, kişinin başarısı geçmişini sindirmesiyle ölçülür; çünkü “hiçbir şairin, hiçbir sanatçının kendi başına tam bir anlamı yoktur. Onun değeri ve önemi, ölmüş şair ve sanatçılara bağlantısıyla ölçülür. Onu tek başına değerlendiremezsiniz” (126). Bu yüzden de onu geçmişte yaşamış diğer sanatçıların arasına koymak gerekir. Eliot, “bunu yalnızca tarihsel değil, estetik bir eleştiri ilkesi olarak” amaçladığını söyler; çünkü “var olan sanat eserleri kendi aralarında ideal bir düzeni” (126) ancak bu şekilde oluştururlar. Kendisinin de belirttiği nedenlerle Eliot, oyunlarının temasını seçerken ve karakter çizimlerini yaparken geçmişin tiyatro yazınından

da oldukça yararlanmıştır. En büyük hayranlığı ise kendisinin de belirttiği üzere, Elizabeth Çağı’na karşı olmuştur. Bunun sebebi, Rönesans döneminin de uzun ve karanlık bir Orta Çağ’dan sonra “tarihsel anlayışı” yakalayarak edebiyatı yeniden şekillendirmesi olarak gösterilebilir. Başta Shakespeare olmak üzere, o dönemin yazın insanları da tarihsel bir art alan incelemesine girmişler; özellikle kendi ülkelerinin tarihini okuyarak kendilerine konu seçmişler ve üsluplarını bu şekilde geliştirmişlerdir. Eliot’ın dediğini haklı çıkaracak şekilde Shakespeare’in dehası “tarihsel anlayışa” sahip olmasında ve Grek, Roma ve İngiltere tarihleri ile edebi tarihlerini oyunlarında kendi yazın yeteneği ile birleştirmesinden gelir. Shakespeare’in oyunlarında tarihsel dokunun altında yepyeni bir biçem kokar. İşte, Eliot’ın Shakespeare’den en çok etkilendiği yanı da budur. Aynı adlı makalesinde Eliot, konuyu şöyle özetler:

[Şair,] sanatın hiçbir zaman ilerlemediği, buna karşılık sanatın malzemesinin de hiçbir zaman aynı kalmadığı açık gerçeğini görmelidir. Avrupa düşüncesi -kendi ülkesinin düşüncesi- sırası gelince kendi kişisel düşüncesinden çok daha önemli olduğunu öğrendiği bir düşünce, değişen bir düşüncedir ve bu değişim hiçbir şeyi orta yerde bırakmayan bir gelişmedir. Bu değişim, ne Shakespeare’i ne Homeros’u ne de Magdaleineli resim ustalarının kayalara çizildikleri resimleri modası geçmiş olarak göstermeyen bir gelişmedir. (127)

Eliot’ın Shakespeare hayranlığının en büyük kanıtlarından birisi belki de Eliot’ın tiyatrodaki yazım tekniğidir. Eliot da oyunlarında zaman zaman *iambic pentameter*⁷³ kullanır. Koro kullanımı Shakespeare’e benzer. Bunun dışında hem antik Grek’te hem de Seneca’da önemli yer tutan *nemesis*,⁷⁴ Seneca’nın kuvvetle etkisinde kalmış olan on altıncı yüzyıl İngiliz tragedyalarında ana ilkedir. Bu noktada Shakespeare *III. Richard* ya da *Titus Andronicus* oyunlarında olduğu gibi özellikle *nemesis* eserlerine sindirmiştir. T. S. Eliot’ın

⁷³ On heceden ve beş vurgudan oluşan, genelde biri aksanlı diğeri aksansız beş “iamb” veya yine her hecenin ne kadar sürede okunduğunu temel alan beş *feet* (diğer adıyla *pentameter*) içeren kafiyesiz dize. *Iambic pentameter* içeren şiirler yüksek sesle okunurken kalp atışlarını andıran bir temponun belirmesi söz konusudur; en güzel örnekleri Marlowe ve Shakespeare’den gelmiştir.

⁷⁴ Kader ya da tanrının, yapısal bir kötülüğün öcünü alması ilkesi.

Katedralde Cinayet oyunu da *nemesis*i kullanımı bağlamında Shakespeare'inkine benzer. Bu bağlamda genelde kötücül ve katil soyluların, kralların ve devlet adamlarının Shakespeare tarafından sahneye taşınma şekli de Eliot tarafından örnek alınır. Buna paralel olarak Shakespeare, Elizabeth tiyatrosunun getirdiği bir etki olarak kimi karakterlerini Makyavelist bir düşünce yapısıyla çizer;⁷⁵ çünkü Elizabeth Çağı tiyatrosu Seneca'nın etkisi altında kalmış bir tiyatrodur ve bundan ötürü seyirciyi dehşet içinde bırakacak kanlı cinayetler ve oç almalar oyunlarda önemli yer tutar. Shakespeare, bunları seyircinin önüne dökmek ve uyandırdığı heyecanı bol bol sömürmek yolunu tutar. Seyirciye toplumsal mesaj verilmek adına bu Makyavelist karakterler, özellikle yerleşik düzeni bozucu kuvvet olarak sahnede yansıtılırlar. Bu tipin belli başlı özellikleri, Berna Moran'ın açıkladığı üzere:

Dinsizdir; ama gerekirse dindar görünür. Dini alet olarak kullanır. Kâh aslan kâh tilki kılığına girer yani bazen kurnazlıkla, bazen de kuvvet ve zor kullanarak görür işini. Kuvvetin hak olduğuna inanır. Yalana, ikiyüzlülüğe bel bağlar. Sevimlense korkulan bir adam olmayı tercih eder. Öldürmek için en çok kullandığı yol zehirlemedir. İşte, Makyavelist hain bu kurallara göre hareket eder, zehirli ağını hesaplı bir şekilde kurbanlarının etrafında kurar. İlk önce başarılar sağlar; kâh tilki gibi kurnazlıkla kâh aslan gibi aniden atlayıp parçalayarak, amacıyla kendi arasında engel saydığı kişileri ortadan kaldırır teker teker. Kaldırır; ama bir zaman gelir ki ölüme kadar giden bir düşüş başlar. (16)

Rönesansla beraber mevcut ahengin korunması gerektiği düşünülür. İnsanlar sınıflara ayrılmışlardır ve hepsinin üstünde de kral oturmuştur. Evrendeki bu düzenin

⁷⁵ Bilindiği gibi Niccolò Machiavelli on altıncı yüzyılın başlarında, politik felsefe alanındaki görüşleri ile çağdaşlarını dehşete düşürmüş, o zamana kadar hiçbir düşünürün savunmadığı bir politik tutumu salık verdiği için hem nefret uyandırmıştır hem de ilgi. Gerçi yalan, hile hatta cinayet, prenslerin ve kralların sık sık başvurdukları yollardır; ne var ki bunları hiç kimse doğru yol ilan etmiş değildir. Hristiyan düşünürlerine göre, iyi hükümdarın iyi ahlaklı bir adam olması gerekirken, Machiavelli politik alanda başarı sağlamanın yolu olarak bireysel ahlak kurallarını çiğnemeyi şart koşar. Hükümdar gerekirse yalan da söyler, ikiyüzlülük de yapar, adam da öldürtür; yeter ki yaptıkları devletin yararı düşünülerek yapılmış olsun; ama Machiavelli genellikle yanlış anlaşılmış ve onun, insanın kendi çıkarı için her türlü ahlaksızlığı salık verdiği sanılmıştır. İngiltere'de tiyatro yazarları Machiavelli'yi ona hücum edenlerin kitaplarından tanımışlardır; kitapları İngilizceye çevrilmiş değildir daha. Machiavelli'nin izinden giden, bilinçli olarak her kötülüğü yapan,

sağladığı ahengi elden geldiği kadar koruyabilmek için bu kademeler düzenini çok iyi gözetmek şarttır. Yoksa ahenk bozulur, kargaşalık geçer onun yerine. İşte, Elizabeth Çağı tragedyaları bir bakıma bu düzenin bozulması ilkesine dayanır. Yani yerleşmiş düzen oyunda bozulur, bunu izleyen kargaşalık ve çatışma şiddet bağlamında seyircinin önüne serilir ve sonunda bozucu kuvvet veya kuvvetlerin tamamen ortadan kaldırılması ile düzen ve ahenk yeniden sağlanır. Bu noktada şiddet amaca giden yolda bir araç olarak konumlandırılır. T. S. Eliot'ın yazdığı *Katedralde Cinayet* adlı oyunda da Shakespeare'in bu kullanımının izleri mevcuttur.

C. KATEDRALDE⁷⁶ CİNAYET VE KAMUSAL ŞİDDETİN SHAKESPEARE TİYATROSU ÜZERİNDEN OYUNA YANSIMASI

1. Oyunun Yapısı ve İçeriği

T. S. Eliot'ın 1935'te ilk kez sahnelenen *Katedralde Cinayet* adlı oyunu, 1170 yılında Canterbury Katedrali'nin başpiskoposu olan Thomas Becket'a⁷⁷ yapılan suikastı konu alır. Eliot, oyunu yazarken özellikle olaya görgü tanıklığı yapmış olan Edward Grim'in⁷⁸ yazılarından yararlanmıştır. Oyun, özetle, bireyin otoriter şiddete karşı savaşımını merkeze koyar. Bu noktada yazarın dönem eleştirisini şiddet düzleminde

dinsiz, kurnaz, hain bir adam tipi, İngiliz tiyatro yazarları arasında gözde bir tip olur. On altıncı ve on yedinci yüzyıl oyunlarında bunun pek çok örneklerine rastlanır (Moran 14-15).

⁷⁶ Bir piskoposluğun merkezi olan, başka bir deyişle kilise hiyerarşisi içinde idari bir organ olan, piskoposun devamlı olarak bulunduğu mekândır. Bu mekân, içinde yer alan kiliseyi de içerir. Katolikler ve Anglikanlar açısından geçerli bir terimdir.

⁷⁷ 1118-29 Aralık 1170 arasında yaşamış, 1162'den 1170 yılına kadar Canterbury piskoposluğunu yapmıştır. Hem Katolik hem de Anglikan Birliği tarafından aziz ve şehit ilan edilmiştir. İngiltere kralı II. Henry ile kilisenin hakları ve imtiyazları konusunda oldukça köklü ayrılıklara düşünce, kralın destekleyenleri tarafından Canterbury Katedrali'nde suikaste uğrayarak yaşamını kaybetmiştir. Ölümünden sonra, Papa Aleksandr tarafından azizlik mertebesine yükseltilmiştir.

⁷⁸ 29 Aralık 1170 Salı günü Cambridge'den Canterbury Katedrali'ne gelen rahip Edward Grim'in yaşamına ilişkin elde bilgi yoktur. Thomas Becket'ın öldürülmesine tanıklık ettiği ve onu kurtarmaya çalıştığı hatta kolundan yaralandığı bilinir. Becket'ın ölümünden sonra 1180'de piskoposla ilgili *Vita S. Thomae (Thomas Becket'in Yaşamı)* adlı kitabı yazmıştır.

yaparken Orta Çağ'da yaşanmış bir olayı ele alması ilginçtir; çünkü Hannah Arendt'in de *Şiddet Üzerine* adlı kitabında söylediği gibi:

Yirminci yüzyıl, Lenin'in öngördüğü gibi savaş ve devrimlerin, dolayısıyla şimdilerde bu iki olgunun ortak paydası olduğu söylenen şiddetin yüzyılı olmuştur. Şiddet araçlarının teknik gelişimi artık, öyle bir noktaya gelmiştir ki hiçbir siyasal amaç, insan aklının sınırları içinde bu araçların yıkıcı potansiyeline denk değildir; ayrıca şiddet silahlı çatışmalarda bu araçların fiilen kullanımını haklı kılmaz. (9)

Eliot'a göre, kendi döneminin yükselen değeri faşizmi ve faşizmin insanlar üzerindeki travmatik baskısını (faşizm kamusal şiddetin en uç noktasıdır) sembolik olarak yansıtmak için en uygun zaman dilimi de kuşkusuz Orta Çağ'dır.

Oyunda geçen olaylar, 2–29 Aralık 1170 tarihleri arasındaki zamanı kapsar. Becket'in içsel savaşı, oyunun ana odak noktasıdır. Oyun, bir *ara oyun* tarafından ayrılan iki bölümden oluşur. Olay, iki ayrı yerde geçer: Orta Çağ İngilteresi'nde Canterbury Katedrali ve piskoposun salonu. Thomas Becket'in Fransa'dan Canterbury'ye yedi sene sonra dönmesiyle başlayan oyundaki gerilim, devlet gücünü temsil eden II. Henry⁷⁹ ile ruhani gücü temsil eden Thomas Becket arasında yaşananlardan kaynaklanır. Oyundaki karakterler ise sınırlıdır: trajik bir karakter olan Thomas Becket, II. Henry, Canterburyli kadınlardan oluşan koro, üç papaz, dört ayartıcı, devletin yıkıcı gücünü (yani faşizmi)

⁷⁹ İngiltere Krallığı'nı 1154–1189 yılları arasında yöneten II. Henry, İngiltere'yi yöneten ve *the House of Plantagenet*'den (II. Henry'nin babası Anjoulu V. Geoffrey tarafından kurulmuştur. Baba tarafından Fransız kökenlidir ve Anjou hanedanlığını da evlilik yoluyla ele geçirmişlerdir; çünkü annesinin soyu doğrudan İngiltere sarayına dayanır [babası I. Henry'dir.]) çıkma ilk kraldır. Aynı zamanda II. Henry, "İngilizlerin Kralı" unvanını reddederek "İngiltere Kralı" unvanını alan ilk kraldır. Yazılı kaynaklarda güçlü, iyi retorikçi olan, hafızası sağlam ve çok sinirli bir karaktere sahip olduğu belirtilen II. Henry, soyluların üzerinde hâkimiyet kurmuş, yasal reformlar yapmış (bunlar toprak yönetiminin daha adil yürütülmesiyle ilgilidir.), kilise üzerinde monarşinin kontrolünü yükseltmiş (öncekiye göre daha laik on altı yasayla düzenlenen kanunnameye göre, Roma'nın iç işlerine karışması büyük oranda engellenecek ve ülkedeki din adamlarının Roma'ya bağlılıkları ve ülke içindeki özerklikleri büyük oranda azaltılacaktır; ancak Canterbury piskoposu Thomas Becket bu yasa tasarısını reddeder. 8 Ekim 1164'te Thomas Becket saraya konuyla ilgili çağrılrsa da, piskopos bu davetten önce Henry'nin rakibi VII. Louis'in koruması altına girmek için Fransa'ya gider. Kilise üzerinde artan saray baskısına karşılık Papa ise Britanya ile ilişkileri koparmaya hazırlanıyordu ki Henry'nin Becket'ı yargılatmaksızın ülkeye dönebileceğini söylemesi üzerine Papa bu karardan vazgeçer ki bu erteleme VIII. Henry dönemine kadar sürecektir.) ve ülke içinde çıkan isyan ve iç savaşı bastırmaya çalışmıştır.

sembolize eden dört şövalye ve bir ulak. Din temsilcileri de koro gibi isimsiz ve fiziksel olarak ifadesiz çizilseler de üç boyutlu yansıtılarak duygusal eğilimlerini insani bir şekilde sahneye aktarırlar ve bu yanlarıyla tehlikenin boyutlarını sözel olarak dile getirirler.

Katedralde Cinayet, Shakespeare oyunlarına benzer şekilde giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşur: Önceden çok iyi olan II. Henry ile Thomas Becket'ın arkadaşlığı, Thomas'ın yine arkadaşı tarafından piskoposluğa yükseltilmesi ile değişir. İktidarın sembolü olan II. Henry, İngiltere'de radikal değişiklikler yapmak isteyince piskopos Thomas, bunlara karşı çıkar. II. Henry, kendi gücünü kilisenin gücünün üstüne çıkarmak istedikçe piskopos Thomas şiddetle bunun adil ve doğru olmadığını dile getirir. Piskopos olduktan sonra, önceleri II. Henry ile paylaştığı daha renkli ve zevkli yaşamı da artık gerisinde bırakan Thomas Becket için, II. Henry'nin otoritesi ve uyguladığı kamusal düzlemdeki şiddet üst boyutlardadır ve halkı çürümeye sürüklemektedir. Bu bağlamda iktidardan, zor ve kuvvetten farklı olarak “şiddet,” Friedrich Engels'in çok önceleri belirttiği gibi “daima araçlara muhtaçtır” (Arendt 39). Arendt'in görüşlerinden yola çıkarsak, şiddete dayalı eylemin, II. Henry açısından, bizatihi esasının, araç-amaç kategorisine dayalı olduğunu söylemek mümkündür. Bu kategorinin en temel ayırıcı niteliği, insani olaylara uygulanırsa şöyle ifade edilebilir: Kralın amacı, kullanımını haklı kıldığı ve gerçekleşmesi için gereksinilen araçların altında ezilme tehlikesine açıktır. Dahası, örneğin II. Henry'nin eylemlerinin sonuçları kendi denetimini aşar.

Öte yandan şiddet, içinde fazladan bir de *keyflik* taşır. Talih, iyi ya da kötü şans, insani meselelerin hiçbirinde savaş alanında olduğu denli belirleyici bir rol oynamaz (Arendt 10–11). Burada, yazgısı çizilen ise tabii ki ana karakter talihsiz Thomas Becket'tir. II. Henry'nin baskıladığı hiçbir uygulamayı dikkate almayan Becket, işte bu noktada, yedi sene Fransa'ya gitmek (kaçmak) durumunda kalır. Oyun, Becket'ın İngiltere'ye dönüşüyle başlar. Canterburyli insanlar onun döndüğüne oldukça sevinirler. Özellikle, Becket'ın fakir köylü ve kırsal kesim insanı tarafından sevilip coşkuyla karşılanması, bu noktada, dikkat çekicidir; ama oyunun yan karakterleri, onun II. Henry ile olan diyalogunun öldürücü boyutlarda olabileceğini düşünürler. Sonuç olarak, bir şekilde halk “şiddete uğrayanı,” piskopos “adaleti,” II. Henry ise “kamusal şiddeti” sembolize eder. II. Henry'nin

simgelediği devlet egemenliği, denetimsiz ve sınırsız iktidar iddiasıyla özdeşleştirildiği sürece, savaşı ikame edecek şiddetten başka bir yolun ortaya çıkması da, bu bağlamda, mümkün değildir. Şiddetin denetimsizliği ise adaletin temsilcisi Thomas Becket’in katliyle sonuçlanır.

Daha önce işaret ettiğimiz üzere, *Katedralde Cinayet*’in üç bölümüne daha detaylı açıdan bakılacak olursa, oyunun Elizabeth Çağı ve Shakespeare’in kimi trajedilerine teknik ve içerik bağlamında benzerliği dikkati çekecektir. *Katedralde Cinayet* oyununda şiddetin birey üzerindeki kamusal iz düşümleri Shakespeare’in bir önceki bölümde de değinilen oyunları esas alınarak irdelenecektir.

2. Birinci Perde: Kamusal Şiddetin İlanı

Oyunun birinci perdesi, 2 Aralık 1170’de piskoposun salonunda geçer. Birinci sahnede, koronun söyledikleri, tam olarak II. Henry’nin uyguladığı şiddete odaklanır. Thomas Becket yokken, insanlar yedi sene boyunca *ormanda kaybolan koyunlar* gibi yaşamışlardır. Çaresizlik, üzüntü ve sömürünün baskısı altında kalmışlardır. Şiddet ve *keyfîlik* yaşamlarının gerçekleri gibi algılatılmıştır ve bu yüzden ihmal edilmiştir. Bu, herkesin açıklıkla gördüğü bir şeyi hiç kimsenin sorgulamaması, incelememesi içindir. İnsan işlerinde şiddetten başka bir araç kullanmayan II. Henry ve yandaşları, insan işlerinin daima kesinlikten ayrı olduğu kanısına varmışlardır. “Böyle düşünenlerin, şiddet ya da tarih konusunda söyleyecek başka bir sözü yoktur. Geçmişe ilişkin kayıtlara anlamlı bir şeyler bulmak için bakan bu karakterler, şiddeti, marjinal bir fenomen olarak görmek durumundadır” (Arendt 14–15). Özellikle II. Henry karakteristik olarak III. Richard ile oldukça benzer özellikle gösterir; çünkü Richard da dışlanmış bir kişi olarak kendine inanç kaidesini, “Ben kendimi bir hain olarak kanıtlatmaya kararlıyım/Ve günlerin bu boş zevklerinden nefret ediyorum” (38) şeklinde koyar.

Bu bölümde çizilen II. Henry karakteri de Makyavelist bakış açısını Shakespeare’den alır. Tahta oturmak için her türlü kötülüğü yapan, bu amaçla aralarında öz kardeşi olmak üzere on yedi kişiyi öldüren kaos yarattığı kralın öyküsü II. Henry’nin iktidar hırsıyla aynıdır. III. Richard her yönüyle Elizabeth Çağı’nın Makyavelist anlayışına uygun

düşen, gerektiği yerde tilki kadar kurnaz, gerektiği yerde aslan kadar güçlü olmasını bilen, kendini insanlık sınırları dışında gören bir karakterdir (Moran 15). Aynen III. Richard gibi II. Henry de amacına ulaşmak için hiç çekinmeden her türlü yola başvurur, yalancı ve ikiyüzlüdür. Tek tutkusu İngiltere tahtının otoritesini güçlendirmek ve kendisinden daha *biçimli* yaratılan halka hükmetmektir ki kamusal gücün temsilcisi olarak halk üzerinde uyguladığı şiddet doğrudan oyunun girişinde koronun sözlerine yansır:

KORO. Burada duralım, katedralin yakınında. Burada bekleyelim haydi. Tehlike mi sürükledi bizi? Güvenlik bilgisi midir ayaklarımızı Katedrale doğru sürükleyen? Fakir bizler için, Cantenbury'nin fakir kadınları için hangi tehlike olabilir ki? Alışık olmadığımız hangi dert var ki? Bizim için tehlike yok Ve katedralde güvenlik yok. Gözlerimizin bizi tanık olmaya zorladığı Bir olayın önsezisi mecbur eder ayaklarımızı katedrale doğru, Mecburuz tanıklık yapmaya.

Altuni Ekim düştüğünde kasvetli Kasım içine Ve elmalar toplandığında ve saklandığında ve atık su Ve çamurda ölümün keskin noktaları olarak Kahverengine dönüştüğünde toprak, Bekler Yeni Yıl, soluk alır, bekler, fısıldar karanlıkta. Çamurlu potinlerini ayağından fırlatıp ellerini ateşe doğru uzatırken emekçi, Bekler Yeni Yıl, bekler kader geleceği. Kimdir ellerini ateşe doğru uzatan ve Yortu Günü'nde Azizleri hatırlayan, Bekleyen şehitleri ve azizleri hatırlayan? Ve kim uzatacak Elini ateşe doğru ve yadsıyacak efendisini? Kim ısınacak Ateşle ve yadsıyacak efendisini? Yedi yıl ve yaz geçti Yedi yıl önce terk etti bizi Her zaman halka karşı şefkatli olan Başpiskopos. Fakat geri dönerse pek de iyi olmaz. Kral hükmeder ya da baronlar hükmeder; Öyle çektik ki onca zulümden, Fakat çoğunlukla kendi hünerlerimize terk edilmişiz Ve memnunuz kendi başımıza bırakıldığımızda. Hane halkını düzene koymaya çalışırız; Çekingen ve sakıngan tüccar küçük bir servet derlemeye çalışır Ve emekçi eğilir toprak parçasına, toprağın rengine, kendi rengine, Yeğ tutar fark edilmeden geçip gitmeyi. Sessiz mevsimlerin sıkıntısı korkutur beni şimdi: Kış gelecek denizden ölümü getirerek, Yıkıcı bahar kapılarımızı dövecek, Kök ve filiz gözlerimizi ve kulaklarımızı yiyecek, Felaketli yaz ırmaklarımızın yataklarını yakıp bitirecek Ve fakirler başka

bir çürüten Ekim'i bekleyecek. Yaz niçin getirsin ki avuntuyu Güz alevlerine ve kış sislerine? Yaz sıcağında çorak bahçelerde başka bir Ekim Beklemekten başka ne yapabiliriz ki bizler? Bir hastalık geliyor üstümüze. Bekleriz, bekleriz Ve azizler ve şehitler bekler, aziz ve şehit olmak isteyenleri. Bekler kader Tanrı'nın elinde, biçimlendirerek henüz biçimlenmemişi: Gün ışığının bir hüzmesinde gördüm bu şeyleri. Bekler kader Tanrı'nın elinde, bazen iyi bazen kötü Düşünen ve sanan devlet adamlarının ellerinde değil Ki hedeflerini döndürürler ellerinde zamanın örüntülerinde. Gel, mutlu Aralık, kim gözlemleyecek seni, kim gözetecek seni? İnsanoğlu yeniden doğacak mı hor görülmüş bir ahırda? Biz fakirler için, sadece beklemek ve tanıklık yapmaktan gayrı Yapacak başkaca bir şey yok. (Eliot 9-11)⁸⁰

Hipnotik bir etkisi de olan kadınlardan oluşan koro, yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, önemli bir görev edinerek yaklaşmakta olan şiddetin habercisi niteliği taşır. Bu yönüyle tıpkı Macbeth'in başvurduğu cadılara benzer. Grek tiyatrosuna da benzer şekilde koro, tonu sürekli olayların akışına göre değişen, durumlarla ilgili yorumlar yaparken Shakespeare korosuna da benzer şekilde izleyici ve karakterler arasında köprüler kuran ve korkuyu, kederi ve karmaşayı simgeleyen hareketsiz, sadece izleyip, görgü tanıklığı yapacak bir konuma da sahiptir. II. Henry, koronun konuşmasından da anlaşılacağı gibi "Richard, Richard'ı sever. Yani ben benim" (Shakespeare 269) diyerek bencilliğin sınırlarını zorlayan III. Richard'ın simbiyotik eşi gibidir. Bir yerde III. Richard ve II. Henry'nin kötülüğü; Platon'un *Devlet* adlı eserinde dediği gibi "seçtiği hayatın sonuçları (*prohairesis*) üstünde durmaya vakit bulamamış ve bu seçtiği hayatta kendi çocuklarını yemek ve daha başka korkunç şeyler olduğunu görmemiş" (211) bir kişinin kötülüğüdür; çünkü III. Richard'ın *oreksisi*⁸¹ hatta bunun kardeşi akıl dışı, iştah, kör arzu demek olan

⁸⁰ Buradan itibaren Eliot alıntıları *Katedralde Cinayet* adlı oyundandır.

⁸¹ "İştah", "arzu", "istek", "eğilim", "özlem" anlamlarında Eski Yunanca bir sözcüktür. Fenomenolojik bir gözle değerlendirildiğinde duygulanımsal bir edim olan arzulamayı, teorik bir edim olan biliş ile ilişkilendirmenin bir yoludur. Bu ilişkiyi ortaya koyma kaygısında bir "temellendirme" gereksinimi yatar. Teorik bir bakışla dünyaya yönelen özneye sınırlı bir düşünüm, dünyaya bağlanımımızın sadece bilme,

*epithymiası*⁸² bunları görmesini engelliyordur (n.a.). Sonuç olarak, kötülüğün şiddet üzerinden somutlaştırılışı, gücü uygulayan iktidar ve devletin bireyler üzerindeki baskısı ve tehdidi ile dilin uygulamadaki etkinliği, III. Richard'ın II. Henry karakteri ile olan sıkı bağlarının kanıtıdır.

Noel'in simgelediği yeniden doğuş ve umudun yerini oyunda karanlık ve buhranlı bir atmosfer, endişe ve ölümü bekleyiş alır. Üç papaz da birbirinden farklı düşünür: İlki, felaketin geleceğinden, ikincisi Thomas Becket ve II. Henry arasında uzlaşma olabileceğinden, üçüncüsü ise Thomas Becket'in olayları kendi tarafına çevirecek gücü olabileceğinden bahseder. "Kralın yönetimi ya da baronların yönetimi" (12) fark etmez. Kilisenin koruması altında olsalar da acı vardır. Mutlu yüzler takınamazlar.

Birinci perdedeki konuşmalar iktidarın birey üzerinde uyguladığı şiddetin hem boyutunu aktarması hem de halkın bu şiddetin farkında olduğunu göstermesi bakımından önemlidir:

ÜÇÜNCÜ RAHİP. Şiddet, ikiyüzlülük ve peş peşe yolsuzluklardan başka,
Bir şey göremem dünya devleti nizamında,
Kral ya da baronların yasasındaki ilke;
Kuvvetliye kuvvetle, zayıfı keyfe göre.
İktidarı ele geçirip sürdürmekten başka bir kanunları yoktur onların,
Güçlü olan diğerlerinin istek ve hırsını idare eder,
Zayıf ise kendi kendini yer. (12)

Bu noktada Becket ile II. Henry arasında kesin bir ayrım yapılır: bu, adalet ile iktidar arasında yapılan bir ayrımdır. İktidarın şiddeti araç olarak kullandığı sürece adaleti kullanamayacağının böylece altı çizilmiş olur. Haberci ile Üçüncü Rahip arasındaki konuşma, ayrımın keskinliğini açık bir şekilde gösterir:

HABERCİ. Nasıl barışır bu iki gururlu adam?

ÜÇÜNCÜ RAHİP. Nasıl bir barış olabilir çekiçle örs arasında?

kavramlar yoluyla kavrama üzerinden kurulduğunu üstü örtülü bir biçimde öne sürer. Oysa böyle olması mantıken imkânsızdır.

BİRİNCİ RAHİP. . . . Roma'nın kudretine,/Ruhani düzene,/Yasal hakka,/

Ve halkın sevgisine duyduğu inançla mı,/Geliyor efendimiz?

HABERCİ. . . . İnançlardan ödün vermeden, . . . Üzüntülü ama onur dolu
olarak geliyor Efendimiz. (13)

II. Henry ile Becket'in bir araya gelmesi barışla değil ancak savaşla sonuçlanabilir; çünkü Becket'in simgelediği adalet, iktidarla görüşmeyi kesinkes reddeder. Şiddetin reddedilişi ise karakterler tarafından kutsama ve hümanist duygularla karşılanmıştır:

BİRİNCİ RAHİP. Başpiskopos için endişeliyim, Kilise için endişeliyim,
Azgın bir düşmanlık yaratmıştı apansızın gelen ikbal,
Başbakanlığını bilirim onun, gözdesiydi Kral'ın,
Küstah bakışlı saray mensupları ya sever ya çekinirlerdi ondan,
Küçümserlerdi onu, yalnızdı hep, girmezdi başkalarının arasına ve güvensizdi
daima.

Onuru erdemlerinin kaynağıydı,
Vakarı tarafsızlığından güç alırdı,
Büüklüğü cömertliğindendi,
Dünya nimetlerine sırt çevirişi,
Yalnızca Tanrı'nın emrine istekli oluşundandı.
Kral daha büyük ya da o daha küçük olsaydı,
Durum Thomas için herhalde bambaşka olacaktı. (14–15)

Thomas Becket'in varlığı, bir rehber niteliğindedir. *Lazarus Güldü* oyununda Lazarus'a verilen misyonun benzeri burada Becket'a verilmiştir. İnsanlar, Becket'tan da Lazarus'tan olduğu gibi bir rehberlik isterler. Şiddetten ve baskıdan kurtulmanın yolu tek bir insana bağlanmıştır:

İKİNCİ RAHİP. . . .

Bizi yetiştirecek, bize ne yapacağımızı söyleyecek, bizi yönlendirecek.

Papa ve Fransa Kralı ile buluştu Efendimiz.

⁸² Hayvanlarla insanın ortak özelliklerini (korunma, dokunma, üreme gibi) anlatmak için kullanılan terimdir.

Baronların ve toprak sahiplerinin tükenmek bilmeyen istek gelgitlerine karşı,
Sağlam bir kayaya⁸³ basabiliriz ayaklarımızı artık.

Tanrı'nın kayası üstündeyiz şimdi. (15)

Ancak rahiplerin aksine koro, şiddetin yerleşmesinden duyulan umutsuzluğun verdiği bir çaresizlikle şiddete artık alıştıklarını ve üstlerindeki baskıyla bir şekilde hayatlarını sürdürdüklerini ifade ederek Becket'tan ülkeyi terk etmesini ister; çünkü başka bir ülkede yaşıyor olduğunu bilmek bile onlara manevi güç verecektir. İngiltere'de kalıp öldürülmesi hâlinde bu gücün de ellerinden gidecek olmasının endişesini yaşar:

KORO. . . .

Ülkeyi felakete, kendinizi felakete, dünyayı felakete sürüklüyorsunuz.

Yeni hiçbir şey olmasın istiyoruz.

Yedi yıl sükûn içinde yaşadık,

Görmezden gelerek çok şeyi,

Yaşadık ve biraz yaşadık.

Zulüm ve lüks gördük,

Sefalet ve anarşi gördük,

Biraz adaletsizlik gördük,

Yine de hayatımızı sürdürdük,

Sürdürdük ve biraz sürdürdük.

Bazen mahsul alamadık,

Bazen iyi hasat oldu,

Bir yıl yağmurlu geçse,

Öbür yıl kurak geçti,

. . . .

Her zaman fısıltı halinde de konuşmadık,

Yaşadık ve biraz yaşadık.

⁸³ “Kaya” bir metafor olarak “İsa'nın kilisesi” anlamındadır (İsa, “kilisemi bu kayanın üzerine kuracağım” demiştir.); ayrıca İsa'nın taraftarlarından Peter'in anlamı da “kaya”dır ve bu metaforla azizliğe değinilir.

Doğumlar, ölümler ve evlenmeler gördük,

Pek çok skandala tanık olduk,

Vergiler altında ezildik,

Gülüştük ve dedikodu yaptık,

. . .

Hepimizin korkuları olmuştur kendine göre;

Fakat şimdi büyük bir tehlike dolaşüyor başımızda,

Hem bir değil, birden fazla tehlike,

Doğum ve ölümü birbirinden ayrı şeyler olarak gördüğümüzde hissettiğimiz

doğum ve ölüm korkusu gibi bir şey bu.

. . .

Oh, Başpiskopos Thomas! Oh, Efendimiz Thomas! Terket bizi, mütevazî ve

donuk yaşantımız içinde bırak bizi,

. . .

Bunun küçük şeylerle avunup giden halkın kaderini nasıl etkileyeceğini,

Ülkenin, efendilerinin ve dünyanın felaketine karşı koymada akıllarının nasıl

zorlanacağını biliyor musun? (16–18)

Koro'nun bu sözleri Kierkegaard'ın *Ya/Ya da (Either/Or)* (1843) kitabında tasvir ettiği mutsuz kişileri anımsatır. Varoluşsal anlamda şiddete maruz kalma bireyleri hissizleştirmiştir. Kierkegaard'a göre:

. . . özdeyişlerle düşünmeyen ve konuşmayan fakat özdeyişlere göre yaşayan; yaşama karşı özdeyişler gibi *aphorismenoi*⁸⁴ ve *segregati*⁸⁵ yaşayan, insanlarla birlik olmadan, üzüntü ve neşelerini paylaşmayan biz; hayatla ayrı telden çalan, bu yüzden de gecenin sessizliğinde bir araya gelen yalnız kuşlarız; yaşamın kederi, günün uzunluğu ve zamanın sonsuzluğu bizden sorulur; biz, sevgili

⁸⁴ Yunanca “kopmuş” anlamındadır.

⁸⁵ Latince “ayrılmış” anlamındadır.

symparaneukromenoi,⁸⁶ aptalların sevinç ve mutluluk oyunlarına inanmayanlar, biz mutsuzluktan başkasına tapınmayanlar. . . . (67)

İnsanlar, bu yüzden mutlu olmaya cesaret dahi edemeyerek, bulundukları konumun, her ne olursa, daha da kötüsü olduğunu varsayarak korumak isterler. Thomas Becket ise koronun sözlerini, daha önceki bölümde incelenen Lazarus’a benzer şekilde, kaderci bir bakış açısıyla yanıtlar:

THOMAS. Uzatmayın lafı, sönmesin heyecanları.
Fazla şeyler söylüyorlar bildiklerinde,
Aşkın bu sözler idrakinizden.
Hem bilip hem bilmiyorlar eylem ya da ıstırabı.
Hem bilip hem bilmiyorlar eylemin ıstırap ve ıstırabın eylem olduğunu.
Ne veren çeker acıyı, ne katlanan bilir ezayı.
Ebedî bir eylemin ebedî bir çilenin içinde yer almıştır bunlar.
Herkesce razı olunması istenen,
Herkesin isteyerek katlanması gereken,
Sürsün diye eylem ve çile örneği,
Dönsün diye sükûn içinde çarkıfelek sonsuza kadar. (19)

Tüm bu konuşmalardan sonra sırasıyla sahneye dört tane ayartıcı girer ve üç tanesi bir şekilde Becket’ın Kral’la aralarındaki ilişkiyi düzeltmesinin ya da ona karşı çıkışının önemini, maddi çıkarların faydasını, dünyevi olanın mutluluk, ruhani olanın ise acı ve keder getireceğini anlatmaya çalışırlar. Broc, Warrenne ve Kent valisinden bir şekilde kurtulmuş olsa da Kral’ın gazabından kurtulamayacağını anlatmaya çalışırlar.⁸⁷ Örneğin, Birinci Ayartıcı, “. . . Yeniden girmeniz Kral’ın gözüne,/İşaret midir yazın bitmediğine?” (21) ve “Efendimiz, başın eğilmesi aynı anlama gelir göz kırpmakla,/İnsanoğlu reddettiği şeyi sever çok defa” (22–23) diyerek Becket’ın Kral’a bir şekilde “göz kırparak” da olsa

⁸⁶ “Ölüye eşlik” eden anlamındadır.

⁸⁷ Broc, Warrenne ve Kent valisi şiddetin somut şekilleridir: Broc ve Warrene, Kral’ın Becket’ı vatan haini diye ihbar etmiş olduğu iki adamı, Warrenne ise Kral’ın üvey kardeşidir.

onunla arasını düzeltmesinin kendisi adına daha hayırlı olacağını söylemeye çalışır. Pozisyonunu ne şekilde konumlandırırsa, karşı tarafın da ona göre davranacağını söyler; çünkü o “hızlandıkça daha da hızlanır ötekiler” (23). Becket ise Kral’ın öfkesinin yaklaşık yirmi sene önce gelmesi gerektiğini söyleyerek Kral’ın yanında çalıştığı günlerden duyduğu pişmanlığı dile getirerek Birinci Ayartıcı’nın tekliflerini reddeder.

İkinci Ayartıcı ise Becket’a, “Devlete yine yön vermelisiniz” (25) diyerek piskoposun iktidar işlerine tekrar dönmesi gerektiğini vurgular:

İKİNCİ AYARTICI. . . .

Düşünün, Efendimiz!

Artar şan ve şeref güç elde edilince bir kere,

Devam ede gelir hayat, sürekli bir kudret geçer ele.

Mabet içinde bir mezar, mermerden bir anıt getirin gözünüze.

Saltanatla yönetilir insanlar, girişilmez akla uymayan işe.

THOMAS. Bir Tanrı adamı için mutluluk olur mu bu?

İKİNCİ AYARTICI. Mutsuzluk, sevgisini yalnızca Tanrı’ya adayanlardır.

. . . .

Kudrettir başı çeken, kutsallık gücü izler.

THOMAS. Peki, sonra ne gelir?

İKİNCİ AYARTICI. Başbakan. Kral ve Başbakan.

Buyruğu Kral verir. Başbakan ise yönetir dirayetle.

Bu hikmet öğretilmez mekteplerde.

Ne yapılabilir Tanrı tahtı altında,

Kodamanların burnunu kırıp çaresizleri korumaktan başka?

Zorbaların silahlarını almak, kanunları güçlendirmek,

Daha yüce amaçlar için hükmetmek,

Adaleti yaymak dünyaya bütünüyle,

Hatta göklere bile. (25–26)

İkinci Ayartıcı’ya göre, Becket bir şekilde devletin ve gücün yanında yer almış gibi yaparak içten içe mutlak gücü ele geçirmeye çalışmalıdır. Bunun yolu da bir süreliğine

şiddete göz yummaktan, ona katlanmaktan ve onu bizzat kullanmaktan geçer; çünkü İkinci Ayartıcı'ya göre, “Gerçek güç,/Belirli bir boyun eğme karşılığında geçer ele./Ruhani kudretiniz cehennem azabıdır yeryüzünde./İktidar, kullanacak olan için amadedir emre” (26). Hatırlamak gerekirse Michel Foucault da “büyük gözetimden” ancak “büyük gözetimin” içerisinde yer almakla kurtulunabileceğinden bahseder (Foucault 284). Tüm bunlara katlanmanın amacı ise dünyevidir:

İKİNCİ AYARTICI. İktidar için, şan ve şeref için.

THOMAS. Hayır, olmaz!

AYARTICI. Evet, olur! Yoksa yıkılır fazilet.

Ülkemiz bir hükümdara dönüşür. Canterbury kabinesi,

Köpeklerle çevrili iğdiş edilmiş bir boğa olur,

Kudretsiz Papa'nın kendi kendini bağlayan hizmetçisi. (27)

İkinci Ayartıcı'ya göre, şiddetten soyutlanış ve manevi gücün seçilişi, yok olmakla eş değerdir. Bu yönüyle karakter Sadecî bir toplumsal bakış açısı sunar: Kamu yararı kilise ve manevi inançlarla değil “kişisel politikayla sağlanır” (27). Thomas ise İkinci Ayartıcı'nın tekliflerini şu sözlerle reddeder:

THOMAS. Cismani güçle yeni bir dünya kurulur,

Dünya dünyanın anladığı anlamda düzene sokulur.

Bu dünyanın düzenine inananlar,

Tanrı nizamı dışında kalanlar,

Batıla inanıp kargaşayı sürdürecektir,

Hızlandırıp beslerler kötü kaderi,

Yere indirirler yüce değerleri.

Kral'ın kudretini bilirim ben,

Kral'dan farkım yoktu benim, kolu ve aklı idim onun.

Önceleri yükselme sandığım şeyler,

Şimdi zül geliyor bana. (28–29)

Bu sözler, bir anlamda şiddetin lanetlenişidir ki bunun en önemli sebeplerinden birisi “cismani gücün” aracının şiddetin kendisi oluşudur. Bu noktada Becket,

Nietzsche'nin şu sözlerini hatırlatır nitelikte ruhani bir yükselişe geçer: “Ey ulu yıldız! Kendilerine ışıık saçııkların olmasaydı, saadetin nerede kalırdı?” (70) Becket’a göre, ışıığa ulaşma saraya tekrar katılımıla değil, kendini tanımayla gerçekleştirilebilir.

Üçüncü Ayartıcı’nın teklifleri de Thomas Becket’ın sarayla ilişkilerini düzeltmesine yönelik değil; tam tersine ona fiziksel başkaldırı önerilerinden oluşur:

ÜÇÜNCÜ AYARTICI. . . .

Özgürlük için savaşta kolaylaştırır işimizi.

Bizimle birlikte oluşunuz Efendimiz,

Büyük bir darbe olur İngiltere ve Roma lehine,

Sona erdirmek için Kral’ın zalim yönetimini,

Piskoposlar ve baronlar üzerindeki. (32)

Üçüncü Ayartıcı, bu noktada, kişinin üzerindeki kolektif şiddetten kurtulabilmesi için aynı şekilde şiddeti kullanması gerektiğini savunur. Ancak Üçüncü Ayartıcı’nın “diş diş” şeklinde saldırgan tutumunu, şiddete fiziksel şiddetle karşılık verme teklifini de Becket, aynı nedenlerle reddeder:

THOMAS. Başpiskopos güvenemezse Taht’a,

Haklı olur Tanrı’dan başkasına inanmamakta,

Başbakanlık yaptığım zamanlarda,

Senin gibiler mutlu olurlardı beklerken kapımda.

Sadece sarayda değil, savaş alanında da, oyun meydanında da,

Çok şey verdim vatana.

Bir kartal gibi güvercinleri yöneten ben,

Şimdi bir kurt şekli mi alacağım kurtlar arasında?

Siz yine devam edin hainliğinize,

Hiç kimse söyleyemeyecek ihanet ettiğimi Kral’a. (32–33)

Becket’a göre, iktidarın baskıcı otoritesiyle mücadelede şiddet türlerinin hiçbirisi araç olarak kullanılmamalıdır; o bir şekilde hayata dair bireysel görüşünün arkasında durarak, bunu düşünce ve hisleriyle yapmanın erdemini vurgular. Ona göre, her türlü şiddet kullanımı sadakatsizlikle özdeşir.

Dördüncü Ayartıcı ise diğerlerinden farklı olarak Becket’a şiddeti tamamen bırakmayı ve pasif direnişi, akabinde kendisine uygulanacak olan şiddet sonrası ulaşacağı şehitlik mertebesine odaklanmayı salık verir. Kral ve çevresinin temsil ettiği şey sadece zulümdür ve şiddetin aforozu şarttır:

DÖRDÜNCÜ AYARTICI. . . .

[Kral] ihtiyatla alır bir şeyi kullanırken,

İhtiyaç duyduğu sürece yararlanır hizmetinden.

Parçalanmayı beklersiniz tuzağında işiniz bittiğinde.

Aşağıdakilerin hasedini çeken baronların öfkesi ise

Daha da şiddetlidir Kral’inkinden.

Krallar kamu yararını savunurlar, baronlar da kişisel menfaati,

Kıskanç bir şekilde ellerinde tutmaya çalışırlar tiryakisi oldukları nimetleri

Baronlar kullanılabilir birbirlerine karşı,

Daha büyük hasımlar yok etmeli kralları. (34)

Dördüncü Ayartıcı’nın bu sözleri, Foucault’nun “Kendisini öne çıkaran iktidar, bireyin oluşmasını engellemiştir” (96) sözleriyle doğrudan paralellik gösterir. İktidar, Foucault’nun da bahsettiği üzere, her zaman bireyi önce kullanmayı sonra “parçalamayı” amaç edinir. Dördüncü Ayartıcı’nın önerisi adeta seyirciye, bu noktada, mesaj verir niteliktedir:

DÖRDÜNCÜ AYARTICI. Sonuna kadar gitmek.

Önceden seçilenin dışında,

Bütün yollar kapalı size.

Hangisi iyi sizce?

Kral gibi buyurmak mı,

Yoksa ruhani iktidar için,

Köşe bucakta dolaplar çeviren, gizli oyunlar düzen,

Bir bende olmak mı?

İnsanoğlu günahlar altında ezildi Âdem’in günahından bu yana.

Cennet ve cehennemin anahtarları sizin elinizde.

İktidarın eli ya sıkılır ya gevşetilir yerine göre.

Sık elini, Thomas, sık elini,

Ökçelerinin altındadır krallar ve piskoposlar.

Krallar, imparatorlar, piskoposlar, baronlar,

Yok olan orduların belirsiz sahipleri,

Savaşlar, felaketler, ihtilaller,

Yepyeni fitneler, bozulan sözleşmeler,

Efendi ya da uşak olmak aynı saat içinde,

Cismani iktidarın süreci bu işte.

Yaşlı Kral bunu son nefesinde anlayacak,

Ne oğullar kalmış ne saltanat,

Kırık dişleriyle dudaklarını ısırarak.

Sensin çilenin sahibi, estir Thomas estir,

Ebedî hayat ve ölüm düşüncesinin meltemini,

Senin elinde bu kudret, gevşetme elini.

. . .

THOMAS. Peki, ama ne yapmalı? Yapacak ne kaldı?

Sağlam hiçbir taç yok mu kazanmaya değecek?

DÖRDÜNCÜ AYARTICI. Evet, Thomas, evet, bunu da düşündün sen.

Kim erişebilir Azizlerin yüceliğine,

Ebediyen Tanrı huzurunda kalan?

Hangi dünya onuru ve hangi dünya saltanatı kral ya da imparatorun,

Yoksul kalmaz semavi ihtişamın zenginliği yanında?

Şehitlik yolunu araştır,

Alçal dünyada, yüksel semada.

Dipsiz derinliği seyret yükseklerden,

Sana zulmedenleri seyret, cezalarını çeken,

Sönmüş ihtiraslarıyla sonsuz azap içinde. (35–38)

İktidarın, soyut bir kavram olarak kendisini temsil edenler de dâhil tüm insanların üzerinde ezici bir şiddet uyguladığını, bununla da ancak dünyevi araçlarla değil ruhani araçlarla savaşılabileceğini gözler önüne serer. Böylece şehitliği Becket’a müjdelemiş olur. Bireyin bir şekilde cismani varlığından soyutlanarak, şiddetten arınmak ve halka öncü olabilmek için bu uğurda tüm varlığını ortaya atması gerektiğini savunur. Dört Ayartıcı’nın bir ağızdan söylediği şu sözlerse Eliot’ın vermek istediği toplumsal mesaj ve yargıyı dile getirip özetlemesi bakımından önemlidir:

DÖRT AYARTICI. Yalandan ve düş kırıklığından oluşur insan hayatı,
Gerçek dışıdır her şey,
Gerçek dışı ve düş kırıcı,
Çarkifelek, pandomim oyunu,
Çocuk partilerinde verilen ödüller,
İngilizce denemelere konulan ödüller,
Bilim unvanları, devlet adamlarının nişanları,
İnsanoğlu koştukça birinden diğerine,
Daha da azalır gerçeklikleri.
Dikkafalı, gözü görmez bir yaratık bu adam,
Niyet etmiş kendini yok etmeye,
Koşup vehimden vehme,
Hayalle sonuçlanan büyüklükten büyüklüğe,
Kaybolarak azametinin şaşkınlığı içinde,
Düşman olup cemiyete, düşman olup kendine. (40)

Bu sözlerle Dört Ayartıcı hem toplumsal bir analiz yapar hem de bireyin varoluşsal anlamda gerçekliğini sorgulayarak hiçliğini dile getirirler. Yaşanılan her şey gerçek dışıdır; çünkü bunlar; bireyi aldatan, onu oyalayan, üzerindeki iktidar çarkının baskısını sorgulama yetisini örseleyen aldatmacalardan oluşmaktadır. Bu yönüyle bu konuşma, Kierkegaard’ın bireyin toplumsal yozlaşma sonrası yaşadığı varoluş problemleri ile ilgili söylediği tezleri de haklı çıkarmış olur. Öyle ki tüm bu somut gerçeklik içerisinde Koro, halkı temsil ederek kolektif şiddetin üzerindeki etkisini şöyle dile getirir:

KORO. Mutlu olamadım Efendimiz, mutlu olamadık şöyle bir güzelce.
Cahil kadınlar değiliz biz, nelerin umut edilip edilmeyeceğini biliriz biz.
Biliriz zulüm ve işkenceyi,
Biliriz zorbalık ve şiddeti,
Yoksulluğu ve hastalığı,
Yakacaksız ihtiyarları kış ortasında,
Sütsüz çocukları yaz aylarında,
İşimizin elimizden alındığını gördük biz,
Günahlarımızın ağırlaştığını gördük biz.
Bir tarafı kopmuş sakat kalan gençler gördük,
Ezme makinelerinin yanında titreşen yaralı kızlar gördük.
Yine de yaşadık.
Yaşadık ve biraz yaşadık.
Odun topladık beraberce,
Demetler yapıp akşam üzerileri,
Sığınak yaptık kendimize,
Yatmak, yiyip içmek ve gülüşmek üzere.
...

Oh, Başpiskopos Thomas! Kurtarın bizi, kurtarın bizi, bizi kurtarmak için
kurtarın kendinizi.

Yok ederseniz kendinizi, yok etmiş olursunuz bizi. (41–43)

Tüm bu baskı içerisinde Koro, kendi kurtuluşunu Thomas Becket'in kaçmasına bağlar; çünkü yukarıda da belirtildiği gibi piskoposun kurtulması az da olsa umudun yaşaması ve en azından var olan sürecin devamını (daha da kötüye gitmemesini) sağlayacaktır; çünkü alıntıda da görüldüğü gibi devlet gücü halkı ezmektedir. Thomas ise tüm yalvarış ve ayartmalara şu sözlerle karşılık verir ve ilk perde kapanır:

THOMAS. . . .

Her bir yolu araştırdım otuz yıl önce.

Eğlenceye, yükselmeye ve övgüye götüren.

Duyuş, öğrenim ve düşünce zevki,
Müzik ve felsefe, nadide eşya merakı,
Leylak ağacındaki mor renkli şakrak kuşu,
Oyun becerisi, satranç stratejisi,
Bahçede sevişmek, çalıp söylemek,
Aynı ölçüde çeken şeylerdi beni.
İstek çoğalır güç bittiğinde,
Çok şey de mümkün olmaz kudret ele geçtiğinde.
Sessizce ve sonradan gelir ihtiras, göstermez kendini.
Çıkarlarla büyür günah.
İngiltere’de Kral’ın kanununu uyguladığımda ve Kral’la birlikte Toulouse’a
karşı savaştığımızda kendi oyunlarıyla yenmişim baronları.
Ondan sonra önemsemedim hakkımda kötü düşünenleri,
Düşük seviyeli sonradan görme asaleti.
Kral’ın sofrasında otururken,
Hiç düşünmedim Tanrı bendeliğini.
...
Ne var ki her bir kötülüğünüz ve dine karşı saygısızlığınız,
Cürümleriniz, hatalarınız ve zulümleriniz.
Kayıtsızlığınız ve istismarcılığınız için,
Siz, siz ve siz. Cezalandırılmalısınız hepiniz.
Siz de öyle.
Artık, ne eylem yapacağım ne acı çekeceğim.
Ey koruyucu meleğim! Başla kılıçların ucunda dönmeye. (43–44)

Tüm dünyevi zevkleri yaşadığını, iktidar çarkının içerisinde bizzat bulunarak gücün anlamını algıladığını; ancak tüm bunların insanların hayatlarına ket vurucu unsurlar olduğunu geç de olsa anladığını söyleyerek bir tür “eylemsizlik” kararı alır. Gerek halkı temsil eden koronun gerekse ayartıcıların “kayıtsız” ve “istismarcı” olduğunu söyleyerek şiddetin uygulanışına katkıda bulunduklarını söyler. Şiddeti, dolayısıyla iktidarı reddedişi

onun için hayati bakımdan tehlikelidir. Yine de iktidarın “kılıçları ucunda” direnişini sürdürmekte kararlıdır.

Sonuç itibarıyla, bu perdede T. S. Eliot, kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisini açık bir şekilde karakterlerin ağızlarından dile getirerek sahneye taşımıştır. Modern izleyici hiçbir şekilde bu sahnede konuşulanlara karşı yabancılık çekmez; çünkü kullanılan sanki yirminci yüzyılın retoriği gibidir. İnsanların çektiği geçim sıkıntıları, devletin bireylerin kamusal çıkarları yerine kendi çıkarlarını ön planda tutması ve gücü elinde bulundurmak için fiziksel ve kolektif şiddeti kullanması ki kamusal şiddetin ilanıdır bu, Orta Çağ’da olduğu kadar iki dünya savaşı yaşamış olan yirminci yüzyıl için de geçerlidir. Eliot, Becket’ı bir şekilde Nietzsche’nin Zerdüşt’ünün buyruğunu uygular hâle getirerek, bu noktada, modern izleyiciye bir çözüm yolu vermeye çalışır; çünkü Zerdüşt de şöyle der, “Şimdi hafifim, şimdi uçuyorum, şimdi kendimi kendi altımda görüyorum, şimdi bir tanrı dans edip geçiyor içimden” (167). Birey, tüm bu iktidar mücadelelerinden kendisini sıyrarak, edilgen de olsa kendisini soyutlamalı ve bir çeşit direnişe girmelidir. Bunun içinse tüm dünyevi araçlardan uzaklaşması gerekir. Bu mesajı, Becket’ın ara bölümde verdiği vaaz üzerinden Eliot, oldukça dini bir perspektifte verir. Kısacası, rahiplerin çizdiği II. Henry karakteri Marlowe’un II. Edward karakteri gibi kin dolu, hırslı ve ölüm saçan bir şiddet timsaliyken, *Macbeth* cadılarına benzeyen koronun yakarışları altında Thomas Becket yine Marlowe’un *Paris’te Kıyım*⁸⁸ oyunundaki Protestan şehitlerin mazlumluğuyla çizilir. Böylece iki ayrı güç olan iktidar ve kilise arasına mutlak bir set çekilmiş olur. Özetle, adalet, insancılık ve inayet ile iktidar, güç ve şiddetin bir araya gelemmezliğinin altı son derece sert bir şekilde çizilir ve kamusal şiddetin varlığı ve insanlar üzerindeki etkisi tüm karakterlerin sözlerine hâkim olur.

3. Ara Bölüm: Kamusal Şiddetin Psikolojik Olarak Yansıması

Ara oyun ise 1170 Noel sabahını konu edinir. Thomas Becket’ın halka vaazını konu alan bu kısımda din ve inancın iktidarla nasıl zıt kulvarlarda olduğu piskopos tarafından

⁸⁸ Bu oyunda, daha önce bahsedildiği gibi Marlowe Fransa’da katledilen Fransız Protestanlarını konu alır.

dile getirilir. Bu kısımda, şiddetin kendisine uygulanacağından emin olan Becket'in durumu içsel olarak kabul edişi izlenir. Bu bağlamda önemli toplum bilim kuramcılarından Georges Sorel, *Reflections on Violence*'ta (*Réflexions sur la violence*) (1908) “şiddet sorunu hâlâ hayli karanlıktadır” (60) derken aslında belki de Thomas'ta olduğu gibi bu kabullenışı kastetmektedir. Bu noktada şiddet, iktidarın en çok göze batan dışa vurumundan daha fazla bir şey değildir. C. Wright Mills'in de *The Power Elite* (1956) adlı çalışmasında özetlediği gibi “iktidarın son biçimi şiddettir” (23). Her zaman birey üzerinde kurulan egemenlik, şiddet araçlarıyla olagelmıştır. Thomas Becket'in üzerinde uygulanan şiddetin II. Henry tarafından meşruluğu, bu savla böylece açıklanabilir.

Thomas'ın vaazının alt metninde şu yatar: Kamusal yaşam ne kadar bürokratikleştirilirse, Arendt'in deyimiyle şiddetin cazibesi de o kadar artacaktır. Tam olarak gelişmiş bir bürokraside karşınıza alıp tartışabileceğiniz; sıkıntıların anlatılabileceği, iktidarın baskılarına maruz bırakılabilecek kimse kalmaz (26). İşte, Thomas, bu baskıları ne kadar sırtlanıp sırtlanamayacağının içsel tahlilini yapar. Bürokrasi, herkesin siyasal özgürlükten, eyleme kudretinden yoksun bırakıldığı bir hükümet biçimidir ona göre. “Hiç kimse”nin yönetimi yönetimsizlik değildir ve herkesin eşit ölçüde iktidarsız olduğu yerde, tiransız bir tiranlık vardır. Bu tiranlığın içsel reddi, psikolojik olarak bölümün sonunda şehitliği kabul edişin ana nedenidir. Vaazın sonunda Becket bir yerde varoluşçu söylemi tekrarlar: Birey kendi istenci, gücüyle her şeyden feragat edebilir ve seçtiği yolda her şeye dayanabilir -bu acı çekmeyi gerektirse bile, seçimi ona huzur ve dinginlik getirecektir. Bu doğrultuda, vaazı boyunca, “huzur”, “kilise”, “şehitlik”, “azizlik mertebesi”, “yas ve sevinç” kelimelerini sürekli tekrarlayarak iktidarın uygulayacağı şiddetin kendisini aslında ödüllendirmeye yarayacağını; bu şekilde de önünde sonunda kendi kendisini yok ederek ölümsüzleşeceğini dile getirir. Zaten iktidarla arasındaki uçurum, ölümünün kesinliğini ortaya koyar. Becket, “Ayrıca sevgili çocuklarım sizlere bir daha hitap edebileceğimi de sanmıyorum” (50) derken müminlerine veda etmektedir.

Bu ara bölümle Eliot, bir şekilde yazar olarak kendi duruşunun da nerede konumlandığını izleyiciye göstermiş olur. İkinci Dünya Savaşı dönemi yükselen faşizminin kesinlikle karşısında olduğunu göstermeye çalışır ki Becket'in konuşması kendi

dönemindeki kilise açıklamalarıyla neredeyse aynıdır. Bu yüzden, oyunu izlerken/okurken kişi kendini zaman zaman kilisede hisseder ki zaten Eliot da oyununun her zaman bir dini mabet içinde sahnelenmesinde direteceğini söylemiştir (oyun zaten Canterbury dini festivallerinde gösterilmek üzere yazılmıştır.). Ona göre, kamusal alandaki psikolojik şiddetten kurtulmanın yolu kiliseye bağlılıktan geçer. Bunun dışında bu ara bölümde Becket’in konuşması, psikolojik ve varoluşsal bir “ben” arayışının da izlerini taşır. Nitekim Eliot:

. . . Bir iki istisna dışında arkadaşlarımla benim üzerimde belli bir etkisi olmadı. Kendisi hakkında net olmayan bir hayat kaçınılmaz olarak pürüzlü bir yüzey gösterir; belli olguları ve aşikâr uyumsuzluklarını göze almaktan kaçındılar; bunları daha yüksek bir anlamda çözme deneyecek ya da bunun iç gerekliliğini algılayacak kadar benimle ilgilenmediler. Bu yüzden benim hakkımda görüşleri hep tek taraflı oldu; ben de, bunun sonucu olarak onların sözlerine çok fazla ya da çok az bir ağırlık verdim. Artık, onların tesirinden ve yaşama alanım üzerindeki muhtemel yanıltıcı etkisinden geri çekildim. Böylece bir kere daha hayatıma başka bir şekilde başlamam gereken noktada duruyorum. Şimdi kendime sakın bir bakış ayarlayıp ciddi hareket etmeye başlayacağım; çünkü ancak bu şekilde, çocuğun ilk bilinçli eylemiyle kendisine “ben” demesi gibi kendime daha derin bir anlamda “ben” diyebileceğim (86)

diyen Kierkegaard’ı örnek alarak, “benliğe” ulaşma metodu gereği çevresindekileri de karşısına alır, ahlaki olmayan her şeyi dışlar, içine dönerek huzuru bulmayı (böylelikle Tanrı’ya ulaşmayı) amaçlar. Becket’in geçmişindeki zevklerden, iktidar mücadelelerinden ve uyguladığı şiddetten pişmanlığı, Kierkegaardcı bir açıdan bakıldığında, psikolojik olarak varoluş sorunlarını çözme girişimindeki anahtarlardan biri olur. İşte, içselleştirdiği bu “buluşu” Becket da bir din adamı sorumluluğuyla vaazlarına aktarmak, müminlere duyurmak durumundadır.

4. İkinci Perde: Kamusal Şiddetin Zaferi

İkinci bölümde ise 29 Aralık günü piskoposun salonunda geçen olaylar yer alır. Aynen, birinci bölümde incelenen Lazarus'un durumuna uygun şekilde, öldürüleceğini bile bile ortamı terk etmeyen Becket'in katli sahneye taşınır. Nasıl koro klasik oyuna yerel, ekonomik, psikolojik, duygusal ve sosyal bir ivme kazandırıyorsa, ilk bölümdeki din temsilcileri de yine *Lazarus Güldü* oyununda olduğu gibi farklı karakterleriyle sembolik açıdan toplumsal detayları temsil ederler. Kral II. Henry ile yedi (bu sayı sembolik olarak O'Neill'in oyununda da vardır) senelik bir Fransa yolculuğundan sonra katedrale dönen Thomas Becket arasındaki anlaşmazlık, devlet ve kilise arasındaki anlaşmazlık şeklinde genelleşerek köklü ve kurumsal bir problem haline gelir. Becket'in II. Henry'nin politik uygulamalarına taviz vermemesi ve kilisenin politize edilmesine karşı çıkması ana öncüller olarak Thomas'ın hayatını tehlikeye atar:

KORO. . . .

Efendimizin doğduğu şu Noel gününde,

Yok mu iyi niyet insanlarda, yok mu barış yeryüzünde,

Her zaman belirsizdir bu dünyanın barışı, meğer insanlar olsunlar Tanrı'nın
barışı üzre.

Savaş bozar dünyayı, Tanrı'da ölüm yeniler onu.

Ve dünya temizlenmeli kış mevsiminde,

Acı bir bahar, kurak bir yaz ve verimsiz bir hasat idrak ederiz aksi hâlde. (53)

Koronun sözleri tehlikenin büyüklüğünü ve evrenselliğini nitelemesi bakımından önemlidir. Shakespeare'in Coriolanus karakterine benzer şekilde II. Henry, varlığını şövalyelerin temsil ettiği şekilde oyunda Thomas ile hesaplaşırken *prohairesis* ile *oreksis* arasında gider gelir, sonra vicdanı yaltaklanmayla eş değerde tuttuğunun işareti olarak vicdanın binbir çeşit dili vardır dedikten sonra yine Platon'un *Devlet*'indeki, "herkes kendine düşen, sırayla kaderin kendini bağlayacağı hayatı seçecek. İyiliğe gelince, onun sahibi yoktur, kim iyiliğe ne kadar verirse, o kadar iyilikten payı olur" (617e) cümlesini doğrularcasına kendisine döner; ama bu uyguladığı kamusal şiddetin boyutlarını ve sonuçlarını değiştirmez (n.a.).

Şiddeti uygulayış şekli Shakespeare'in Titus Andronicus'un düşmanı olan Gotlar kraliçesi Tamora'dan intikam almak için yaptığı bir seri girişim ve katliam, özelinde sebepleri gereği, II. Henry'ninki⁸⁹ ile benzerlik taşır. Nitekim Shakespeare'in oyunları arasında en vahşi ve en çok kan dökülen bu oyununda Titus Andronicus da şiddetin iktidar bağlamında gücünü ortaya koyar. *Katedralde Cinayet*'in *Titus Andronicus* oyununa benzer şekilde yirminci yüzyıl izleyicisi tarafından tutulması, Eliot'ın modern dönem insanının şiddete olan yakınlığını da sembolik olarak göstermesi bakımından dikkat çekicidir. İktidar sorunu şiddet açısından ele alındığında siyasal açıdan iktidar ve şiddetin eş anlamlı olmadığı ortaya çıkar:

ÜÇÜNCÜ ŞÖVALYE. Siz Kral'a isyan eden Başpiskopossunuz, Kral'a ve
ülkenin kanunlarına başkaldıran kişisiniz.

Sizi Başpiskopos yapan Kral'dır, göreviniz onun emirlerini uygulamaktır.

Siz onun hizmetkârsınız, aletisiniz, askerisiniz,

Onun lütfunu taşıyorsunuz sırtınızda,

Onun elinden aldınız bütün rütbelerinizi, o verdi size mühür ve yüzüğünüzü.

Bir esnafın oğluydu bu adam, Cheapside'da doğmuş bir yumurcak,

Kral'a yerde sürünerek yaklaşan bir yaratık, kanla şişmiş, gururla kabarmış bir
mahluk,

Londra'nın çirkefinde sürünen,

Bir bit gibi gömleğinizde yürüyen,

Aldatan, hile yapan, yalan söyleyen bu adam,

İhanet etti Kral'a bozarak yeminini. (59–60)

Üçüncü Şövalye, iktidarın bireyden ve kamuyu temsil eden görevlilerden beklentilerini dile getirir. Herhangi bir ihtilaf hâlinde, iktidarla bireyin arasında çıkabilecek bir anlaşmazlıkta birey ihanet damgası yer ve şiddeti haklı çıkarmış olur. Hannah Arendt'in

⁸⁹ Burada şunu belirtmekte fayda vardır: II. Henry, oyunda bir karakter olarak fiziki anlamda yer almaz. Sadece, konuşmalarda adı ve yaptıkları geçer; ancak uyguladığı şiddetin etkileri tüm karakterlerce dile getirilir. Aynı durum, bir sonraki bölümde incelenecek olan Albee'nin *Who is Afraid of Virginia Woolf?* oyununda şiddeti temsil eden Martha'nın babası için de geçerlidir. O da fiziksel olarak sahnede canlandırılmaz; ancak karakterler üzerindeki etkisi karakterlerin psikososyal durumlarından çıkarılabilir.

şiddet kuramları üzerinden yola çıkılacak olursa; bir başka açıdan iktidar ve şiddet birbirinin karşıtıdır. Birinin mutlak hâkimiyetini kurduğu yerde diğeri barınamaz. Şiddet, iktidarın tehlikeye girdiği anda ortaya çıkar; ama kendi başına bırakılırsa, iktidarın kayboluşuna yol açar (76) (tıpkı II. Henry'nin iktidarına Thomas Becket'in tehlike oluşturması gibi). Bu sayede karşıtlar birbirini tahrip etmez; ama yavaş yavaş birbirine dönüşür; çünkü çelişkiler gelişimi felce uğratmaz, tam tersine mümkün kılar. Hegel'in bu kavrama duyduğu güven, çok daha eski bir felsefî diyalektik ön yargıya dayalıdır: Şer, iyinin menfi bir tarzından başka bir şey değildir, şerden iyi çıkabilir; kısacası şer, kendini hâlâ gizleyen iyinin geçici bir dışı vuruşundan başka bir şey değildir. Çağlar boyunca el üstünde tutulan bu tür görüşler artık, tehlikeli bir hâle gelmiştir. Bu tür düşünceler, Hegel ya da Marx'ın adını bile duymamış olan pek çok düşünürce paylaşılmıştır. Her şeyden önce, bu tür düşünceler umut verir ve korkuyu savar –ihaneti, meşru korkuları savmasından kaynaklanan bir umuttur bu (Arendt 70). Bugün anlaşıldığı anlamıyla hayat ve hayatın varsayılan yaratıcılığı, iktidar ve şiddetin ortak paydasıdır; öyleki şiddet, yaratıcılık gerekçesine dayanılarak haklılaştırılır. Kısaca, II. Henry, iktidarı tehlikeye girdiği için ve bir çeşit “yadsımanın gücü” olarak Thomas Becket'ı oyunun sonunda katlettirmiştir. İktidarın uyguladığı fiziksel şiddet, bir din adamına karşı işlendiği için de halk üzerinde bir ahlaki kirlenmişlik duygusu yaratır. Oyunda bu kirlilik hissi koro ile verilir:

KORO. . . .

Büyük ve acayip baykuşlar gördüm ay ışığında, pul pul kanatları açılmış iki yana.

Çürük bir ceset tadı aldım kaşığımdan.

. . .

Ölüm getiricilerin kokusunu aldım.

. . .

Çekip götürüldüm, boyun eğdirildim, tecavüze uğradım,

Nefsimle özdeşleştim,

Hayvani güçlerle yönetildim,

İnsanı öğüten şehvetin emrine girdim,

Ruhun ölümünün son aşamasında,

Utanç ve bitişin son aşamasında.

Oh, Efendimiz; oh, Başpiskopos Thomas, bağışlayın bizi, bağışlayın bizi, dua edin bizim için, dua edin de biz de utancımızdan dua edelim sizin için. (67–69)

İlk perdede düzene alışıldığını dile getiren koro, geleceğe dair umudun anahtarı konumundaki piskoposun öldürüleceğini anlaması üzerine, pişmanlığını bu şekilde ifade eder. Bu, seçtiği tarafın kilise olduğunu gösterir; ancak eyleme geçmekte artık, çok geç kalmıştır. Şövalyeler tarafından sürekli hainlikle suçlanan Thomas Becket ise “sürüsü için kendini feda edecektir” (55). Bir şekilde üzerindeki yaptırımlara boyun eğmeyerek İsa gibi halkını kurtaracağını düşünür (çoban imgesi burada İsa’ya benzerlik açısından önemlidir). Kilisenin, bir binadan öte şiddeti inkâr eden en büyük tapınak olduğunu söyleyerek, kilitlenen kapıların açılmasını ister:

THOMAS. . . .

Her hayat ve her eylemde,

İyi de bulunur kötü de.

Zamanla çok şey karışır birbirine,

Ayrılmaz hangisi kötü hangisi iyi diye.

Zaman içinde anlaşılmaz benim ölümüm,

Zaman dışında verilmiştir benim hükmüm,

Siz karar diyorsanız buna,

Varlığım tümüyle rıza gösteriyor ona.

İnsanların kanununa değil

Onun üstündeki kanuna, Tanrı’nın Kanunu’na adıyorum hayatımı. (75)

Becket’in ölümden kurtulması için Kral’ın isteklerini kabul etmesi gerekmektedir: Aforoz ettiği herkesi affedecek, haksız olarak aldığı bütün yetkileri geri verecek, tahsis olunan paraları Kral’a iade edecek, bozduğu biatı yenileyecektir (76–77). Böylece izleyici iki güç arasındaki sorunu anlamış olur; ancak Becket bunların hiçbirini kabul etmez ve neticesinde öldürülür. Koronun ağıdı, bu noktada, önemli bir hüviyet kazanır:

KORO. . . .

Toprak murdar, su murdar, canavarlarımız ve bizler kana bulandık.

Kan yağmuru köreltti gözlerimi.

İngiltere nerede? Kent nerede? Canterbury nerede?

...

Kaçınılmaz günah ve kusur sonsuzluğu.

Doğaüstü iğrenç yaratıklar gibi kirlendik biz artık, temizlenemeyiz.

Yalnız biz değil, yalnız evler değil, yalnız kentler değil pislenen,

Dünyadır bütünüyle kirlenen.

Temizleyin havayı! Temizleyin göğü! Yıkayın rüzgârı! Tek tek ayırıp yıkayın

taşları, derisini soyun kolun, adaleyi ayırın kemikten ve yıkayın onları. Taşı

yıkayın, kemiği yıkayın, beyni yıkayın, ruhu yıkayın, yıkayın, yıkayın onları.

(79)

Eliot, özellikle bu perdede Kristeva'nın üç boyutlu metinsel mekânını çizmiş gibidir: yazının konusu, alıcı ve dış metinlerdir. Oyun, İngiliz tarihinden örnek vermesiyle okurun önceden okuduklarını ve kendi kültürel altyapısını da yanında taşımasına olanak verir. Böylece metnin içeriği ve mesajları kendiliğinden genişlemiş olur. Bu açıdan bakıldığında, Kristeva'yı haklı çıkaracak şekilde kültürel kodlarla okuma eyleminin birbirinden ayrılamayacağını Eliot, dini/kültürel göstergelerle (özellikle Şövalyelerin Becket'ı çağırırken kullandıkları kelimeler) göstermiş olur. Eliot'ın oyunu, mevcut işaret sistemlerini geçerek kendini yeniden düzenleyip anlamlandırır. Bu noktada tarihsel süreç tekrar tekrar anlamlandırılır ve Becket'ın öldürülüşü; temsil ettiği özgürlük, şiddeti reddediş, hümanizm ve ahlakın da katli anlamına gelir. Son kertede iktidar-kilise savaşımını iktidarın kazanması şiddetin zaferi demek olur ki bu yüzden artık, *dünya kirlenmiştir*. Bu cinayete engel olamayan herkes, halk da dâhil, bu yüzden kirlenmiş sayılır.

Oyunun sonlarına doğru şövalyelerin sırasıyla seyircilere hitaben konuşması ise yirminci yüzyıl izleyicisinin televizyonda politik figürlerin kendilerine hitap ediş şekillerini hatırlatır. Bu, Eliot'ın edebi anlamda sanatsal yetisini göstermesinin yanında dönem eleştirisini de semiyotik olarak çok iyi bir zemine oturttuğunun göstergesidir. Şövalyeler kimliklerini açıkladıktan sonra (ikisi din adamıdır ve devlet yönetimi ve anayasa hukuku alanında önemli insanlardır.) cinayeti haklı çıkarmaya çalışırlar. Kilise ve anayasayı temsil

etmeleri, bu kurumların Orta Çağ'da olduğu gibi yirminci yüzyılda da kimi kollarının yozlaştığını göstermek içindir. Bu noktada şövalyelerin yansıtılış biçimi, Elizabeth Çağı ve Shakespeare tiyatrosu ile aynıdır. Örneğin, İkinci Şövalye, “merkezi hükûmetin yönetimi altında ruhani ve cismani bir idare birliği” (82) kurmanın yararlarından dem vurur; ama işlenen cinayet ve cesedin hâlâ sahnede oluşu, bu yararların işlevsizliğini sembolik olarak kanıtlar. Şiddetle ilgili olarak, “Bir başpiskoposun işimize böylesine karışması bizim mizacımızdaki milletleri rahatsız eder. Şiddetin gerekliliğine hiç kimse bizim kadar esef edemez. Ne yazık ki sosyal adaleti güven altına alabilmek için şiddet bazen tek yol olmaktadır. Bir suç varsa onu bizimle paylaşmanız gerekir” (83) gibi ifadeleri modern dönemin sosyalist nasyonalist açılımlarına da ayna tutar ve bu yönüyle de Shakespeare’in *Julius Sezar* oyununda Brutus’un ahlaki problemleriyle benzerlik gösterir. Böylece kuru bir ifadeyle Orta Çağ’ın karanlığı ve yirminci yüzyılın faşizmini, Eliot aynı noktaya getirir (diğer bölümler şiirsel bir ölçüyle yazılmışken şövalyelerin konuşması düz yazıdır.). Zaten bireyin üzerindeki iktidar baskısını ve faşizmi Birinci Şövalye şu sözleriyle çok güzel özetlemektedir, “. . . Şimdi sessizce evlerinize dağılılabilirsiniz. Lütfen sokaklarda toplu hâlde bulunmayın ve toplumu kışkırtacak davranışlara girişmeyin” (85).

Oyun, Birinci Rahip’in ağıtları ve Üçüncü Rahip’in şövalyelerin şiddetini lanet edişiyle biter. Üçüncü Rahip uğruna öldükçe, şiddetten uzaklaşıldığını söyler.

5. Sonuç

Sonuç itibarıyla, oyunun ana konusu, şehitliktir. Becket’in da amacı, Tanrı yolunun çizgisinden çıkmadan haksızlıklara ve şiddete karşı kendini savunmaktır. Kendini savunmak demek ise bu noktada, pozisyonu ve temsil ettiği çoğunluk gereği halkı savunmak anlamına gelir. Bu noktada günaha davetkârlar çeldirici unsurlar olarak bulunsalar da önemli olan içsel savaşı kazanmaktır.

Bu bağlamda oyundan çıkarılacak sonuca kamusal şiddet ve iktidar bağlamında Arendt’ten yola çıkarak varabiliriz: “İktidar”, “kuvvet”, “güç”, “otorite” ve “şiddet” aynı kulvarlarda yürüyen farklı terimlerdir. İktidar (oyunda II. Henry), insanın sadece eylemde bulunma kabiliyetine değil, uyum içinde eyleme kabiliyetine tekabül eder. İktidar, asla tek

bir bireyin mülkünde değildir; bir gruba aittir ve grup bir arada bulunmaya devam ettiği sürece var olabilir. Bir kişinin iktidarda olduğu söylendiğinde, aslında onun bir grup insan tarafından, onlar adına eyleme kudretiyle donatıldığına işaret edilmiş olur (Henry'nin şövalyeleri). Daha en başında iktidarın kaynaklandığı grup (Koro=halk) ortadan kalktığında, bu kişinin iktidarı da yiter. Bugünkü kullanımıyla iktidar sahibinden ya da güçlü kişilikten söz ederken zaten iktidar sözcüğü eğretileme olarak kullanılmaktadır. Eğretileme kaldırıldığında söylenmek istenen şey gerçekte “kuvvettir.” Kuvvet, su götürmez bir biçimde tek olan, bireysel bir şeyi niteler. Kuvvet, bir nesne ya da kişide içkin olan ve onun karakterine ait olan bir niteliktir; bu nitelik başka nesne ya da kişilerle ilişkilerde kendini gösterebilir; ama özde onlardan bağımsız olarak mevcuttur (Arendt 55). En güçlü kişinin bile kuvveti, birçok kişi tarafından alt edilebilir; bu birçok kişi, genellikle tam da bu kendine özgü bağımsızlığı nedeniyle kuvveti yok etmek için bir araya gelir (yine Thomas'ın kuvvetinden kaynaklanan bir korku sonucu öldürülüşü). Platon'dan Nietzsche'ye, çokluğun tek olana bu içgüdüsel husumeti, daima hınç duygusuna, zayıfın kuvvetiyle haset etmesine bağlanmıştır; ama bu psikolojik yorum, asıl sorunu gözden kaçırmaktadır. Bireysel kuvvetin niteliği olan bağımsızlığa karşı olmak, bir grubun ve onun iktidarının doğasında vardır (Arendt 96).

“Güç” ise Arendt yorumuyla, yalnızca terminolojik dilde fiziksel ve toplumsal hareketlerin serbest bıraktığı enerjiyi belirtmek için kullanılmalıdır yani doğa güçleri ya da koşulların gücü. Güç, gündelik dilde genellikle şiddetle aynı anlamda kullanılır; özellikle şiddet bir baskı aracı olarak kullanılıyorsa. Henry'nin temsil ettiği otorite, bu fenomenler içinde en *kaypak* olanlardan birisidir. “Otorite,” bu oyunda makama aittir (56–58). Eliot; otoritenin en önemli belirtisi olarak, baskı ya da iknaya gerek olmaksızın, itaat etmesi istenenlerin verilen kararı sorgusuz sualsiz kabul etmesini gösterir. Otoriteyi korumak için, kişi ya da makama duyulan saygıyı ayakta tutmak gerekir (Thomas bu saygıya uymadığı için cezalandırılır.). Dolayısıyla otoritenin en büyük düşmanı ve onu zayıflatmanın en kesin yolu, ruhani dinginlik (bu oyunda görüldüğü gibi) ve kahkahadır (diğer iki oyunda olduğu gibi). “Şiddet” ise Marlowe'un Tamburlaine, Barabas ya da Edward karakterlerinde olduğu gibi II. Henry'nin kullandığı araçsal karakteriyle ayrılır. Fenomenolojik açıdan bakıldığında

II. Henry'nin kuvveti Macbeth'inkine yakındır; çünkü tüm başka araçlar gibi şiddetin araçları da doğal kuvveti çoğaltmak amacıyla tasarlanır ve kullanılır ta ki gelişimlerinin son safhasında doğal kuvvetin yerine geçer duruma gelinceye kadar (Arendt 99).

Yirminci yüzyılın iktidarı, Orta Çağ'ından farklı değildir; sıklıkla otorite kılığında ortaya çıkar. Derhâl ve sorgusuz sualsiz kabul görmek ister. Kurumsallaşmış iktidar olmaksızın hiçbir toplum işleyemez. Dahası, hiçbir şey iktidarla şiddetin iç içe geçmesinden daha yaygın; hiçbir şey bu ikisinin katıksız ve dolayısıyla aşırı biçimlerinde görünmesinden daha nadir değildir. Bundan otorite, iktidar ve şiddetin bütünüyle birbirinin aynı olduğu da çıkarsanamaz (Arendt 59).

Şiddetin tehlikesi, bilinçli olarak kısa vadeli amaçlar güden aşırılığa karşı bir çerçevede hareket etse bile her zaman şudur: Araçlar amaçlara galebe çalar. Amaçlara hızla ulaşamazsa, sonuç yalnızca bozgun değil, daha kötüsü, siyasal alana şiddetin girişi olacaktır. Eylem geri alınamaz ve yenilgi halinde statükoya dönüş daima olasılık dışıdır. Her eylem gibi şiddet pratiği de dünyayı değiştirir; ama en olası değişim, daha şiddetli bir dünya doğrultusundadır (97). İşte, bu noktada, Eliot kendi dönemindeki şiddeti Orta Çağ'da yaşanmış bir şiddet olayıyla perdeye taşıyarak şiddetinin salt doğasını sahneye koyar ve bunun evrensel olduğunu gözler önüne serer. Koronun da söylediği gibi şiddetten doğan haksızlık hep var olagelmıştır:

Ve insanlar arasındaki savaş kirletir dünyayı,

Fakat Efendimizde ölüm yeniler dünyayı,

Ve dünya temizlenmeli kışları, çünkü aksi durumda elimize geçecek Buruk bir bahardır, kavruk bir yaz, kısır bir hasat.

Hangi iş yapılmalı Noel'le Paskalya arasında? (80)

Sonuç olarak, oyunda kralın adaleti silahlı bir adalet olarak oyunda kendini gösterir ve Becket cezalandırılır; çünkü Foucault'ya göre, böyleleri birer *crimen mayer statis*'tir.⁹⁰

⁹⁰ *Hapishanenin Doğuşu* adlı kitabında Foucault'nun belirttiği üzere “Kral katili” demek olan kelime grubu suç aracılığıyla hükümdarın fiziki kişiliğine ve onun ilkelerine saldırı anlamına gelir.

Şövalyeler, Becket'ı rahiplerin içerisinde ve iktidarın karşıtı olarak görülen kilisede (somut bir yapı) öldürürler; çünkü Foucault'ya göre, azap çektirme törenlerindeki başkışı, bu törenlerin gerçekleşmesi için gerçek ve dolaysız mevcudiyeti talep edilen halktır. Bu yüzden, şövalyeler seyirciye hitap ederek konuşurlar. En küçük bir yasa ihlalinin bile güçlü bir cezalandırma tehlikesi taşıdığı bilincinin uyandırılması, suçlunun üzerinde şiddet uygulayan iktidarın halkın seyri yoluyla bir dehşet etkisinin harekete geçirilmesini amaçlar. Halktan bu gösteriye tanıklık etmeleri, katılıp onu desteklemeleri ama ondan korkmaları da istenmektedir (şövalyeler işte, bu yüzden oyunun sonunda konuşurlar.). Hükümdar, adaletin ve savaşın başıdır. İnfazın iki gücü ise mücadele ve zaferdir. Mücadele suçluyu (Becket), cellât yasayı uygulayan ve mücadele edeni (şövalyeler), zafer ise sonsuz intikamın alınmasını (Becket'in infazı) (Macbeth ve Titus karakterlerinde görüldüğü üzere) gösterir. Hükümdar infazda yalnızca yasanın intikamını alan bir güç olarak mevcuttur. Oyundaki *nemesis* şehitlikle vurgulanır. Becket şehit olarak "sürü"sünü kurtarır ve iktidarın yaptırımlarını reddeder.

V. EDWARD ALBEE VE *KİM KORKAR VIRGINIA WOOLF'TAN?* ADLI OYUNUNDA ŞİDDETİN SAHNEYE YANSIMASININ UYUMSUZ TİYATRO ÜZERİNDEN TAHLİLİ

“ . . . insan aklı kendi yarattığı canavarlara karşı teslim olacak kadar ileri gidebiliyordu.”

Saramago, *Körlük*'ten (238)

A. GENEL HATLARIYLA YİRMİNCİ YÜZYIL UYUMSUZLUĞU VE ABSÜRT TİYATRONUN⁹¹ ŞİDDETİ YANSITIŞ BAKIMINDAN GELİŞİMİ

Yirminci yüzyılın izleyicisi, şiddetin içine doğan ve genetik olarak şiddetle yoğrulmuş bir doğaya sahip olduğu için ona göre, neyin absürt olup olmadığı sorunsalı da öznel olduğu kadar karışık ve tanımlanamaz bir yapıya işaret eder; çünkü modern dönem şiddetinin somutlaşmış gerçekleri -terörizm ve totaliter kapitalist rejimler ile cinsiyetçi-ırkçı-etnik-ayırıcı yaklaşımlar, sosyal eşitsizlikler vb.- bir kumanda düğmesiyle değiştirilebilecek kadar insanlara çeşit ve hız içinde sunulmaktadır.⁹² Duyarsızlaşma, bu noktada, anahtar kelimelerin başında gelir. Yirminci yüzyılın uyumsuz tiyatro yazarları, kara güldürü yoluyla bu karanlık ve şiddet dolu dünyayı canlandırırlar. Ayrıca bu yazarların bireye olan inançları ise tamamen çökmüştür. Sahnede bireyin bölünmüşlüğü ve yok oluşu canlandırılırken; izleyici neredeyse hiç sarsılmaz, can evinden vurulmaz ya da uyarılmaz. Nitekim şiddet artık, kanıksanan bir yaşam unsurudur; bireye güven ve inanç ise artık, söz konusu değildir. Belirsizlik izleği etrafında kurulan yapı, kapitalist rekabet ortamının çarkı içinde bireyi bütünüyle siler, onu salt teknik bir beceriye indirger. Bu noktada uyumsuz tiyatro, düşündürücü ve alaycı olmaktan öteye geçmez.

⁹¹ Bu tiyatro türüne Türkçede Absürt tiyatro da uyumsuz tiyatro da denmektedir. Her ikisinin de kullanımı yaygındır.

⁹² Bu bölümde genel olarak Zehra İpşiroğlu'nun *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik* adlı eserinden yararlanılmıştır.

Uyumsuz tiyatro klasik tiyatroya bir tepki olarak ortaya çıkar.⁹³ 1950’li yıllarda doğan, altmışlı ve yetmişli yıllarda doruğuna ulaşan uyumsuz tiyatro, önceleri, avangardistler arasında türlü tartışmalara ve yorumlara yol açmış dar bir aydınlar çevresi içinde kapalı kalmış olsa da kısa sürede sesini daha geniş bir izleyici kitlesine duyurur. Başlangıçta alışkanlıklarından kopmakta zorlanan tiyatro izleyicisi için itici gelse de bu yeni akım seyirciler tarafından da zamanla olumlanarak farklı bir boyut kazanır. Diğer pek çok türün aksine uyumsuz tiyatro, ulusal üslup özelliklerinden ziyade evrensel konuları masaya yatırıp gündeme getirir. Uyumsuz tiyatronun ortaya çıkışıyla beraber Batı yazın tarihinde ilk kez ulusal sınırları aşarak, on dokuzuncu yüzyıldan günümüze modern çağın ortak sorunlarını ele alıp işleyen bir akım ortaya çıkar.

Uyumsuz tiyatroda otomatizmin aksine eleştiri, sorunların özüne giden bir yaklaşım, bilinçaltının derinliklerine indiği zaman da onu gün ışığına çıkarmaya çalışan bir akılcılık vardır. Uyumsuz tiyatro yazarları, sürrealistler gibi aklın kavrayamadığı olağanüstü olaylar hakkında değil, günlük yaşamda ortaya çıkan gerçeklikler üzerinde kafa yorarlardı. Akla ters düşen ya da ona aykırı olanla da uğraşmazlardı. Bu tiyatro türünde gerçekçilik düzeyinde alışkanlıkların, gelenek ve törelerin şiddetle dondurduğu kalıplarla yaşam arasındaki tutarsızlık ve uyumsuzluk söz konusudur. İnsan burada epik tiyatrodaki olduğu gibi “eksik” değil, sosyal olarak bütün hâliyle ele alınır. Uyumsuz sahnede, geleneksel mitik kahramanlar değil, ironik kahramanlar vardır.

Dinsel ve metafizik bağların kökünden koptuğu modern dünyada, insanlar birbirlerine büsbütün yabancılaşmaya başlar, birbirlerinin dilini bile anlayamazlar; anlaşma araçları gittikçe kısıtlanır. Romen asıllı yazar Eugène Ionesco, bu noktada, uyumsuzluğu amaçsızlıkla özdeşleştirir. Dini, kamusal, ruhsal ve fiziki anlamda yalnız olan bireyde, böylece uyumsuzluk ve anlamsızlık hissi ortaya çıkar (Ionesco 8). Şimdiye kadar şiddetin baskılamasıyla oluşturulan kültürel birikimin boşaldığı yere uyumsuzluk ve anlamsızlığın gelmesiyle ortaya çıkan durum da *saçmalık* (absürtlük) olur (İpşiroğlu 17). Varoluşçu yazar

⁹³ Uyumsuz tiyatronun ana vatanı Fransa’dır (Jean Genet, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Tardieu); daha sonraları bu tür, İngiltere (Samuel Beckett, Harold Pinter, Arthur I. Kopit, M. E. Simpson, J.

Albert Camus, *Sisyphos Efsanesi (Le Mythe de Sisyphe)* (1942) adlı yapıtında, “Yaşama bir anlam veren tanrının varlığına inanmak, cezalandırılmadan her kötülüğü yapabilmek özgürlüğünden çok daha çekici. . . . Ama bir seçme olasılığı yok ki, acı çekme de böyle başlıyor işte” (60) der. Kişisel öyküler, bu tiyatro türünün ilgi alanına girmez; aynı şekilde tiyatronun öykü kişilerine de bu tiyatrodaki yer yoktur. Dolayısıyla, herhangi bir hikâyeye öykünerek canlandırılan oyuncu tipleri de yoktur.

Oyuncu somut, oynadığı ise düşür. Oyun, oyuncular ve oynananlar olağanüstü bir şekilde Ionesco’nun da kukla oyunlarına benzettiği gibi karikatürize edilerek, gerçekçi bir şekilde gerçeğin ta kendisine, onun korkunç ve takip edilemez ürkünçlüğüne her defasında doğrudan gönderme yapar. Uyumsuz tiyatro, kukla oyunlarına benzer; çünkü tiyatronun sağladığı görsel olanaklar kullanılarak; resimler, korku imgeleri, düşler, karabasanlar somutlaştırılır; sahnede nesneler de katılır oyuna. Dev bir büyüteç ardından yansıtılır şiddete uğramış yaşam. Düşler ve duygular saçmalığa dönüşür, dil yıpranır, parçalanır, yapışkan ve havada asılı olarak kalır. Uyumsuz ve sıkıntılı “seyirlik bir dünya” yaratılır. Bir karakterin tüm özellikleri verilmez, belli sınırlarla ve belirli durumlarda özel bir hareket yansıtılır. Karakteristik özellikler muğlak ve sığ olduğu kadar içi boş ve kendinden bihaberdir; bu yüzden dinamik bir şekilde çıkarılamaz ve öngörülemez özellikte ortaya konur. (İpşiroğlu 18)

Bu bağlamda uyumsuz tiyatro, siyasi iktidarlara ve kültürel normlarla birey üzerinde uygulanan şiddetin sonucu ve yıkımını yansıtmak için “saçma” olanı seçer. Uyumsuz tiyatrodaki tipler, sahneye belli bir zaman içinde gelişen olayların kişileri olarak değil, toplum ilişkilerinden soyutlanarak (anti)birey olarak çıkarlar. Burada ortaya çıkarılan psikolojik boyutta kamusal şiddete maruz kalınması sonucu kişiliğin yitmesi, ilişkilerin kopması, yalnızlık, korku gibi zaman ve mekân dışı temel davranışlardır. Marianne Kesting “Eugène Ionesco: Argüman ve Argüman” (“Eugène Ionesco: Argumente und Argumente”) (1965) adlı makalesinde Ionesco’nun, “Beni ilgilendiren, insanı hem sosyal bir varlık

Saunders), Almanya (W. Hildesheimer, Günter Grass), İtalya (D. Buzatti, Ezi D’Erricos), Çekoslovakya (V.

olarak hem de sosyal yapısının dışında bir bütün olarak görmek. İnsan yalnız bir şekilde, sosyal varlığından kopmuştur. Örneğin, ölüm karşısında” (157) sözlerini aktarır. Bununla, Ionesco ölümün insanı sosyal hayattan koparan önemli bir olgu olduğunu dile getirir. Uyumsuz tiyatronun dünyası öznel bir dünyadır; ama bu, kişiselliğe düşmeyen bir öznelliktir. Söz konusu olan psikolojik düzeyin ötesindeki temel davranışlardır. Böyle olduğu için de izleyici, bu dünyayı ilk anda yadırgasa bile, burada kendisini, kendi gerçeğini bulur ve kendisiyle hesaplaşmak zorunda bırakılır. Bu noktada dil, parodi olmaktan öteye gitmez ve dolaysız bir anlatım olarak kullanılamaz. İmgeler, singeler ve tipler sahnede ağırlık kazanırken, birtakım anlamsız kalıplara dönüşür ve burada gerçek işlevini yitiren dilin sınırları gösterilir. Belli tipler, sahneye ipleri hiç de gizlenilmeyen birer kukla olarak çıkarlar. Hatta Ionesco, izleyicisinin gösterilenlere dayanamayacağı bir tiyatro yapmak istediğini söyler. Ona göre, izleyicinin alışlagelmiş düşünce sistemi, algı dünyası, konuşma dili öylesine kökünden yıkılmalıdır ki, o an kişi gerçekle yepyeni bir ilişki kurma olanağı bulabilsin. Uyumsuz tiyatrodan önce yıkıcı olana bu kadar çok önem verilmemiştir. Geleneksel tiyatronun uyandırma çabasını bir yanılsama, öykünme, aldatmaca olarak nitelendiren uyumsuz tiyatro anlayışının, yıkma ve soyutlama gücünün hiçbir sınır tanımadığını görürüz. (İpşiroğlu 20). Ionesco, *Modern Dramaturji* adlı yapıtta konuyla ilgili olarak şöyle der:

. . . [Uyumsuz tiyatro] İlk anda resim sanatının çöküşü gibi görünen bir gelişim, aslında bir temizleme demektir yani resim sanatı ile ilgili olmayan ne varsa ayıklayıp çıkartma . . . yazından, espriden, öyküden, fotoğraftan kurtulma. (258)

Böylece tiyatronun yirminci yüzyıla kadar önem verdiği ne varsa; konu, olay, karakterler ve kahraman tipleri, biçim ve dile değin her tür anlatım aracı yıkılır. Geriye sadece insanın artık, soyutlanamayacak olan şiddetle bezenmiş salt varlığı kalır; bu, her tür değer yargılarından sıyrılmış, çıplak ve somut varlığıdır.

Özetle, uyumsuz tiyatrodan karşılaşılan sorunlar, geleneksel tiyatro izleyicisinin sorunlarından çok farklıdır. İzleyici, heyecana kapılmaz, oyunun sonunu merakla beklemeyiz.

Havel), Polonya (S. Mrozek) ve İspanya'yı (F. Arrabal) da içine alarak Avrupa çapında etkisini gösterir.

Değişmeyen, kaçınılmaz, temel durumlarla karşı karşıya gelir. Bu temel durumlar, izleyiciden, etkin bir davranışla yanıtlama bekler. Böylece izleyici geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi oyunun dışında kalmaz. Uyumsuz tiyatro yazarları, belli düşünceleri izleyiciye benimsetmek isteyen epik ve didaktik tiyatro yazarlarının tersine, izleyiciyi sahne diyalogunun dışında tutarlar; çünkü izleyicinin burada karşılaştığı temel durumlar ancak belli koşullar içinde, kişinin kendi davranışlarıyla yanıtlanabilir. Kimsenin kimseye yardım edemeyeceği bu öznel dünyada, birey kendi kendine bir çözüm yolu bulmak zorunda bırakılır. Uyumsuz tiyatro kapitalist rejimin, her türden ayrımcı yaklaşımın ve eşitsizliğin neden olduğu kamusal şiddetin ezdiği bireyin öznel dünyasında karşılaştığı sorunların derinliklerine iner ki bu sorunlar, aslında bireysel çözüm yolu bekleyen ortak sıkıntılardır.

B. EDWARD ALBEE VE ŞİDDETİN KAMUYA AKTARIMI

Edward Franklin Albee III, Birleşik Devletler'in en önemli tiyatro yazarlarından biridir. Erken dönem eserlerinde Jean Genet, Samuel Beckett, Eugène Ionesco gibi uyumsuz tiyatro yazarlarının Avrupa'da yarattığı akımı Amerikanlaştırarak oyunlarına katan Albee, oyunlarının pek çoğunda modern insanın antipatik örneklemelerini sahneye taşımayı seçmiştir.

Albee, *Hayvanat Bahçesi Hikâyesi*'nde (*A Zoo Story*) (1958) kamusal şiddetin soyut anlamda yarattığı baskı sonucu ortaya çıkan izolasyon, yalnızlık, kitlesel umutsuzluk ve tüketim dünyasında bireyin yabancılaşması konularını sahnede irdelerken 1994'te yazdığı *Üç Uzun Kadın*'da (*Three Tall Women*) (1991) ise kendi hayatından yola çıkarak, kamusal gücün ve toplumsal rollerin cinsiyet üzerindeki baskısına ve cinsel yaşamlara vurulan ketslere değinir. *Amerikan Rüyası*'nda (*American Dream*) (1961) ise Amerikan kamusal şiddeti ile bireyin tamamen parçalanışını sahneye yansıtan yazar özellikle, çöküş, nevroz ve umutsuzluk temalarını masaya yatırır. Albee'ye göre, hayat bu şiddetin varlığı ile orantılı olarak acı dolu ya da mutlu geçer.

Albee, tıpkı ilk bölümde incelenen Eugene O'Neill gibi kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisini, modern bireyin yaşadığı buhranı, ona karşı koyuşunu ya da onu

kabullenişini, yıkımı, yabancılaşmayı ve ötekileşmeyi alt metne yedirerek seyirciye sunar. Seyirci ise oyun sonunda uyumsuz tiyatronun da verdiği bir bulantı (*nausea*) hissiyle, adeta aynada kendini izlemiş ve yüzünde onlarca irinli sivilce varmış gibi rahatsız edici bir duyguya kapılır. İşte, bu duygu Albee tiyatrosunda şiddetin yarattığı çirkinliğin ve bulantının resmidir.

Edward Albee, varoluşçuluk ve uyumsuz tiyatroyu esas alarak şiddeti kendine özgü bir yorumla sahneye taşır. Ona göre, bireyin yaşarken yaptığı en büyük hata gerçekliğin farkına varamadan yanılsamalara düşmektir. Albee, eserlerinde insan ruhunun karanlık taraflarını su yüzüne çıkarmaya çalışmıştır. Kişinin kendisi ya da bağlı bulunduğu çevreyle yüzleşmesi ile ölüm, Albee'nin detaylı olarak kullandığı temalardır. Oyunlarında, genellikle *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* adlı oyununda inceleneceği gibi sözel atışmalar, farazi ya da gerçek; ruhsal ya da biyolojik ölüm hakimdir. Örneğin, *Hayvanat Bahçesi Hikâyesi*'nde Jerry'nin kendisini Peter'in eline verdiği bıçağın üzerine atlayarak ölmesi, *Tam ve Gam*'da (*Fam and Yam*) (1959) tiyatro endüstrisinin ruhsal anlamda çöküşü, *Amerikan Rüyası*'nda Anne ve Baba'nın ölümüne terk ettikleri çocuk, *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?*'da George ve Martha'nın hayalî çocuklarını öldürmeleri, *Dinlemek*'teki (*Listening*) (1975) Kız'ın intiharı, *Dubuque'li Hanımefendi*'de (*The Lady from Dubuque*) (1979) Sam'in korkunç bir şekilde ölümü gibi pek çok oyununda bu görülür. Oyunlarında görülen bu ölüm teması, bireyin varoluş problemlerinin altını çizerken, tekrar eden ruhsal ya da fiziki ölüm hali ise özellikle bireyin üzerinde baskı kuran sistemin, suçluyla değer yargılarının, yirminci yüzyılda topyekûn savaşlarla yaşanan travmalar ve kültürel şokun beraberinde getirdiği şiddetin sonucu olarak perdeye yansır (Yarangümeli 34). Carson McCullers'in öyküsünden uyarlanan *Küskün Kahve'nin Türküsi*'nde (*The Ballad of the Sad Café*) (1963) kasabanın somut bir simgeyle kasvetli oluşu, Kuzen Lymon'ın kendisini terk edişiyle Miss Amelia'nın inzivaya çekilerek kendisini tinsel ölümüne bırakması, aynı şekilde *Malcolm*'da (1966) Malcolm'ın kendini terk eden babasını ararken aşırı alkol ve cinsel faaliyete yenik düşerek genç yaşta ölmesi, nihilist bir şekilde ölümün tek gerçek ve yaşamın absürt oluşunun altını çizerken *Bahçedeki Her Şey*'de (*Everything in the Garden*) (1967) Jenny'nin fahişeliğe başlamasıyla gelişen olaylar sonucunda aslında tüm üst-orta sınıf

arkadaşlarının aynı işi yapıyor olduklarının ortaya çıkması ve tüm bunların ahlaki olumlamayla sonuçlanmasıyla birlikte yaşanan yozlaşma Amerikan bireyinin yaşadığı ahlaki çöküşü ve sembolik anlamda geleceğe dair umudun yok oluşunu ele alır (Yarangümeli 25). Bu bağlamda tematik olarak Albee'nin imgeleminde şu yatar:

İnsanların daha kolay olduğu için vazgeçmeleriyle ve yaşamları boyunca yaptıkları tüm seçimlerin -sosyal, ekonomik, siyasi, estetik- tamamen farkında olmaları ile ilgileniyorum. Vazgeçiyorlar; çünkü böylesi daha kolay. Tamamen eksiksiz katılımdan daha azının, tehlikeli katılımın son derece değerli olduğunu düşünüyorum. Kendinin farkında olmak ve kendi şartları içinde tüm deneyimlere açık olmakla ilgiliyim. (Roudané, 41–43)

Albee'ye göre, sanat, üslubun sınırlarını genişletmeli ve algıları değiştirmelidir. *Kutu ve Başkan Mao Zedong'dan Alıntılar*'ın (*Box and Quotations from Chairman Mao Tse-tung*) (1968) girişinde de bahsettiği gibi bir yazarın insanın durumuna ilişkin bazı saptamalarda bulunması gerektiğini dile getirirken yazarın toplumu değiştirmesi gerekliliğini savlar. İzleyici eseri yazarın hedef ve şartlarıyla deneyimlemeye istekli olmak gibi bir sorumluluk taşır (Albee 4). Albee, seyircinin oyuna verdiği geleneksel tepkilere meydan okuyarak gerçekleştirdiği deneylerle tiyatronun mimetik özelliğini reddeder. İzleyicisinin edilgin bir şekilde “röntgenci” olarak oyunu izlemesine karşı çıkar. İzleyicinin etkin bir katılımcı olmasını ve sahnede yaratılanın bir yanılsama olduğunun farkına varmasını öngörür. Albee'nin birçok oyununda karakterler oyuncu ile izleyici arasında korunması gereken dördüncü duvarı yıkarak izleyiciye hitaben doğrudan konuşurlar. Bu yolla yaratılan yabancılaşma etkisi, izleyicinin sahnede yaşamın gerçeğe uygun taklidinin yapıldığına yönelik yanılsamayı kavramasını sağlar. Ona göre, tiyatro, “insanlara ne şekilde davrandıklarını ve artık, nasıl o şekilde davranmadıklarını göstermek için tutulmuş bir aynadır” (Roudané 194). Kısaca, yaklaşık yirmi yıl önceki Eugene O'Neill'in izleyicisinden daha da umutsuz olan izleyicisine sahneye konan bu çabanın içerisinde olması gerektiğini, yine ona bulunduğu durumu sahnede göstererek yapar. Nitekim toplumda var olan şiddeti sahneye Jonathan Josephson'un da dediği üzere, “. . . benin yitmesi, anksiyete durumları, toplumsal düzensizlikten ileri gelen bunalım, umutsuzluk, kişisizleştirme, köksüzlük,

ilgisizlik, toplumsal düzensizlik, yalnızlık, bölünme, güçsüzlük, yalıtım, karamsarlık ve inanç ya da değerlerin yitişi” (12–13) şeklinde yansır. Bu fikri aktarma adına Albee’nin yarattığı birçok karakter başta özgür olduklarının farkında değildir; ama bunların bir bölümü seçimleri doğrultusunda varoluşlarının farkındalığına ulaşip uyanarak özgürlüğe adım atarken, bir bölümü de eylemsizliğe kapanarak hiçleşirler.

C. KİM KORKAR VIRGINIA WOOLF’TAN? VE KAMUSAL ŞİDDETİN UYUMSUZLUK ÜZERİNDEN OYUNA YANSIMASI

1. Oyunun Yapısı ve İçeriği

Kim Korkar Virginia Woolf’tan? 13 Ekim 1962’de Broadway’de Billy Rose Tiyatrosu’nda sahnelenmeye başlanmıştır. 1963’te En İyi Oyun dalında Tony Ödülü ile 1962–63 New York Drama Eleştirmenleri Ödülü’nü alan oyun, 1963 Pulitzer Drama Ödülü’ne de aday gösterilmiştir; ancak oyunun cinsel temaları ile aile yapısına uygunluğu ve dilsel şiddeti üzerine çıkan tartışmalar komiteyi ikiye bölmüş ve bu tartışmalar sonucu 1963’te herhangi bir drama oyununa ödül verilmemiştir. *Kim Korkar Virginia Woolf’tan?* oyunu, sahnelendiği dönemde Birleşik Devletler’de teması ve söylemiyle büyük yankı uyandırmış ve oyunun Albee’nin şöhretini zirveye çıkarmada önemli bir etkisi olmuştur.

Oyunun kahramanları, oyun boyunca değer yargılarını ve aralarındaki ilişkiyi sorgularlar. Oyun, orta yaşlı bir çift olan George ve Martha’nın New Carthage College’ın yerleşkesindeki evlerinde geçer. Eskiden oldukça başarılı fakat artık, bilimsel olarak yetersiz durumda olan George, bu kolejin Tarih bölümünde doçenttir; Martha ise dekanın kızıdır. Okulun Biyoloji bölümünde öğretim görevlisi olarak işe başlayacak olan Nick ve karısı Honey için verilen partinin ardından Martha, bu genç çifti evlerine davet eder. Oyun, evde kutlamaya devam eden bu dört kişinin gece boyunca aralarında geçen sohbeti odak alır. Üç perdeye ayrılan oyunun ilk perdesinde sözü edilen oyunlar (“Eğlence ve Oyunlar,” “Walpurgis Gecesi” ve “Şeytan Çıkarma”) tüm oyuna yayılır. Karakterler, oyun boyunca dört oyun oynarlar: “Konukları Kızıdır”, “Ev Sahibesini Becerme”, “Ev Sahibini Küçük Düşürme” ve “Bebek Büyütme.” Tüm ev bir oyun alanı hâline getirilir ve bu oyun George

ve Martha'nın arasında geçen bir kişilik savaşı hâlini alır. Diğer çift ise sadece oyunda araç konumundadır. George ve Martha çiftinin ilişkilerindeki kilit noktayı ise hayalî çocukları oluşturur. Martha'nın ondan söz ederek oyunun kurallarını hiçe sayması ve George'un çocuğun öldüğünü bildiren bir telgraf aldığını söyleyerek oyunu sonlandırıp gerçeğe, dürüst yaşama adım atmasıyla da oyun sona erer. Yanılsamanın ortadan kalkıp kalkmayacağı onların evliliğinin devamını sağlayacak en büyük sorunsaldır.

Albee, oyunun “elde edilemeyecek hayallere” karşı çıkmakla ilgili olduğunu belirtir ve ekler, “Zaten Kim Korkar Virginia Woolf'tan? İstiyorsanız elde edilemeyecek hayaller kurun; ama kendinizi kandırdığınızı fark edin” (Roudané 67). Oyun, George ve Martha'nın bu hayallerinin -hayalî oğullarının- aldatici olduğu kadar öldürücü olduğunu da fark etmelerini anlatır. Martha, oyunun yazılı olmayan kurallarını bozarak farkında olmadan eşiyle birlikte gerçekliğe ulaşmalarını sağlar.

Özetle, aile gibi kutsal değerlere ve oyunun yarattığı karakterlere hiç şefkat duymayan bir yazar olarak basına yansıtılan Albee'nin bu oyunu, birçok yerde sansüre uğramış hatta yasaklanmıştır. Düş kırıklıkları, başarısızlıklar, kırgınlıklar ve mutsuzluklarla dolu bir hayat süren, orta yaş eşiğini çoktan geçmiş bir çift olan Martha ve George'un evini odak alan Albee, oyununu bir gece olanlara konumlandırır ve karakterlerini, geçmiş muhasebeleri, birbirlerine zekice takılmaktan tam anlamıyla onurlarıyla oynamaya kadar varan söz düelloları, sahte ve samimi itiraflar, şişelerce içki ve peş peşe oynanan şiddetli oyunlarla geçen travmatik bir gecenin ardından arkasına sığınılacak hiçbir yalan, hayal ve kuruntunun kalmadığı, herkesin tüm kırılganlıklarıyla çınlıçıplak kalakaldığı bir sabaha çıkarır. Oynanacak oyun da kalmaz ve oyun biter (Birkan 153). Bu noktada oyunun ana teması yanılsamaların deşifre edilmesi ve gerçeğin şiddet yoluyla bulunuşudur.

2. “Eğlence,” “Oyunlar” ve Şiddetin Uyumsuzluğu

Birinci bölümün başlığı “Eğlence ve Oyunlar”dır. Kendi içinde yalan üzerine kurulu olan, George ve Martha'nın misafirleri ile oynadığı bu oyunlar alışıldık parti oyunları değildir. Bunun aksine, “Ev Sahibini Küçük Düşürme” gibi oyunlar katılımcıların en derin tutkularını su yüzüne çıkarmaktadır. Martha ve George'un birbirlerine sözlü takılmaları, bu

oyunların karakteristik özelliğidir. Evlilik yılları, “bu hakaretleri iyi bilenmiş bir rutine dönüştürmüştür” (Birkan 153); ancak onların evliliği, oyunun başında da atıfta bulunduğu gibi Bette Davis’in⁹⁴ filmlerindeki gibi bir evlilik değildir. Tam tersi, evin bir “çöplük” gibi olması, her şeyin her yerde olması karakterlerin zihinsel karmaşıklığını gösteren en büyük ipucudur.

Albee, Martha ve George’un oynadıkları oyunların saçma ve anlamsız olmadığını ileri sürer. George ve Martha birbirlerine savaş açmışlardır ve bu oyunlar da bir eğlence gibi başlayıp onların kendilerini ve birbirlerini yok etmek için kullandıkları araçlara dönüşmüştür. Burada bir çeşit aşırılık vardır. Aşırılığı belirttiği içindir ki şiddet, Georges Bataille’in dediği gibi bu perdede radikal bir sorgulamaya hizmet eder:

Kendimizde, aşırılık anları vardır: Bu anlar, hayatımızın üzerine oturduğu temeli tehlikeye atarlar; bizim için aşırılığa varmak kaçınılmazdır ve bu aşırılık içinde, bizim temelimizi oluşturan şeyi tehlikeye atma gücüne sahibizdir. (173)

Bu noktada uyumsuz tiyatro açısından eşler arasında uygulanan şiddete bakılacak olursa şu göze çarpar: Albee, bu perdede Ionescocu bir yaklaşımla, karakterlerin kimliklerini bir giysi gibi çıkarır ve bir eşya gibi atılabilir yapar. Böylece Amerikan seyircisinin, kitle insanı bağlamında sanayi çağının çarkları içinde eriyen, onun biçimini alan ve kendi şeklini tamamen kaybeden bir ruha sahip olduğunu gösterir. Burada Martha da George da kendi şekillerini kaybetmiş, tıpkı girdiği kabın şeklini alan bir sıvı gibi akışkandırlar:

MARTHA. Hiçbir şey yapmadın; hiçbir zaman hiçbir şey yapmıyorsun; hiçbir zaman insan içine karışmıyorsun. Sadece oturup konuşuyorsun.

GEORGE. Ne yapmamı istiyorsun? Senin gibi mi davranayım? Senin yaptığın gibi bütün gece dolanıp herkese anırmamı mı istiyorsun? (Albee 11⁹⁵)

Duyuları iyice körlenmiş olan çiftin birbirlerine karşı sürekli uyguladıkları psikolojik bir saldırı söz konusudur. Şu hâlde şiddet, çiftin varoluşunu tehdit eden bir ihlal

⁹⁴ Bette Davis, o dönem bazı filmlerde, aileyi birleştiren, Amerikan rüyasını yaşayan, evi derleyip toplayan mutlu anne imgesini veren filmlerde de oynardı.

hareketidir; aklın sınırını aşarak, içkinin yardımıyla kafalarını karıştırır, taşkınlığı kışkırtır ve böylelikle düşüncenin çıkmazını fark ettirir. Zincirlerinden boşanma, şiddete başvuran dikbaşlılık, her zaman sistemin (aklın) sınırlarının açımlayıcısı olarak etki eder:

MARTHA: (*Anıarak*) ANIRMIYORUM BEN!

GEORGE. (*Yumuşak bir sesle*) Tamam... anırmıyorsun.

MARTHA. (*İncinmiş*) Anırmıyorum ben.

GEORGE. Tamam. Anırmadığını söyledim ya.

MARTHA. (*Yine yumuşak bir sesle*) Bir içki hazırla bana, dedim. (11)

Karakterlerin, birbirlerine sürekli saldırılarının kaynağında ise oyunda fiziksel olarak hiç yer almasa da Martha'nın babası olan okulun dekanı vardır. Diğer iki oyunda olduğu gibi (*Lazarus Gülü*'de Tiberius ve Caligula; *Katedralde Cinayet*'te II. Henry) devletin simgelediği otoriteyi bu oyunda dekan olan “baba” figürü simgeler. Bir hayalet misali çoğu zaman psikolojik kökenli kamusal şiddetin temsilcisi olarak oyun boyunca evde dolaşır durur. Martha ve George, babanın bu hayaleti altında devamlı yürümek zorundadır; ama sorun kımıldayamaz olmalarıdır. George, “Onu çekiştirmeye çalıştığım falan yok. O bir Tanrı’dır, hepimiz biliriz bunu” (21) derken babanın hayatlarındaki muazzam boyutunu gözler önüne serer. Baba; bir kural koyucudur, denetleyicidir ve güç sembolüdür. Misafirlerini bile babaları istediği için çok geç saatte de olsa çağırımlarının nedeni budur. “Çünkü” Martha’ya babası “onlara iyi davranın” (12) demiştir.

Bu noktada şunu belirtmekte fayda vardır: Albee'nin oyunlarında karakterlerin geçmişleri ve aile yapıları bugünkü durumlarını etkiler. Bu bağlamda “annesinin ölümünden sonra tek kızının başına neler geldiğiyle ilgilenmeyen babası tarafından yetiştirilen Martha'nın hissettiği terk edilmişlik duygusuyla sığındığı yanılsama bugünkü durumuna ışık tutar” (Yarangümeli 18). George ise her zaman kayınpederi tarafından konumu itibarıyla ve *tembelliğiyle* (yeni bir şey üretmediği için) hor görülmüş, aşağılanmış ve dışlanmış. Bu noktada bir tarih hocası olarak sembolik şekilde tarihin içine gömülmüş ve yenilenememiştir; çünkü George, kendi deyimiyle “tarihle bozmuş birisi”dir (36).

⁹⁵ Albee alıntıları, yazarın *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* adlı eserinden yapılmıştır.

Martha'nın da, "George Tarih bölümü batağına gömülmüştür. Tarih bölümündeki eski bir bataklıkta bizim George. Bir bataklık... çamurun teki... balçık. Ha, ha, ha, HA! BALÇIK! Hey, balçık! Hey BALÇIKCIK!" (36) diyerek onu aşağılaması bu yüzdendir. Bu sebeple, sahnede eylemsiz kalarak atışmayı sürdürürler ve bu, bir karabasana dönüşür. George için, bu noktada, baba üstlerindeki iktidarı sembolize eden, onları kuşatan, boğan ve hiçleştiren bir figür niteliğindedir.

NICK. Burada kalacağız dediysem sonsuza kadar kalacağız demedim.

GEORGE. İyi; ama sakın ortalıkta bundan söz etme. Bizim ihtiyar bundan pek hoşlanmaz. Martha'nın babası... bağlılık ve adanmışlık bekler... çalışanlarından. Başka bir kelime kullanacaktım neredeyse. Martha'nın babası... çalışanlarının... buranın duvarlarına sarmaşık gibi yapışmalarını... buraya gelip burada yaşlanmalarını... hizmet sırasına girmelerini bekler. Adamın biri, bir Latince ve Retorik profesörü bir öğle yemeğinde gerçekten de bir sıraya girmişti, kafeterya sırasına, orada düşüp öldü. Pek çoğumuzun gömüldüğü, pek çoğumuzun da gömüleceği gibi kilisenin çevresindeki fundalığın altına gömüldü. Denildiğine göre... ki buna ben de inanıyorum... bizden harika gübre oluyormuş. Ama. Bizim ihtiyar fundalığın altına gömülmeyecek... bizim ihtiyar ölmeyecek. Martha'nın babası şu Mikronezya kamplumbağaları gibi asırlarca yaşayabilir. Söylentilere göre... aman bunlardan sakın Martha'nın yanında söz etmeyin, köpürüyor... bizim ihtiyar, Martha'nın babası iki yüz yaşını aşmış. Herhalde bir ironi yapıyorlar böyle; ama bunun ne olduğunu anlayacak kadar sarhoş değilim hâlâ. . . . (31)

Bu sözlerle, George, babanın bireyi köleleştiren bir sistem hâline dönüştüğünü, kampusun Foucault'nun söylediği gibi bir *büyük gözaltı* olduğunu gözler önüne serer. Ayrıca ona göre, bu iktidar bir kısır döngü niteliğindedir ve alıntıdan da anlaşılacağı üzere, hiç bitmeyerek varlığını sonsuza dek sürdürecektir. Bu, George'un "tarihe gömülü" bir birey olarak gelecekte umudunu kestiğini gösterir. Üzerindeki şiddetin yoğunluğu o kadar ağırdır ki hiçbir şekilde bu şiddeti çözümlenip inceltebileceğini düşünemez. Martha içinse baba figürü oldukça önemlidir. Martha, bir çeşit Elektra kompleksi yaşamaktadır. George,

“hem unutmayın, Martha sevgili patronumuzun kızı. Onun... sağ taşağı,⁹⁶ başka bir deyişle” (34) diyerek onun babasından fiziksel olarak da kopmamış bir insan(cık) olduğunu söylemeye çalışır. Martha ise:

MARTHA. . . . Annem ben çok küçükken öldü, ben de babamla birlikte büyüdüm sayılır. Okula falan da gittim; ama daha çok onunla birlikte büyüdüm. Tanrım, hayrandım o adama! Tapardım ona... kesinlikle tapardım ona. Hâlâ da taparım. O da beni bayağı severdi... anlıyor musunuz? Aramızda... gerçek... bir bağ oluşmuştu... gerçek bir bağ. (53)

Martha’nın bu sözleri, bu bağın aslında var olmadığını ya da bir şekilde kopmuş olduğunu ki ileride George ile arasındaki “bağın” da “ÇAT” diye koptuğunu söyleyecektir yani karakterin gerçekliğe bir türlü inanmak istemediğini gösterir. Freudçu söylemle Martha’nın durumu nevrotiktir. Aşırı dozda aldığı alkol yoluyla cümlelerine ve hareketlerine yansıyan bilinçaltı, babasına karşı duyduğu erotik sevgiyi ve bastırılmış korkuları yansıtır. Zaten “ben” tarafından bastırılmadıkları içindir ki Martha nevroza yakalanır. George’la girdikleri karşılıklı “ben” savunması ile yarattıkları oyunlar aracılığıyla bilinçaltıları “dolaylı” olarak açığa çıkar. Jungcu açıdan “yaşama enerjisi”ni George tarihe gömülerek sağlarken, Martha bunu babasına bağlılıkla edinmeye çalışır. Ortak araçları ise alkol ve oyunlardır. Martha Lacan’un ayna evresi dediği yerde kimliğini sıkıştırmış ve babanın yasaları ve kurallarının egemen olduğu bu evrenin baskısı altında ezilmiştir. Ona göre, babası bir “üniversitedir” (53). Yani canlı bir varlıktan öte bir kurum, bir sistem, öznelleştirilmeye çalışılan bir nesne konumundadır. Babasının “devamlılık” ve “süreklilik” (54) duygusu olduğundan geçmişte bir bahçıvanla yaşadığı ilişkiyi bile bu yüzden bitirmiştir; çünkü baba sürekliliğin kendi sınıfında biriyle evlenerek edinilebileceğini düşünür. Kısaca, baba, sistemi sembolize eden şiddetin karakterler üzerindeki baskısıdır.

Bu perdenin şiddeti yansıtır açısından bir başka önemli kısmı ise Nick ve George arasındaki çekişmedir. Nick, kendisinden daha genç, başarılı ve fiziksel olarak daha güçlü⁹⁷

⁹⁶ Ayrıca bu sözle Martha’nın erkeğe ve ataerkil yapıya bağımlılığı da eleştirilir.

olduğundan George onu sürekli ötekileştirmek ister. Bölümünü sık sık karıştırması ya da yaşını ve işini sürekli unutması, Nick'i cisimleştirip ona önem vermek istememesindendir; çünkü fiziki ve akademik niteliklerinden ötürü Nick, onun için bir tehlikedir ve üzerinde psikolojik bir şiddet duyumsamasına neden olur. Bu noktada Nick'in temsil ettiği Biyoloji bölümünün de iktidarın bir aracı olarak bireyin varoluşunu silmeye yönelik bir şiddet uyguladığını söyler. Ona göre, biyoloji ve genetik insanları aynılaştırmaya, tek tipleştirmeye ve bireysel özelliklerini hadım etmeye çalışan toplumsal sistemin bir uygulamasıdır:

GEORGE. . . . Bir yerde bilim kurgunun gerçekte hiç de kurmaca olmadığını... sizin güruhun herkes birbirine benzesin diye benim genlerimi yeniden düzenlediğini okumuştum. Sağ olun, ben almayayım! Ne... utanç verici. Yani... bak bana! Gerçekten... herkesin kırk bilmem kaç yaşında olup da elli beş yaşında göstermesi... o kadar iyi bir fikir mi? (28)

George, sistemin bu şekilde insanları kalıplara sokmasına tamamen karşıdır; ancak kampusa sıkışıp kalmış, sistemin temsilcisi bir adamın damadı olarak bunu engelleyecek umudu neredeyse hiç kalmamıştır. Yine de az da olsa savaştıracak gücü kendinde bulur:

GEORGE. Çirkin, aptal ve uygunsuz olanların sterilize edilmesini sağlayacak kesme biçme işlemi yapılacak.

. . . Korkarım pek fazla müziğimiz, resmimiz falan olmayacak; ama düzgün, sarışın ve orta boylu insanlardan oluşan bir uygarlığımız olacak.

. . .

Her biri süper-uygarlığın zaferi için bağlılıkla çalışan bilim adamları ve matematikçilerden oluşan bir ırk.

. . . Sanırım bu deneyin sonucunda biraz... özgürlük yitimi olacak... fakat artık, amaç çeşitlilik olmayacak. Kültürler ve ırklar nihayet ortadan kalkacak... dünyayı karıncalar ele geçirecek. Yüce ve mükemmel bir insan ırkımız olacak...tarih...

⁹⁷ Bu, Martha'nın babasının da önem verdiği bir şeydir ki geçmişte baba, bir boks maçı yapmalarını bile istemiştir. Martha, kendisinin George'a kazara bir yumruk atması ve George'un bayılmasının evliliklerinin geri kalan kısmını şekillendirdiğini ve George'un ilerleyememesinin nedenini buna bağladığını söyler.

...

o müthiş çeşitliliğini ve tahmin edilemezliğini yitirecek. Ben ve benimle birlikte... tarihin şaşırtıcılığı, karmaşıklığı, deniz gibi değişen ritmi ortadan kalkacağız. Düzen ve sabitlik olacak.. ben de buna tamamen karşıyım. Berlin'i teslim etmeyeceğim!⁹⁸ (46–47)

Ancak Nick'e göre, "geleceğin rüzgârları" ondan "yana esecek"tir (46). Burada şiddetin şu tanımı somutlaşır: şiddet; "karşıt tutumda görüşte olanlara kaba kuvvet kullanma, sert davranma, sertlik"; şiddet olayları ise "insanları sindirmek, korkutmak için yaratılan olay ya da girişimler"dir. İşte, George, Nick ve temsil ettiği biyolojiyi kendisini sindirmek ve korkutmak amaçlı yapılmış bir "girişim" olarak addeder ki tüm Batı uygarlığına "düzgün, sarışın ve orta boylu" betimlemesiyle dem vurarak *WASP* kültürünü eleştirir. Nick'in söyledikleri de bu anlamda psikolojik bir "kaba kullanma"dır.

Bunlardan başka, şiddetin patolojik sonuçlarına da değinilebilir. George ve Martha çiftinin ilişkisinde birinin kendisini ifade edebilmesi için ötekini öfkelenmesi gerekmektedir.

MARTHA. Öfkelenmeni sevsinler. Galiba en çok bu yönünü seviyorum... öfkelenmeni. Öyle... öyle ahmaksın ki! Şey bile yok sende... şey... ne?...

GEORGE. ...yürek?... (14)

Böylece birbirlerinin güçsüzlüklerini de kendi ağızlarından birbirlerine söyletmeye çalışırlar. Sözlü atışmalarının ardındansa konuyu bir sonuca bağlamadan hemen değiştirip umursamaz bir şekilde başka şeylerden konuşurlar ya da birbirlerine anlamsız sorular sorarlar.⁹⁹ Bu gibi neden, ne olacak gibi sorularla hayatın anlamsızlığı, yorgunluğu, uyuşukluğu ve boşluğu Martha'nın şu cümlelerinde de hissedilir:

⁹⁸ Berlin, Soğuk Savaş döneminin iki kutuplu yapısına gönderme olarak dünyanın tek tipleştirilmesine karşı bir duruş olarak yorumlanabilir; çünkü Berlin Duvarı o dönem (1960'lar) dünyayı ikiye bölen ABD-SSCB zıtlığının somut bir örneğidir. Her iki ülkede kendi hegemonyasında dünyayı tek tipleştirmeyi amaçlar. Her iki tarafa da karşıtmış gibi görünen George'un bu tutumu, bu noktada, absürttür: o, Berlin Duvarı'nın üzerinde oturmayı yeğlemektedir.

⁹⁹ Bu yönleriyle, Ionesco'nun *Gergedanlar (Rhinoceros)* (1959) oyununun kahramanı Berenger'in sevgilisine benzerler. Berenger de sevgilisine dünyayı kurtarmayı isteyip istemediğini sorduğunda Daisy, "Kurtarmışım

MARTHA. Evet,... misafir... insanlar... Misafirlerimiz geliyor.

GEORGE. Ne zaman?

MARTHA. ŞİMDİ!

GEORGE. Aman Allah'ım, Martha... saatin kaç olduğundan... Gelenler kim?

MARTHA. Bilmemkimler.

GEORGE. Kim?

MARTHA. BİLMEMKİMLER!

GEORGE. Hangi bilmemkimler?

MARTHA. Adlarını bilmiyorum, George... . . . (12)

Bu bağlamda Ionesco'nun yaşamda "gergedanlaşma" dediği aynılık ve tekdüzeliğe karşı tek tük tepki gösterecekler de, karakterlerin ötekilerden ayrılmaya güçleri yetmez. Albee, iki karakteri de bir kahraman olarak göstermez; aksine onlar; zayıf, güçsüz ve gülünçtürler. Durumun bilincindedirler; fakat eyleme geçemezler. Bu noktada Albee kendisi de dâhil olmak üzere bir birey olarak uyusukluğunu dile getirir.

Yine de Albee'nin ilk sahnede yarattığı hava; boğucu, alkolden ağırlaşmış ve şiddete uğramış ruhların ezilmişliğinin verdiği soluksuz bir tonla oksijensiz kalsa da yitlik bir umut arayışının *kırıntıları* gözlemlenir.¹⁰⁰ Ancak çiftin karşılıklı birbirlerine uyguladığı

da ne olacak; belki de biziz kurtarılması gereken, belki de biziz normal olmayan" (100) diye yanıtlar onu. Oyunda herkeste bir gergedan olma sevdası vardır. Bir tek başkisi Berenger ve sevgilisi kalırlar. Sevgilisi de sonunda dayanamaz ve gergedanlara katılır. İnsan soyunun şansı kalmamıştır artık. Gergedanlar popüler olanın tartışıldığı bir oyundur. Popüler olan sevilir, herkes onu ister, mesajı verilmek istenir. Kısaca, oyunda toplumun aynışması ve bireyciliğin ölümü gösterilmeye çalışılır.

¹⁰⁰ Albee'nin uyumsuzluk tiyatrosu anlayışını şekillendiren Ionesco, Claude Sarraute ile *Le Monde*'da 17 Şubat 1960'ta yaptığı bir söyleşide şöyle der:

Ne oynandığını, ne olup bittiğini bilmeme karşı hiçbir şey yapamıyorum. Ben rol oynayamıyorum; ama benimle oynanıyor. Korkunç bir tehlikeyle karşı karşıyayım, ezilme tehlikesi. Bu yazgıyı hak etmedim ben; çünkü olup bitenin bilincindeyim. Bu biçimlenmemiş yığın hamuru içinde yitmiş duyuyorum kendimi, çılgına dönüyorum.

Argüman ve Argüman'da ise çözümsüzlüğün sebebini şöyle açıklayarak devam eder:

. . . Tüm dünya hesabına düşünüp bir otomat gibi kendi kendine işleyen bir felsefe ile (felsefe sistemi) bu dünyaya yardım edebileceğini sanmaktan gülünç ne olabilir? Tiyatro adamı soruları ortaya koyar. Herkes kendi başına bunların üstünde yoğun bir biçimde düşünmelidir, kimsenin etkisi olmadan bu soruları yanıtlamaya çalışmalıdır. Bir insanın kendi kendine bulduğu bir çözüm, insanları düşünmeden alıkoyan bitmiş bir ideolojiden çok daha değerlidir. (157)

şiddet; her kelimedede, her jest ve mimikte bu kırıntıları yok etmeye çalışır. Sade'in bakış açısıyla "Tanım itibarıyla aşırılık, aklın dışındadır" (174). Eğer şiddet akla indirgenemiyor ise bunun bir nedeni de hiçbir zaman bir araç olmayıp (kendisi için uzlaşmayı reddeder) her zaman bir amaç olmasıdır. Her türlü teleolojiden, her türlü projeden kaçır. Hatta şiddetin usa vurulmuş her türlü kullanımının sapkın olmasa bile şüpheli olduğunu da söylemek gerekir (Besnier 79).

Varoluşsal bağlamda karşılıklı uygulanan şiddetin sonucu olarak ortaya çıkan anlamsızlık, iletişimsizlik, bulantı ve hiçlik karakterler üzerindeki hâkim güçlerdir:

GEORGE. Martha, ödülünü yıllar önce vermiştim sana... Bir iğrençlik ödülü veriyor olsalardı sen...

MARTHA. Yemin ederim boşardım... var olsaydın boşardım seni...

GEORGE. Aman sen doğru dürüst dur da durduğun yerde... Bu insanlar senin misafirlerin, biliyorsun yani...

MARTHA. Seni göremiyorum bile... Yıllardır başaramadım seni görebilmeyi...

GEORGE. ...eğer dağıtırsan ya da kusarsan falan...

MARTHA. Yani bir hiçsin sen, bir boşluk...

GEORGE. ...haa bir de bırak elbiselerin üzerinde kalsın. Birkaç kadeh içtikten sonra kıcını başını açman kadar berbat bir görüntü daha olamaz yeryüzünde...

MARTHA. ...bir sıfır... (16)

Martha ve George, sürekli içki içerek bir çeşit beyni hadım etme çabasına giren karakterler olarak, aslında düşünme kabiliyetine ket vurmak isterler. Bu, hem yabancılaşmak hem de şiddet altındaki ruhlarını uyuşturmak için yaptıkları bir kaçış tekniğidir.

Onların sürekli içki içerek birbirlerinin kendi hayatlarındaki varlıklarını yine birbirlerini aşağılayarak sorgulamaları, aslında yirminci yüzyıl bireyinin bir bütün olarak içerisinde bulunduğu dünyayı hiçleştirmesinin abartılı bir dışı vurumudur. "Akıllarının son kırıntıları üzerinde durmaya" (26) çalışarak hayatın ve hayatın içerisindeki anlamlarının ne olduğunu/olmadığını anlamaya çalışırlar; anlayamadıkça içer, içtikçe de öfkelenirler. İşte, bu yüzden George, Martha'ya silah dayar ve tetiği çeker. Bunun ucuz bir şaka silahı olması

da kısır döngüyü bir kez daha tamamlar ve çiftin acınası hâlinin altını çizer. Albert Camus’ye göre, ölümü seçmek bireyin, hiçliğin bir adım ötesine geçerek en azından hayatı anlamlandırmaya cesareti olmadığını gösterse de George, “Ben hiç güvenmiyorum. İnanır mısın... inanır mısın insanlar tarihten hiçbir şey öğrenmiyorlar? Öğrenilecek hiçbir şey olmadığına inanır mısın, demiyorum, dikkatini çekerim, insanların hiçbir şey öğrenmediğine diyorum. . . .” (28) diyerek kendisi de dâhil hayata dair soruların cevaplarını, geçmişte yaşanan deneyimlerin içerisinde de gelecekte de bulamadıklarını, bulmaya çalışmadıklarını söyler.

Özetle, Albee, T. S. Eliot gibi ama ondan farklı olarak, bu perdede karakterlerin ruhsal boyutlarını perdeye yansıtarak, her iki dünya savaşını da görmüş izleyicisine inançlarının, kültürlerinin, etik değerlerinin, kendilerini temsil eden siyasi rejimin uyguladığı şiddetin bireyi sürüklediği yabancılaşmayı, absürtlüğü ve hiçliği gözler önüne serer. Amerikan bireyinin, içerisinde bulunduğu yozlaşmış sistemde gülünç bir durumda olduğunu hatırlatır. Karakterlerinin özellikle akademiden bilim insanları olması usun, felsefi tartışmaların ve kurumların içinde bulunduğu aciz durumun gelecekte daha da korkutucu ve absürt olabileceğine işaret eder. Modern bireyin eğlencesi ve oynadığı oyunlar sadece şiddetin gerçekliğinden kaçmayı sağlayan araçlardır; ancak bunun yarattığı uyumsuzluk bireyi hiçliğin ve bulantının içerisine daha fazla sürükleyerek onu önemsizleştirir, isimsizleştirir ve yok eder.

3. “Walpurgis Gecesi”nde Uyumsuz Şarkılar Söylemek

Bu perde, uyumsuz tiyatro açısından incelenecek olursa, karakterlerin uyguladıkları şiddet bağlamında ortaya şöyle bir sonuç çıkar: Rahatı ve güvencesi için bireyin yarattığı dünya birdenbire boğucu, fanatizmin yoğun olduğu, yok edici bir çevreye dönüşür. Nesneler kimi zaman bireyin denetiminden çıkıp, kendi başlarına bir güç kazanır, durmadan yoğunlaşarak, yığınlaşarak bireyi ezer. Kişi, üretim ve tüketim dünyasının bolluğu içinde boğulur. Duyular tamamen oyun kişilerinde körleşmiştir. Bireyin çaresizliği ve çürüme izleği burada da mevcuttur. Çözüm yolu ise birey; bu dünyayla bağlantısını sürdürdüğü, gerçek dünyayla düş dünyasını karıştırıp bir bütün oluşturduğu, karşıt dünyayı

böylece anlamlı kıldığı zaman açılabilir ki bu çoğu zaman hatta neredeyse hiç gerçekleşmez (İpşiroğlu 46). George, zihninin iyice karmaşıklaşması üzerine “Haa. Benimki. Hayır, hayır, bulunmadı... ben giderdim. Yani onun... yerinde; olsam... giderdim. Ama onun yerinde değilim... bu yüzden de gitmiyorum. Gitmek isterdim gerçi. Bazen buralar iyice çekilmez oluyor” (61) diyerek bunu anlamlı bir hâle getiremediğini dile getirir. Çiftin oynadığı “Ev Sahibini Küçük Düşürme” ve “Misafiri Kızıştırma” gibi oyunlar bile birbirlerini yaralama dışında bir işe yaramaz. Korkan insan korkunç bir güce ya da sise savunmasız teslim olur.

Harold Pinter’in uyumsuzluk tiyatrosunun önemli örneklerinden sayılan *Küller Küllere*’de (*Ashes to Ashes*) (1996) insanlar görünmeyen, karanlık, gizli güçlerin etkisi altındadır. Korku ve tehdit içinde yaşarlar ve sürekli bir kaçış hâli vardır. Ayakta durabilmek için sürekli devinim halinde olmaları gerekir. Bu atmosfer, aynen Martha ve George’un konuşmalarında da kendini hissettirir. Evdeki dört kişi de özetle Ionesco’nun deyimiyle kutuya kapatılmış “tutsak birer böcek gibidir” (64). Umut ise neredeyse yoktur. Yine Pinter’in *Hafif Bir Acı* ya da Ionesco’nun *Ücretsiz Katil* oyunlarına benzer şekilde Cadılar Bayramı’nı kutsayan “Walpurgis Gecesi” bölümünde de karakterler, kimi zaman tehlikeyi üzerlerine çekerler. Durmadan korkmadıklarını öne sürseler de sonunda tehlikenin kucağına atlarlar. Albee, bu kısıtlanmış duygusunu somutlama adına ya sahnede görsel öğelerden yararlanmak ya da karakterler arasındaki diyalogu yani dili kullanmak durumundadır: dil anlaşma aracı değil anlaşmazlığın ifadesine dönüşür ve sözcüklerin sakız gibi çiğnenmesi, çekilmesi ve uzatılmasıyla şiddet, öfke ve kısıtlanmışlık rahatsız edici bir somutluk kazanır (İpşiroğlu 44).

NICK. Neden kendinizi başka insanları da buna maruz bırakmak zorunda hissettiğinizi anlamıyorum.

GEORGE. Ben mi?

NICK. Siz ve karınız... ille de... vahşi hayvanlar gibi birbirinizin...

GEORGE. Ben mi? Ben niye isteyeyim?

NICK. ... gırtlığına sarılacaksanız, niye bunu etrafta kimse...

GEORGE. Seni sığ, kendini beğenmiş küçük...

NICK. BAYIM... SUSUN...YOKSA! Laflarınıza... dikkat edin!

GEORGE. ...bilim adamı.

NICK. Kendimden daha yaşlı birine hiç el kaldırmadım daha önce.

GEORGE. Yaa. Sen sadece kendinden küçüklere... ve çocuklara... kadınlara....

kuşlara el kaldırırsın. Haklısın aslında. İki tane orta yaşlı tipin, suratları kıpkırmızı, gözleri dışarı uğramış, birbirine saldırması, çoğu zaman da hedefi şaşırması... pek de seyrinden hoşlanılacak bir manzara değil.

NICK. O, yo, siz ikiniz hedefi şaşırmıyorsunuz... ikiniz de bayağı iyisiniz.

Etkileyici.

GEORGE. Etkileyici şeyler de seni etkiliyor, öyle değil mi? Çok kolay...

etkileniyorsun... bir tür... pragmatik idealizm bu.

NICK. Hayır, yalnızca bazen genelde hayranlık duymadığım şeyler bana hayranlık verebiliyor. Gerçi kendine eziyet etmek, benim iyi vakit geçirmek olarak düşündüğüm şeyler arasında yer almıyor; ama...

GEORGE. ...ama kendine çok iyi eziyet eden birine... bu işin ustasına da hayran olabiliyorsun.

NICK. İııh... evet. (62–63)

George'un "pragmatik idealizm" dediği nedenle oyunlarının etkileyici olmasının istenmesi, aslında dilin somutlaştırılmasını sağlamak içindir. Bir sonraki aşamada psikolojik şiddetin fiziksel şiddete dönüşebileceğini hissettiren yukarıdaki diyalog, aynı zamanda karakterlerin içerisinde bulundukları gerçek dışı durumdan mazoşist bir zevk aldıklarını da gösterir. Kişiler kuklalar gibi rollerini oynar. Bu noktada Albee, Ionesco ve Beckett'in yaklaşımlarını aynı potada eritir. Karı-koca, komşu-cinsel partner gibi ilişkiler alışkanlığa dönüştü mü, insanlar arasında bir türlü kurulamayan bağlantılar, birbirine yapışıp kalmaya dönüşür (İpşiroğlu 55). Zincirleri koparmaya çalışmak için yapılan her deneme Martha ve Nick'te olduğu gibi (Nick'in iktidarsızlığını üçüncü perdede öğreniriz) yenilgiyle sonuçlanır. Godot'yu bekleyen Vladimir ile Estragon gibi Martha ve George'u birbirine kenetleyen de aynı durumda olmaları yani hiçliği beklemeye alışmış olmalarıdır.

GEORGE. Ayda bir, Martha! Alıştım artık, buna... ayda bir karşımıza yanlış anlaşılmaz bir Martha, yosunların altında kalmış iyi yürekli kız, nazik bir dokunuşla çiçek açan küçük hanım kız çıkıyor. Ve ben de buna öyle çok inandım ki şimdi hatırlamak istemiyorum; çünkü o kadar aptal olduğuma inanmak istemiyorum. Sana inanmıyorum... sana kesinlikle inanmıyorum. Öyle bir an yok... artık... bir araya gelebileceğimiz hiçbir an falan yok.

MARTHA. Belki de haklısın, canım. Sen hiçbir şeyle bir araya gelemezsin; çünkü sen bir hiçsin! ÇAT! Babamın bu akşam verdiği partide çat diye koptu. Partide oturup seni seyrettim... orada otururken seyrettim seni, etrafındaki genç çocukları, ileride bir yerlere varacak olan adamları seyrettim. Ve orada oturup seni seyrettim, sen orada değildin! Ve koptu! Nihayet koptu! Uluya uluya haykıracağım bunu, ne olursa olsun umursamayacağım ve duyup duyacağın en büyük patlama sesini çıkaracağım. (100–101)

İşte, bu durumdan kurtulabilirlerse özgür olacaklardır. Birbirlerine karşı inancın kalmayıp, aradaki insancıl bağın ya da gerçekliğin “çat” diye kopuvermesi onları ötekileştirir. Gerçeklikten ne kadar uzaklaşırlarsa, birbirlerinden de o kadar uzaklaşır karakterler. İnsancıl duygulardan uzak ve aldatmacaya dayanan bir yalan dünyada edindikleri toplumsal kimliklerle rollerini oynarlar ve bu rol bir zaman sonra dayanılmaz olur; aniden Martha’nın deyimiyle “ÇAT” diye kopar. Şiddet ise evdeki iki çiftin de kullandıkları dilin öteki yüzüdür. İkinci perdede dil yitik insanın ifadesi iken, şiddet suskun rolü üstlenmez. Böyle bir tavır da farazinin akıl üzerindeki emperyalizmini ifşa eder:

“Uygarlık ve dil, sanki şiddet, sadece uygarlığa değil, aynı zamanda insanın kendine de (insan dil ile aynı şey iken) *yabancı*, dışarıda kalmış bir şeymiş gibi oluşmuşlardır.” Gerçekte, “şiddetin, tüm insanlığın gerçeği olarak, prensipte suskun kaldığını, böylelikle tüm insanlığın unutkanlıkla yalan söylediğini ve dilin bizzat bu yalan üzerine kurulduğunu” düşünmek gerekir. (Besnier 175)

Oyunda kullanılan dil-şiddet çiftinin beraberliğinin ilan edildiği görülür. “Şiddetin indirgenemezliği ölümden daha az değildir ve eğer dil, dolaylı yoldan evrensel yok oluştan-*zamanın* dingin eseri- kaçıyor da sadece dil ondan zarar görür, şiddet değil” (Besnier

176). Bu durum, George'un şu sözlerinde de anlaşılabilir: "İĞRENÇ! Sence ben bütün bu ... her ne boksa ... aşağılamalara, küçültmelere maruz kalmayı çok mu seviyorum ... hem de senin önünde. Sence bu çok mu umurumda benim?" (62) diyerek psikolojik boyutta maruz kaldığı şiddetten dil aracılığıyla da kurtulamadığını gösterir; aksine umursamadığını söylese bile giderek yok olmaktan korktuğu çok açıktır. Burada İpşiroğlu'nun da dediği gibi "uyumsuz ve sıkıntılı 'seyirlik bir dünya' yaratılır" (18).

GEORGE. Bir uygarlık inşa etme... şey ilkelerine... ilkesel olma ilkesine dayalı bir toplum oluşturma zahmetine girersin... doğal düzenden iletilebilir bir anlam, insan zihninin doğal-olmayan düzensizliğinden bir ahlak çıkarmaya çalışırsın... yönetim ve sanatı yaratır, ikisinin de aynı şeyler olduğunu, olması gerektiğini anlarsın... şeyleri en hüzün verici noktaya... kaybedilecek bir şey olan noktaya getirirsin... sonra birdenbire tam o müziğin, insanların bir şeyler yaparken, bir şeyler için uğraşırken çıkardıkları tüm o anlaşılabilir seslerin arasından *Dies Irae* [kıyamet günü] çıkagelir. Nedir o, peki? Borazandan gelen ses nedir? Kıçına sok. Bütün o yıllardan sonra haklı bir yanı var galiba... Kıçına sok. (77-78)

George'un bu yalıtım ya da yabancılaşma süreci, Irvin Yalom'un *Varoluşçu Psikoterapi*'de (*Existential Psychotherapy*) (1980) söylediği gibi kişiler arası yalıtımdır: Ahlaki olarak bir şeyler yapmaya çalışırken tam da o esnada sistemin çöktüğünü görmek (*Dies Irae* ile bu kastedilmektedir) umudun kırılma noktasına dem vurur. Yalom, kişiler arası yalıtımın genellikle yalnızlık şeklinde yaşandığını, kişilerden uzak olmayı ifade ettiğini söyler ve bu durumun coğrafi yalıtım, uygun sosyal becerilerin eksikliği, yakınlıkla ilgili çatışmalı duygular veya doyurucu sosyal etkileşime engel olan kişilik yapısı gibi etkenlerin işlevi olduğunu belirtir (447). George karakteriyle Albee işte, bu yalıtımın izleyicisinde de olduğunu göstermeye çalışır; çünkü kişiler arası yalıtımda kültürel etkenler de etkilidir ve Yalom'a göre, geniş aile, komşuluk, mahalle esnafı, aile doktoru gibi yakınlığı destekleyen kurumlardaki azalma ABD'de kişiler arası yabancılaşmayı engellenemez şekilde artırmıştır (556-557). Bu yüzden George karakterinde de görüldüğü gibi kişinin kendi içindeki yalıtım ile birey, duygularını veya arzularını bastırdığında kendi

yargılarına güvenmediğinde ya da kendi potansiyeline ket vurduğunda yalnız da olduğu için son derece kaotik bir durumla karşı karşıya kalır.

Birey sık sık kendisinden ve başkalarından soyutlanır; fakat bu ayrılmaların derininde varoluşa ait daha da temel bir yalıtım vardır. Bu, bireylerle girilen en doyurucu ilişkilere, tam bir kendilik bilgisi ve bireysel bütünlüğe karşın süren bir yalıttır. Varoluşsal yalıtım, insanın kendisi ve başka biri arasındaki kapatılamayan uçuruma ve daha temel bir yalıttır, bireyin kendisi ve dünya arasındaki ayrıma da işaret eder. Ölümle ve özgürlükle yüzleşme bireyi kaçınılmaz şekilde, pek çok giriş yolu olan yalnızlık vadisine yani varoluşsal soyutlamaya götürür (Yalom 559–561). George’un Martha’yı bir “kiklop”a benzetmesi, George’un “gençliğimin en önemli günü” (65) dediği anısının ölen insanların ardından saatlerce gülmelerinden ibaret olması bu soyutlamayı örnekleyebilir.

Jean Paul Sartre’ın, “ilkın insan vardır, insan önce dünyaya gelir, var olur; ondan sonra tanımlanıp belirlenir, özü ortaya çıkar” (25) şeklinde savladığı üzere, oyunun ana karakterleri de insani özellikleriyle sahnede olsalar da toplumun üstlerinde yarattığı baskı ve şiddet nedeniyle bir türlü kendilerini tam anlamıyla “tanımlayıp” belirleyemezler. “Öz”lerini ortaya çıkarma ise alkolün de yardımıyla tersine bir şekilde olur: Bu geçmişin ve şiddetin altında ezilen yabancılaşmış, irinli ve kirli bir öz ortaya çıkarır ancak. Bu yüzden, toplumda deli olmak George için en iyi olandır; çünkü deliler ona göre, “değişmiyor” ve “yaşlanmıyor;” ayrıca “bir şeyle uğraşmıyorlardır” ve bu yüzden “bütünlükleri bozulmaz” (66). Yine George’un şu sözleriyle belirttiği gibi birey olarak kendilerini ezen sosyal düzen, ona göre, artık, doğallaşmıştır: “Yerleşme, uyumlanabilirlik, düzenleme... bunlar şeylerin doğasında var sanki değil mi?” (69). Varoluşsal anlamda tükeniş ve anlamsızlık birbirlerine karşı inançlarının yitimi demek olduğu gibi bir tür imtihan görevini de üstlenir ve çift sürekli birbirlerinin tükeniş sınırlarını zorlamaya çalışır:

GEORGE. Sana göre hava hoş tabi... Yani kendi kurallarını kendin koyuyorsun...

Kafayı bulmuş bir Arap gibi dolanıp önüne gelen her şeyi kesip biçiyor, canın isterse dünyanın yarısını yara bere içinde bırakıyorsun. Ama bir başkası böyle yapmaya kalkışsa... hayır, efendim!

...

GEORGE. Ama bebeğim, bütün bunları senin için yaptım. Hoşuna gider sandım, sevgilim... senin beğendiğin tarz... kan, revan falan. Çok heyecanlanıp derin derin nefes alacağını, memelerini hoplatarak üzerime atlayacağını sandım, ne bileyim.

MARTHA. Gerçekten içine sıçtın, George.

GEORGE. Oh, Allah Aşkına, Martha!

MARTHA. Ciddi söylüyorum... gerçekten içine sıçtın.

GEORGE. Sen şu sandalyede oturup, ağzının kenarından cin sızarken oturup beni küçük düşürebiliyor, paramparça edebiliyorsun... hem de BÜTÜN GECE... buna gelince iyi ama değil mi... böyle hoş...

MARTHA. SEN DAYANABİLİYORSUN!

GEORGE. DAYANAMIYORUM!

MARTHA. DAYANABİLİYORSUN! BENİMLE BUNUN İÇİN EVLENDİN!

GEORGE. Çılgınca, marazi bir yalan bu. (97)

Görüldüğü gibi var olan duruma “dayanma” yetisi sürekli ölçülebilir bir nicelik olarak görülür. Bu yüzden de sözlü şiddetin tonu sürekli artar; belirli yerlerde fiziksel şiddete kadar çıkar; çünkü George’un deyimiyle oraya “giden herkes hırçınlaşır” (67). Sahnede bir ara George, aşırı aşağılamaları ve alayları nedeniyle Martha’nın boğazına bile sarılır; bu olay en silik karakter olan Honey’nin şiddeti kutsaması eşliğinde verilir (Honey, fonda sürekli “ŞİDDET, ŞİDDET” diye bağırılmaktadır.). “Misafirleri Kızıştırma” oyunu da aynı şekilde şiddetin tonunun arttığı bir oyun hâline gelir. George hikâyeyi anlattıkça, Nick hikâyeye kendi hayat öyküsü olduğu için kızar, köpürür ve neredeyse George’a saldıracak konuma gelir. Albee, bu noktada, hiç şüphesiz Amerikan medyasının da körüklediği özel hayatın kamuya açılıp tartışılmasına ve bunun bir eğlence unsuruna, bir tüketim nesnesine dönüştürülmesine eleştiri getirmiş olur.

Özetle, “yarattığı pisliği temizlemeye çalışan” (69) George, erken çocukluk dönemlerinden beri tanışan Nick ve Honey ve “iktidara giden tek yol bu -hepsini düzmek” söyleminden (76) yana olan Martha, Albee’nin modern Amerikan toplumsal yapısının deformasyonunu göstermek üzere sahnede çizmiş olduğu karakterlerdir. Ayrıca Nick

üzerinden Amerikan pragmatizmini, hem Nick hem George'un kayınpederleri üzerinden kilisenin ve akademinin egemen kapitalist sistemin içerisindeki yozlaşması eleştirilir. Böylesi bir düzen içerisinde karakterlerin her şeylerini toplayıp hayal dünyasına göçmeleri (Martha) ya da bunu umursamayacak kadar hissizleşmeleri ya da sisteme “alışmaları” ya da bir anda ellerindekini yok etmeleri (George ve Honey) işten bile değildir. Nick'in gelecekte “vazgeçilmez” (75) olma çabası nedeniyle George bu yozlaşmışlığı algılamaya çalışır:

GEORGE. Çok basit... insanlar şeylerle olduğu gibi başa çıkamadıkları zaman, bugünle başa çıkamadıkları zaman, iki şeyden birini yaparlar... ya... ya benim yaptığım gibi geçmişini düşünüp dururlar ya da geleceği değiştirmeye... karar verirler. Bir şey değiştirmek istediğin zaman da ne yaparsın... BANG! BANG! BANG! BANG! (113)

Sonunda “ÇAT” (100) diye kopan şey aslında algıdaki gerçekliktir. Gerçekliğin resmi. Bu resmin çizilmesi için de (bunu tetikleyen belki de Martha'nın Nick'le ilişkiye girmek için yukarı kata çıkması) yaratılan hayalî oğlun ölümünün gerçekleşmesi gerekir. Böylece tüm “ülkenin çok fazla içtiği gibi” (71) onlar da içmekten yani uyuşmaktan kurtulacaklardır; bu sayede George “BANG BANG” etkisi yaratacak hayalî oğlu öldürerek içerisine gömüldüğü geçmişten belki de arınabilecektir.

İkinci perdede sevgi yoksunluğu, yalnızlık, yabancılaşma, karşılıklı rol oynama, alışkanlık, karşılıklı çıkar, aldatmaca, ezme-ezilme gibi bireysel sorunlar söylenen şarkıların nağmeleri eşliğinde öne çıkan temalar olarak oyuna yön verirler. Karakterler cadıların kazanında birbirlerinin ruhlarını haşlarken; “başka bir çözüm yolu olmalı mı” sorusu ise izleyiciye bırakılır.

4. “Şeytan Çıkarma”nın Şiddetle *İmtihanı*

Bu perdede, karakterler çıkmazda olan modern bireyi en gerçekçi yanlarıyla canlandırır. Adından anlaşılacağı üzere bir ruhsal çözülme, psikomatik arınma ve şiddetten kurtulma çabası vardır. Karakterler, bu sahnede diğerlerinden daha da yoğun olarak bilinçaltılarıyla izleyici karşısındadırlar.

Karakterler daha dengeli olmak isterler. Duyusal algılarında canlılığa ulaşma çabası vardır. Ayrıca insan ruhunu ve onun işleyişini anlamak isterler. Önemsizlikten sonsuza kadar kaçmak ve güçlü olmak, yaşama daha etkin bir şekilde katılmak için irade sahibi olmak isterler. Hepsinden önemlisi, kendilerini nasıl ifade edeceklerini bilmek isterler; çünkü bu onların kendilerini tanımalarına ve bilinmeyen olasılıklarını öğrenebilme yoludur [sic]. Çıkış yolu hayal anlarında ortaya çıkar. Sözü edilen hayal anlar kişinin bilinçli ya da bilinçsiz olarak oynadığı oyunlar olarak da değerlendirilebilir. (Wilson 214–215).

“Oyunlar bir taraftan istenmeyen, zorunlu gerçeklikten kaçma yöntemi olarak nitelendirilebilirken diğer taraftan da kişinin ironik olarak kendi gerçekliğini yaratması olarak da değerlendirilebileceğinden” buradaki sorunsalın “özünü oluşturan yaratma eylemi kişinin içinde bulunmak zorunda olduğu durumdan çıkmak için sarf ettiği çaba anlamına gelir. Bunu başarmak zordur. Farkındalık önemlidir; ama bunu gerçekleştirecek öz yetinin olması şarttır” (Yarangümeli 19). Bu yüzden son oyunda George yarattıkları hayalî oğlu öldürerek öz yetiye ulaşılmasını sağlar.

Bu perdede Sartre’ın deyimiyle karakter “kendisini kavradığı gibidir. Varlaşmaya doğru yaptığı bu atılımdan sonra olmak istediği gibidir” (Sartre 64).

MARTHA. ... şu anda karanlıkta bir yerlerde olan George... bana iyi davranan, benim küfrettiğim; beni anlayan, benim ittiğim; beni güldürebilen ama güldüğümü görmesin diye surat astığım; geceleyin bana sarılıp ısıtan [sic], benim ısırp kanattığım; ben kuralları ne kadar hızlı değiştirirsem değiştireyim oynadığımız oyunları öğrenmeye devam eden; beni mutlu edebilen George; ama ben mutlu olmak istemiyorum, hayır, mutlu olmak istiyorum. George ve Martha: çok acı, çok acı, çok acı.

...

... artık dinlendiği için; beni görüp de: tamam, bu olur, dediği için affetmeyeceğim; beni sevmek gibi çirkin, incitici, aşağılayıcı bir hata yapan ve bunun için cezalandırılması gereken George. George ve Martha: çok acı, çok acı, çok acı.

...

... bana katlanması katlanılmaz olan, inceliği zalimce olan; anlama gücünün ötesinde anlayan George... (121)

Martha, varlığının ve seçimlerinin sorumluluğunun muhakemesini yapar ve bu durum onda bir bulantı hissi doğurur. Aslında George'u sevmektedir; onun da kendisini sevdiğini bilir. George'a o denli bağlanmış ve güvenmiştir ki gittiğini sandığında kendisini yapayalnız hisseder. Yaptığı özeleştirisi ile kendisinin sonuçta ne olduğundan da sorumlu olduğunu ama bu sorumluluğun yalnızca kendisini değil tüm insanları da kapsadığını algılar. Bundan ancak "bulantıyı maskeleyerek" yani yanılsama yaratarak kaçtığının farkına varır. Bu noktada bir birey olarak seçtiğini, gerçeği üstlenme sorumluluğundan kaçarak eylemsizliğe kapandığını ya da edimlerinin baş koşulu olarak bulantıyı kendisini uyanışa götüren bir araç olarak kullandığını fark eder. Tek başına ve "dünyaya fırlatılmış da olsa insan özgür olmaya mahkûmdur, zorunludur" (Sartre 72). Özgür olmak için eylem ve çabayı ise oyunu bitirmesiyle George, içsel konuşmalarıyla da Martha yapar:

MARTHA. Hey, hey... Neredesiniz millet...? Eee? At bakalım beni... Allah'ın belası bir... şey gibi... ne gibi... bir sarmaşık gibi söküp at, eski bir ayakkabı gibi at beni omzuna... George? George? George! Ne yapıyorsun: Saklanıyor musun? GEORGE! Oh, Allah... Bırakıldım! Terk edildim! Kocamış bir kedi gibi sokağa atıldım. HA! Sana bir içki vereyim mi, Martha? A, teşekkür ederim, George; çok kibarsın. Hayır, Martha; hayır, senin için her şeyi yaparım. Öyle mi, George? Ben de senin için her şeyi yaparım. Öyle mi, Martha? Tabii ki, George. Martha, ben seni yanlış anlamışım. Ben de seni yanlış anlamışım, George. NERDESİNİZ MİLLET!!! Ev Sahibesini Becermece! Büyük şans. Büyük şans. *Şimdi bebek gibi konuşur* Babacım? Babacım? Martha'yı terk ettiler. Onu... sabahın bilmemkaçında kendi günahlarıyla baş başa bıraktılar. Beyaz Fare Babacık; gerçekten kırmızı gözlerin mi var senin. Öyle mi? Dur bakıyorum. Ohhhh! Öyle! Öyle! Babacık, kırmızı gözlerin var senin... çünkü hep ağlıyorsun, öyle değil mi, babacık. Evet, öyle. Heeep ağlıyorsun. HEY OROSPU ÇOCUKLARI ORTAYA ÇIKMANIZ İÇİN SİZE BEŞ SANİYE VERİYORUM!! Ben de ağlıyorum, babacım. Heeep ağlıyorum; ama içten içe, kimse görmesin diye. Hep ağlıyorum. Georgie de hep

ağlıyor. İkimiz de hep ağlıyoruz ve sonra ne yapıyoruz, ağlıyor, gözyaşlarımızı alıp buzdolabına, o lanet buz kalıplarına koyuyoruz hepsi buz kesene kadar ve sonra... bunları... içkilerimize... atıyoruz. Boka batmış, bok olmuş, ölmüş, gitmiş, unutulmuş... boka batmış değil, bok olmuş; bok olmuş; BU GECE ARTIK, ÇOK OLDU. Bok olmuş... Gözlerimin üzerinde silecekler var; çünkü seninle evlendim... canım! Martha şarkı yazmalıymışsın. KLINK! KLINK! KILINK! KLINK! KLINK! KLINK! (117–118)

Bu konuşmadan anlaşılaçağı üzere Martha kendisinin üzerinde babasının kurduğı iktidar ve egemenliğı bir baskı unsuru olarak kabul eder; çünkü kocasının, bir yaratık, insani özelliklerinden sıyrılmış bir varlık olarak “beyaz kırmızı gözlü fare” dediğı babasını o da öyle görmeye başlamıştır. Ağladıklarını ama bunun onları rahatlatmak yerine anlamsızlaştırdığını söyler (gözyaşlarını buzluğa koyup içkilerini soğutucu olarak kullanmalarını söylemesi [sembolik olarak absürtlüğün altını çizerek] bunu gösterir.). burada üzüntüyü dondurma, hissizleştirme ve tekrar yutma vardır. Hatta Martha kırarak yapar, acıyı ezmek ister. Dişleriyle ezse de, tükürmek yerine onları yutar. Gözyaşının sembolik olarak içkiye katık edilmesiyle aslında kendilerini içkideki alkolün değil kendi içlerinden gelen özün uyuşturduğuna gönderme yapar. “Gözlerinin üzerindeki silecekler” (114) bu bağlamda gerçek benliklerini gizledikleri yapay kimlikten başka bir şey olmaz.

Bu perdedeki diyaloglarla büyük ölçüde Albee, kafese benzeyen dünyanın daracık bir alan olduğunu ve insanın nerede olursa olsun, kendini hep yabancı bir dünyada bulunmaya, yapayalnız ve kısıklıvrak yakalanmış olarak bulmaya mahkûm olduğunu imler. Bu yalnızlıktan kurtulabilme sorunsalı, Albee’nin uyumsuz tiyatrosunda “kurmaca insan” yaratmasıyla sonuçlanır. Bu insan, bir tür ada insanıdır. Ancak bu insanda ne kendini tanıya adayan bir dindarın imanı ne de Robinson’ın yaratıcılığı vardır. Robinson, bir umut sembolüdür. Yeni bir dünya kurar. Yalnız, dış dünyadan ve sosyal ilişkilerinden kopmuş insanın yaşamı, bir dönme dolap şemasının içine hapsolür. Bu yüzden, gerçekte bir türlü ilişki kuramaz, düş ve hayal dünyasında yaşar. Bu düş dünyasında zaman durur. Belki de bu insanın en karakteristik yanı, zaman bilincinden yoksun olmasıdır. Şimdiyi yaşayamayarak geçmişe saplanır ya da ütopyalar kurar; böylece zamanın dışında kalır

(İpşiroğlu 67). Bu noktada Ionesco'nun *Tagebuch*'taki şu sözlerini hatırlamak yerinde olacaktır:

Zamana yetişmek için ardından koştum yaşamın, yaşamak istiyordum. Yaşamın o denli ardından koştum ki kaçtı benden, koşuyordum; ama ya çok geç ya çok erken varıyor, hiçbir zaman yetişemiyordum ona. Sanki dışındaydım yaşamın. . . . Yaşam benim için yaşanılan an demektir, o denli peşinden koştum ki yitirdim onu. (22)

Zamanın dışında olduğu için, geride bırakılan yol bulanıktır. Diriltmeye çalışılan anlar, Martha'nın kendi kendine yaptığı konuşmalarda görüldüğü gibi sağlıksızdır.

Edward Albee'ye göre, *Kim Korkar Virginia Woolf*'tan şarkısında söylenmek istenen “*kim korkar sanrısız yaşamaktan*”dır.¹⁰¹ Oyunun sonunda da Martha, bundan korktuğunu söyler. Aslında Martha ve George'un evliliklerini dayanılır kılan sanal oğullarının yarattığı büyüdür; fakat George, Martha'nın bu büyüü gerçeğe çok yaklaştırmasından rahatsız olarak, oğullarını öldürmek ister. Oyunun her bölümünde gerçek ile sanrı iç içe verilir. George ve Martha'nın ne zaman gerçekten, ne zaman sanrılarından bahsettiği ayırt edilemez. George'un hikâyesinin gerçek mi kurgu mu olduğu anlaşılmaz. Benzer olarak Nick ve Honey'nin hayatları da sanrı temellidir. Nick aşk için değil para için evlenmiştir. Nick, güçlü ve kuvvetli gözükmesine rağmen aslında bir hayli zayıftır. Honey, onu doğum kontrolü yaparak kandırmaktadır. George Gerbner, daha önce bahsedildiği üzere, bunu “acımasız dünya sendromu” olarak açıklar: insanlar kimliklerini korku kültürüyle sabah uyandıklarından gece yatana kadar şekillendirir ve ironik bir şekilde bunları her zaman kullanırlar. Korkularından kurtuldukları ölçüde şiddetten de sıyrılırlar.

George, Nick'e gördüklerine inanmamasını söyler. Nitekim George ve Martha'nın tartışmalarının pek çoğu şov, bazıları da sadece birbirlerine zarar vermek içindir. Buna rağmen Martha'nın, George'un onu tatmin eden tek erkek olduğuna dair itirafı da evliliklerinin olumlu yönlerinin olduğunu gösterir. Onlar her ne kadar çok kavga etseler de

¹⁰¹ Virginia Woolf, “Yaşamı ve ölümü vermek istiyorum, sağlığı ve çılgınlığı, toplum düzenini eleştirmek istiyorum, işler halinde, en yoğun biçiminde” (194) derken hayatı sanrısız ve tüm çıplaklığıyla anlamının önemini vurgular. Birey, öze ulaşmak için gerçeklikten asla korkmamalıdır.

birbirlerine muhtaçtırlar, bir çeşit büyülu gerçeklik devam ettikçe onların ilişkisi de devam edecektir:

MARTHA. Gerçek ve hayal, George; aralarındaki farkı bilemezsin.

GEORGE. Evet, ama sanki biliyormuş gibi devam etmeliyiz yaşamımıza.

MARTHA. Amin. (128)

Kısacası, onların tüm varlıklarını şekillendiren ve hayalî bir karakter olan şiddet hem onların düş dünyasına hem de gerçekliğe egemendir. Kullandıkları dil aslında son derece belirleyicidir: şiddet dil *içinde* yani akıl *içinde* ifade edilir. Oluşmuş her türlü yapı (toplumsal veya ahlaki) dil aracılığıyla altüst edilmeli ve sonsuz çeşitlemeler dayatılmalıdır ki bu çeşitlemelerin sonunda, hayatın dış zarı tersine çevrilsin ve içindeki cisimler berelensin (Sade 4) Şiddetin dil üzerindeki egemenliği, bu noktada, Martha'nın şu konuşmasında gözlemlenebilir:

MARTHA. Hepiniz sünepesiniz. Ben Toprak Ana'yım, siz hepiniz sünepesiniz. Kendimden iğreniyorum. Hayatımı ucuz, tamamen anlamsız sadakatsizliklerle harcıyorum... sözde sadakatsizliklerle. Ev Sahibesini Becerme haa? Gülünç. Bir sürü ayyaş... iktidarsız gerzek. Martha çapkın çapkın göz süzer, gerzekler sırtır ve o güzel gözlerini devirirler, biraz daha sırtırlar; Martha dudaklarını yalar, gerzekler biraz cesaret toplamak için bara koşarlar ve biraz cesaret toplayıp hoplaya zıplaya ihtiyar Martha'nın yanına dönerler, o da küçük bir dans gösterisiyle hepsini iyice kızıştırır... zihinsel olarak... böylece yine bara koşup biraz daha cesaret toplarlar; karıları ve sevgilileri burunları havada... hatta tavanda kurumlanırken... bizim gerzekler yine soda çeşmesine gidip biraz daha yakıt alırlar; bu arada Martha'cık orada öyle, elbisesi kafasının üzerinde, oturur durur... boğulur durur -elbisenin kafanın üzerinde olması ne kadar *boğucudur* bilemezsin boğulur! Gerzekleri bekler; *en sonunda* cesaretlerini toplarlar... ama işte, hepsi bu kadar, canım! . . . Ama uygar denen toplumlarda bu iş böyle oluyor işte. (120)

Martha'nın dili "konuşan kişi ile hitap ettiği kişiler arasındaki ilişkiyi inkâr eden bir dildir"; başka bir deyişle: "

Yaratıcısının bir tanınma arzusu içinde olmasını gerektirmeyen, bazı arzulara yönelterek onun saygınlığını lekelemeyen bir dildir, şöyle ki onu projeden, akıldan ve sistemin büyüleyiciliğinden uzak tutar. Bu, karşılıklı ilişkiye, dürüstlüğe dayanmayan bir dildir ve paradoksal olarak doğallığı da buradan gelir: Şiddet, mantığın, yasanın, dilin prensibinin oluşturduğu ötekilere karşı bu dürüstlüğün tersidir. (Besnier 176–177)

Martha’nın dediği gibi “Ooo, dünyanın gerçek dışılığı ufacık kafalarımız üzerinde fazla ağırlık yaptığı zaman başvurduğumuz sığınaktır bu. Gevşe; sen de dal içine; sen de herkesten daha iyi sayılmazsın” (119).

Oyunda Hristiyanlığa özellikle Katolik ayin ve ritüellerine pek çok gönderme de söz konusudur. Örneğin, Martha oğluna “zavallı kuzu” diye seslenerek İsa’nın Hristiyanlıktaki bir adı olan “tanrının kuzusu” adına bir gönderme yapmaktadır. George, *kyrie eleison*’dan, *dies irae*’den ve şarap ayininden şarkılar söylemektedir. İkinci sahne sonunda çalan kapı zilleri de şarap ayininde çalan zillere benzemektedir. Albee, ayrıca üçüncü bölümün adını “Şeytan Çıkarma” (başka bir ifadeyle “Defetme”) koymuştur. Tabii ki bu ad George’un çocuklarını ve bu evliliğin büyüsünü öldürme girişiminde bulunmasından gelmektedir. Bu öldürme eylemi, evlilikleri için gerekli olan bir itiraf olarak da görülebilir. Ayrıca George tutanaklardan paskalya yortusu töreni, diye söz etmektedir. Bu da *tanrı kuzusunun* dünyayı kurtarmak için kurban edilmesine bir göndermedir ve bu sahne de pazar sabahında geçmektedir. Tüm bu göndermelerse tıpkı O’Neill’in *Lazarus Güldü* de kullandığı arketipsel anlamda inancın yok oluşu ve tekrar edinimi çabasına değinmek için oyuna dâhil edilen sembolik araçlardır. George da bir şekilde kendi “kuzusunu” infaz ederek karısı ve kendisinin toplumsal günahlarından arınmalarını sağlar.

Yine de tüm bu şiddet söylemlerine rağmen, az da olsa bir umutla kapanır perde. Yaratılan hayalî gerçekliğin katledilişi, sonucunda korkuyu getirse de (çünkü aşırı dozda alınan her şey alınmadığı takdirde kişide titreme ve korku yaratır) umudu aşılır. En azından bir sonraki gün Pazar’dır ve dinlenmek ve uyumak için bir fırsat sunar. Şeylerin özünü kavrayamadığı için “hadım edilmiş bir beygir” (122) olarak tabir edilen ve uşak konumuna getirilen Nick’in aksine George ve Martha “daha iyi olacaklar”dır; çünkü maskeleri

atmışlar, birbirleriyle alay etmeyi bırakmışlar, sıvışmak yerine gerçekte karşılaşmayı zor da olsa göze alabilmişler, birbirlerini kandırmayı, “saklambaç” oynamayı bırakarak deliliğin eşiğinden dönmüşler, kısaca mutsuz olmaktan belki de kurtulmuşlardır. Bu noktada bu kısmı Kierkegaard’ın *Ya/Ya da*’sından bir alıntıyla kapatmak bu perde için en iyi özet olacaktır:

Herkesin maskesini çıkarıp atmak zorunda kalacağı bir gece yarısı vaktinin geleceğini bilmiyor musun? Hayatın her zaman kendisiyle alay ettireceğini mi sanıyorsun? Bundan kaçmak için gece yarısından biraz önce sıvışabileceğini mi zannediyorsun? Yoksa ondan dehşete kapılmıyor musun? Gerçek hayatta insanlar gördüm, öylesine uzun zamandır başkalarını kandırmışlar ki en sonunda gerçek mizaçları ortaya çıkmaz olmuş; saklambaç oynayan insanlar gördüm, o kadar uzun zaman oynamışlar ki en sonunda delirip o ana kadar gururla sakladıkları gizli düşüncelerini iğrenç bir şekilde başkalarının gözünün içine sokmuşlardı. Peki, sonunda mizacının birçokluğa dönüşmesinden, açıkçası çok sayıda olmaktan, o mutsuz şeytaniler gibi bir lejyon oluşturmaktan ve bu şekilde bir insanda bulunan en içteki, en kutsal şeyi, kişiliğin birleştirici gücünü kaybetmiş olmaktan daha korkutucu bir şey düşünebiliyor musun? Doğrusu ciddi olduğu kadar dehşet verici olan o şeyle dalga geçmemelisin! (77)

5. Sonuç

Edward Albee’nin Connecticut’ta The Choate Okulu’nda yaşadığı deneyimlerden yola çıkarak yazdığı *Kim Korkar Virginia Woolf’tan?* adlı oyun, modern Amerikan toplumunun uyumsuzluğunu dile getirir. Martin Esslin’e göre, (Albee’nin) uyumsuzluk tutumunun belirleyicisi ise “onun, geçmiş çağların kesinliğinin ve sarsılmaz temel varsayımlarının silinip gittiği, bunların denenip yetersiz bulunduğu, ucuz ve çocuksu yanılsamalar olarak küçümsendiği duygusunu tanımasıdır” (24).

Uyumsuz tiyatro, çağımız gerçekleriyle sürekli bir hesaplaşma içinde bulunan bir akımdır. Dış dünyadan kopmuş, eyleme geçemeyen içine dönük insanlar ki romanda en iyi örneklerinden ikisi İvan Gonçarov’un *Oblomov*’u ve Beckett’ın *Belaque* tipidir, hiç

kuşkusuz uyumsuz tiyatro akımının başkışileridir. Gerçekten kopmuş, soyut bir düş dünyası yaratmak sistemin içinde varlığını sürdürme stratejilerinden biridir. Berkeley, “Esse est percipi” (*Varlık algılanmış olmaktır.*) ilkesinden yola çıkar. Nitekim gerçek, bizim dışımızda donmuş, saptanmış, bilinen bir şey değildir; kişinin duyarlılığı ve algılama yeteneğine göre değişir. Bu bakımdan gerçek, bir kurmacadır. Nesnel gerçekten söz ettiğimiz anda kurmacayı yani gerçeği dondurmuş oluruz. Gerçeğin yerini, alışılmış kalıplar alır ve yaşam akışıyla bu dondurulmuş gerçek arasında bir uyumsuzluk doğar. Albee, oyunlarında ve düzyazılarında hep bu uyumsuzluğun üzerinde durur. Yani hayırlama (negasyon), temel ilkedir. Bu anlamda Albee, durmadan uyumsuzlukların üzerine basarak yaşam akışına ters düşen kalıpları kırar, her kırılan kalıp yeni bir kurmacanın doğmasına yol açar, bu kurmaca yeniden kalıplaşır, bu kalıp yeniden kırılır, yeniden bir kurmaca doğar ve böylece gerçekçilik doğrultusunda bizi üretici olmaya zorlayan sürekli bir gelişim süreci oluşur. Negasyon, burada bir gerçeği yaratma ve üretme gücü olur. Böyle bakıldığında Albee’nin oyununda gerçekten bir kaçış söz konusu değildir; tam tersine nesnel gerçekle sürekli bir hesaplaşma ve çarpışma vardır. Albee, durmadan yeni kurmacalar kurar, kalıpları kıran kurmacalar gerçeği değiştirir, yeni gerçekler yaratır. Albee, karikatüre, groteske kaçan bir kurmaca aracılığıyla edilgenlik, alışkanlık, geleneklerle dondurulan bir gerçeğin yapaylığını yansıtır. Böylece gerçek sanarak Amerikan bireyinin bağlandığı şeylerin gerçek olmadığına, ideolojiler ve dogmalarla dondurulmuş bir gerçeğin de yanılsama olduğuna işaret eder. Bir düşün akımına, bir ideolojiye saplanarak kendi öz varlığına yabancılaşan insan, onun oyunlarında bir *gergedan* maskesi altında çıkar seyirci karşısına. Ionesco’nun somut imge hâline dönüştürdüğü yığın insanıdır gergedan: kişiliği olmayan, ideolojilerin ve sistemin buyruğu altında araca dönüşen insandır. Böylesine katı, böylesine acımasız bir eleştiriye dayanmak özellikle dinsel ve ideolojik/dogmatik inançlara umudunu bağlayanlar için gerçekten güçtür. Uyumsuz tiyatro izleyicisine, bütün olumsuz yanlarına rağmen kendini tanımasını, gergedanlığını bilmesini salık verir. Birey; kendi gerçeğinin donmuş bir gerçek, bir kurmaca olduğunun bilincine vardığı anda, kendi kendisiyle hesaplaşmaya, düşünmeye başlar. Gerçeği donduran kalıpları, gelenekleri,

ideolojileri kırmak için yeni yollar arar. Böylece yeni kurmacalar ve yeni gerçekler oluşur (İpşiroğlu 61).

Albee'nin üzerinde ısrarla durduğu, yerdiği ve eleştirdiği gerçek, Amerikan bireyinin körü körüne bağlandığı gerçektir. Bu gerçek, toplumsal şiddettir. Bu gerçekle hesaplaşmak, onunla çarpışmak, onu aşmak bireye düşer. Bu yüzden Albee, bireyin kişiliği ve özgürlüğünün üstünde bir değer tanımaz. Eğer herkesi ilgilendiren temel sorun ortaya çıkacaksa, önce birey kendine temel sorunun ne olduğunu sormalıdır. Ön yargılar ve alışılmış kalıplar belli bir ortamın, belli bir sosyal düzenin içinde oluşur; ancak yazarın bitmiş ve hazır bir çözüm yolu yoktur.

Kısaca Albee'nin oyununda gerçekten kaçma, onu çarpıtma, toplumsal sorunlara sırt çevirme söz konusu değildir. Burada geleneklerle hesaplaşmaktan çekinmeyen, yüzyılların birikimini tasfiye etmek isteyen bir çağrıyla karşılaşırız. Tüm büyük dinler, insana yaratıkların en yükseği, en yücesi olduğunu söylemiş hatta insanlar da tanrılar soyundan geldiklerine inanmışlardır; ama artık, yeni bir dönem başlamıştır: Tanrıların öldüğü, dinsel inançların, damgaların ve dogmaların, izmlerin geçmişe karıştığı bir dönem (İpşiroğlu 62). Albee'nin oyunu, bireyin kendi kişiliği, kendi öz varlığı dışında hiçbir dayanak tanımayan bu dönemin sözcüsüdür.

Şu hâlde mücbir boyutu ile ele alındığında sahnedeki şiddet, kesin olarak gidimli-daha açıkçası sınırsız- yönetime indirgenemez olarak ortaya çıkar. Akıldan (ve akıl tarafından) dışlanarak, kaçınılmaz olarak *tanımlanmaya* –sınırlanmaya- ve bunun uzantısı olarak, her türlü tutsaklığa karşı dirençli olarak kendini gösterir. Buradan şiddetin, insanı sınırsızlığa tekrar kavuşturmadaki, sınırlarını açmadaki ve insanı olduğu şeyin düzeyine ulaştırmadaki yani Bataille'in sık sık *imkânsız* olarak adlandırdığı ve ona göre, her zaman “yalnız bireyden sınırsızlığa doğru giden bir kayışı” gerçekleştirmeye yönelik olan kurban etme ritüeli içinde bulunduğunu önceden sezdiği “belirsiz bütünlüğe” ulaştırmaktaki büyüleyici ayrıcalığı ortaya çıkar (Besnier 178). “Yerle bir etmeyen fakat onun karşısına bir şey çıkarılana kadar, işin içine giriveren, yoksun bırakan, felç eden, büyüleyici şiddet. . . (Besnier, 178).

Albee'ye göre, Amerikan Rüyası illüzyonu, kamusal şiddetle gelen yıkımın özünü ve başarısızlığı maskeler. Albee, George ve Martha Washington ideal Amerikalı çiftine bir gönderme olarak da nitelendirilen George ve Martha çiftinin mutsuz evliliklerine ve sanal oğulları etrafında dönen sahteliğe dikkat çeker. Amerikan Rüyası'nın büyü ve parlak bir aldatici görünümünün (*façade*) altındaki hiçliği anlatırken de Soğuk Savaş döneminin Sovyet başkanı Nikita Khrushchev'e bir gönderme olarak düşünülen Nick karakteri ile aslında çoktan yıkılmış bir beraberliği güya tehdit eden sözde kutsal Amerikan ailesinin hayalî düşman paranoyalarını imler.

Özetle, Jung'un "ortaklaşa bilinçsizlik" olarak nitelendirdiği "benlik," oyununda da kolektif bir öğedir. Albee, karakterlerin psikolojik yapıları ve arketipler üzerinden Amerikan bireyinin kolektif bilincini sahneye yansıtır. Albee, oyununda karakterlerinin dil aracılığı ile kendi içlerinden ve birbirlerinin içlerinden (şiddeti kullanarak) nasıl zıtlıklarını çıkarttıklarını ama aynı anda bunları uyumlama ihtiyacı içinde olduklarını ve sonunda bir şekilde kolektif ve psikolojik şiddetle baskılanmış ve onları hiçliğe taşımış olan unsurları nasıl defettiklerini (*exorcism*) gözler önüne serer. George'un söylemiyle "*made in USA*" (124) damgasını da reddeden karakterler bir birey olmaya çalışırken bu yolda "aktör perspektifi"nden ve onun yarattığı şiddetten kurtulmaya çalışarak bir öz kimlik edinmeye çabalarlar. Nihayetinde ise Edward Albee, Wilson'un ikili önermelerinden¹⁰² ebedi aşkı, varoluşu ve bedenin son utkusunu kutsar. Hangisini seçecegiyse tamamen izleyiciye bırakılır. Nitekim George'un, "Kemiğe ulaşmakla bitmez işin. Kemiğin içinde bir şey vardır... ilik... işte, buna ulaşman gerekir" (134) şeklindeki sözleriyle benliğinin ne kadar derinliklerine inerse insan bireyin varoluş serüveninin hiç bitmeyen bir yolculuk olduğunu ve asıl haz duyulması gerekenin (her ne kadar boşunaymış gibi görünse de) bu yolculuk olduğunu savladığını görürüz. İşlevini yitiren dille kurulan anlamsız kalıplarla izleyici de kendi gerçeğini bularak kendisiyle hesaplaşmak durumunda kalır. Hem izleyici hem de karakterler her tür değer yargılarından sıyrılır ve çıplak kalırlar. Böylece bireysel gibi

¹⁰² Ebedî kayıtsızlık mı ebedî aşk mı; varoluş mu hiçlik mi; bedenin son utkusu mu yenilgi mi (111–126): işte bunlardan hangisini seçtiğiyle kişi yabancılaşır ya da kendini tanır. Bu, bir çeşit *nosce te ipsum* (kendini tanı) söylemi olarak da nitelendirilebilir.

görünen ve çözüm yolu bekleyen şiddet kökenli sıkıntılar ortak bir alana taşınarak kamusallaştırılır.

VI. SONUÇ

Varlığıyla insana dair, doğuştan ya da sonradan edinilmiş bir dürtü anlamında olan şiddet, bu çalışmada incelendiği gibi, tiyatronun her zaman doğrudan ya da dolaylı olarak ana malzemelerinden birisi olmuştur. Tiyatro tüm zamanlarda bireyin üzerinde oluşan baskıları göz önünde bulundurarak ya da bireyin bu baskılarla mücadelesini, zaferini ya da kaybını anlatarak, bizzat şiddeti eleştirmiştir. Şiddet temasının özellikle Amerikan sisteminin devamını sağlayan kilit unsurlardan biri olması ve yirminci yüzyıl modern bireyin yaşadığı bunalımlarla doğrudan ilintili olması, onun modern Amerikan tiyatrosunun içeriğinde önemli bir yer tutmasını kaçınılmaz kılmıştır. Şiddet olgusunu ister istemez merkezine alan modern Amerikan tiyatrosu, birey üzerinde, şiddetin sonucu olarak kamusal düzlemde açığa çıkan toplumsal yabancılaşma, ötekileşme, hiçlik duygusu ve duygusuzlaşma gibi etkileri sahneye taşıyarak toplum ve birey arasında varlığı şart olan hayati köprünün güncel yıkımını gözler önüne serer. Bu noktada tiyatro, şiddet olgusunun Amerikan kültürüne iktidar ve güç bağlamlarında sistematik bir şekilde yön verdiğini, bireyi olumsuzluğa ve karamsarlığa sürüklediğini, merkezden marjine ötelediğini, panoptikon hapisane kurgusu dâhilinde bireyin karar mekanizmalarını bizzat şiddetin kendisinin oluşturduğunu açık ve sert bir dil kullanarak gösterir. Bu çalışmada ayrıntılı olarak incelendiği gibi özellikle Eugene O'Neill, T. S. Eliot ve Edward Albee'nin, oyunlarındaki belli başlı şiddeti temsil eden arketip karakterlere ve konulara yer vererek bu olgunun birey üzerindeki baskısını evrensel bir şekilde ve zamanın ve uzamın ötesine taşımak şartıyla eleştirip ona yorum getirmiş oldukları gözlenmiştir.

Bu nedenle kamusal şiddetin modern Amerikan bireyi üzerindeki baskısı, bu baskının etkilerini oldukça belirgin olarak yansıttıkları düşüncesiyle yukarıda belirtilen üç yazarın birer oyunu örnek alınarak ele alınmıştır. Yine bu tezde şiddetin sadece bireyin hayatını şekillendirici bir unsur değil aynı zamanda, tüm toplumsal yapıyı ve sistemi boyutlandıran ve bozulması zor kalıplara sokan bir unsur olduğu gerekçesiyle; konunun tarihî, sosyolojik ve psikolojik açılımlarını da tartışmamızın özüne çekmek gerekliliğinden yola çıkarak Yeni Tarihçi ve Psikoanalitik kuramcılarının belli başlı görüşlerini de

çalışmamıza dâhil etmeyi uygun gördük. Amacımız, modern bireyin üzerindeki şiddet olgusunu, şiddetin boyutları ve sonuçlarını; yazarların yaşadıkları ve oyunların yazıldığı dönem ve metinlerde ele alınan zamanla ilişkilendirmek ve yine şiddetin etkisini, bireyin içinde bulunduğu içsel bunalımlar ve düşünce karmaşaları sonucu yaşadığı yabancılaşma duygusunu analiz edebilmek, karakterlerin ruh ve kişilik çözümlemelerinden yola çıkarak toplumsal çevre ve kamusal şiddetin birey üzerindeki psikolojik iz düşümünü modern Amerikan tiyatrosundaki örnekler üzerinden tartışmaktı.

Nitekim seçtiğimiz bu oyunların da özel şiddetten kolektif şiddete kadar şiddetin her türünü bireye zarar veren, toplumsal düzeni ve refahı olumsuzlayan bir kavram olarak kullanan Eugene O'Neill, T. S. Eliot ve Edward Albee aynı zamanda yaşadıkları dönemin sosyopolitik yapısını eleştirmiş ve beraberinde getirdiği psikolojik travmaları masaya yatırmışlardır. Amerikan toplumunun her anlamda hızlı ve dinamik bir süreçten geçtiği ve Edison ile Ford'un ön ayak oldukları elektrik ve otomobil endüstrisi ve montaj hattından kapitalizmin yükselen değer olmasına, yeni makinelerin icadı ve yeni üretim tekniklerinden tekelleşmelere ve yeni pazar arayışlarına kadar pek çok değişime sahne olan modern dönem, aynı zamanda teknik olarak şiddetin başrolde olduğu ve bireylerin aidiyet duygularının ellerinden alınıp kitle kültürünün içerisine sürüklendiği yılları kapsar. Baskın ideolojilerin şekillendirdiği, otoritenin aracı olduğu toplumsal şiddet, özellikle ekonomik olarak üst sınıfın dışında kalanları hedef alır ve onları içinde bulundukları dünyaya ve topluma yabancılaştırır. Nitekim bu dönemde yaşanan Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı'nın büyük travmatik etkileri, Büyük Buhran ile işsizlik ve ücret sorunları, kapitalizmin getirdiği rekabet ve göçler nedeniyle yaşanan sınıf ve etnisite problemleri kamusal şiddetin oranını artırmıştır; bu da beraberinde devlet baskısının artışı, devletin koruma gücü olan polislerin daha fazla fiziki şiddet kullanmasını, eğitim kurumları ve dinin birey üzerindeki otoriteye boyun eğme yaptırımlarını beraberinde getirmiştir.

Modern dönemin çarpıklıklarına tanıklık etmiş olan Eugene O'Neill, III. Bölüm'de detaylı bir şekilde incelendiği üzere, *Lazarus Güldü* adlı oyununda görüldüğü gibi modern Amerikan bireyi üzerinde şiddetin etkisini sahneye taşıırken, şiddetin her boyutunu ele alır. Fiziki şiddet ile psikolojik şiddetin beraberce kamusal alanda birey üzerindeki etkilerini

sahnelerken, Amerikan kültürünün giderek yozlaştığını, bireyi kendisine ve çevresine yabancılaştırdığını ve aidiyet duygusundan yoksun bıraktığını söyleyerek, var olan siyasal ortamı ve kültürel dokuyu eleştirir. Sahnede gerektiğinde bol kanlı vahşet sahneleri de kullanmaktan çekinmeyen yazar, oldukça sert tondan çalan müziği, karanlık, koyu dekor ve ışıklandırmaları, mutsuz sonlar şeklinde geliştirdiği dramaturjisi ve tabii ki kelimelerin yarattığı şiddetin gücünü kullanarak modern Amerikan bireyinin çaresizliğini ve geleceğe dair umutsuzluğunu dile getirir. Eugene O'Neill, oyunları aracılığıyla, bireyin üzerinde oluşan baskıları, bireyin tüm bu baskı sistemiyle giriştiği mücadeleyi ele almış karakterlerin ağzından sistemi yargılayan ideolojik söylemleri ile otorite ve kamusal şiddeti kınayan protestosunu izleyiciye aktarmıştır. Böylelikle biz de O'Neill'in kendi yaşadığı dönemden dokuz yüz yıl öncesinde İlk Çağ'da geçen bir olay üzerinden alegorik bir şekilde kendi yaşadığı modern dönemin ruhunu; ülkenin siyasi, kültürel ve sosyoekonomik yapısını aktarmak koşuluyla bu unsurlardan temellenen kamusal şiddetin bireyin bilincine ve psikolojisine olan etkisinin son derece yıkıcı ve hatta geleceğe dair umut kırıcı olmasını; izleyicinin aidiyet duygusunu ve inançlarını onu karamsarlığa itecek şekilde sarsmasını yansıtmayı amaçladığı sonucuna varıyoruz.

Lazarus Güldü oyununda O'Neill, modern Amerikan bireyinin yaşadığı toplumsal ikilemi, savaş sonrası bunalımını, kapitalist ekonomik sistemin yarattığı travmayı (her biri şiddetin çeşitli türlerinin bir sonucu olarak) ve neticelerinde yaşanan dini, ahlaki ve kültürel çöküşü ve dolayısıyla iktidar eleştirisini antik Grek tiyatrosu ile benzerlik kurarak ele alır. Sonuçta, modern Amerikan sisteminin ve özellikle otoritenin bir parodisi olarak karşımıza çıkan *Lazarus Güldü* oyununda yazar, Homeros'un şiddeti biçem olarak kullanım şekli ile belli başlı tragedyalar yazarlarının şiddeti tematik olarak ele alışlardan ilham alarak iktidar ve onun birey üzerinde uyguladığı şiddetle dalga geçerek aslında iktidar ve şiddet kelimelerinin içini boşaltmayı amaçlar. Böylece antik dönem ile modern dönem arasında geçen yüzlerce senede şiddetin bir olgu olarak değişime uğramadığını da kanıtlamış olur. Oyunun sonunda ise güncel ve geçici çözümler yerine şimdilik umutsuz olmakla beraber bireyin özgürleştirilmesi gerekliliği verilirken, var olan sistem kördüğüm olsa da, şiddetin en uç noktalarında yaşansa da yine de insanın içindeki iyiliğin bozulmayacağı inancına dair

evrensel bir mesajı aktarılır. Bu sebeplerle, eğer şiddet teması Amerikan modern bireyinin ve Amerikan politik ve kültürel hayatının şekillenmesindeki en önemli anahtar kelimelerden biri ise o halde antik Grek tiyatrosundan beslenerek zamansal ve mekânsal sınırlarından çıkan *Lazarus Güldü* adlı oyun da modern bireyin üzerindeki bu hayaletin bir ilk örneğini sergilemesi bağlamında izleyici üzerinde oldukça sarsıcı bir etki bırakır.

IV. Bölüm’de irdelendiği gibi T. S. Eliot’ın ise kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisini (o da O’Neill gibi infaz edilen dini bir karakter seçmiştir.), yazdığı tiyatro oyunlarına taşımasının ana nedenleri arasında yine yazarın yirminci yüzyılın modern dünyasını eleştirmek, yaşanan savaşların, geleneklerin ve normların semantik olarak içlerinin boşaltılmasının, materyalizm ve kapitalizmle bireylerin hayatlarının hiçleştirilmesinin, toplumsal refahın sadece elit sınıfa indirgenmesinin altını çizmek ve böylelikle varılan şiddetin boyutlarını tüm sosyal ve siyasi katmanlara yaymak koşuluyla sorgulamak olarak sayabiliriz. Eliot, çözüm önerisini, O’Neill gibi karamsar bir açıdan vermez: Tüm sistem yozlaşmasının, kilisenin etkinliğini artırarak, insanların hümanizm ve dini-vicdani duygularını yüceltmeye çalışarak engellenebileceğini söyler. Şiddeti, bireyleri, bireyler üzerinden toplumu, toplum üzerinden de tüm Batı kültürünü olumsuzlayan, bilincin yabancılaşmasına neden olan, sadece iktidar ve gücün tekelleşmesine yardımcı olan bir araç olarak duyumsar ve kötücül kimliğini sahneye yansıtarak izleyicisinden “iyi” olan hakkındaki vicdani yargılarını ve inançlarını gözden geçirmesini bekler. Shakespeare’in İngiliz tarihinden ya da Batı kültürünün geçmiş örneklerinden yararlanarak kurgulamış olduğu şiddeti merkeze alan oyunlarını örnek alarak, o da tıpkı Shakespeare gibi iktidarın birey üzerindeki baskısının halkı ve toplumu nasıl kötüye ve açmazlara sürüklediğini, ne derece yıkıcı sonuçlar doğurduğunu tarih sayfalarında yer alan, yaşanmış bilinen bir olaydan yola çıkarak seyircisine gösterir. Bu şekilde, gelecekle ilgili planlama yaparken geçmişten ders çıkarmayı salık verir. Nitekim *Katedralde Cinayet* adlı oyununda yansıtıldığı gibi yirminci yüzyılın iktidarı da, Orta Çağ’ınkine benzer şekilde bir otorite kılığında ortaya çıkar. İktidarla şiddetin iç içe geçmesi ise geçmişten günümüze aktarılan bir mirastan başka bir şey değildir.

V. Bölüm’de *Kim Korkar Virginia Woolf’tan?* adlı oyunu incelenen Edward Albee’ye gelince; Amerikalı yazar, öykü iskeletini kurarken, ilgili bölümde incelendiği gibi, uyumsuzluk tiyatrosunun özelliklerinin büyük kısmını eserinde kullanır. Albee, bir öykü anlatmaz; oyununda belirli bir olay örgüsü yoktur. Tanınabilir, soylu vb. karakterler de oyunda yoktur; bu yüzden seyirci karakterlerle doğrudan özdeşlik kurmaz. Oyun bir rüya ya da karabasan gibidir ki zaten olaylar gece yaşanır. Dilin oyunda iletişim değerini kaybedip ilintisiz gevezeliklerden oluşan bir yapıya bürünmesi bir başka uyumsuz tiyatro ögesinin kullanımına işaret eder. Ayrıca olay varoluşun uyumsuzluğu üzerine odaklanır; ama bunu yine yazar doğrudan tartışmaz. Oyunda, parodi, yergi ve kara mizahın birleştirilmesi; inanç, bireysellik ve otoritenin kaybı, toplumsal kuralların ortadan kalkması, iletişimsizlik, gerçek ve yanılsama, ölüm ve ölümsüzlük gibi konuların kullanılması, şiddeti uyumsuzluğun bir sonucu ve vazgeçilmez unsuru olarak gösterir.

Albee’nin üzerinde ısrarla durduğu, yerdiği ve eleştirdiği gerçek, Amerikan bireyinin körü körüne bağlandığı gerçektir; çünkü gerçek olarak algılanan aslında bir kurgu, bir rüyadır. Toplumsal şiddet nettir ve bu bağlamda gerçektir. Bu gerçekle hesaplaşmak, onunla çarpışmak, onu aşmak bireye düşer. Bu yüzden Albee, bireyin kişiliği ve özgürlüğünün üstünde bir değer tanımaz. Eğer herkesi ilgilendiren temel sorun ortaya çıkacaksa, önce birey kendine temel sorunun ne olduğunu sormalıdır. Ön yargılar ve alışılmış kalıplar belli bir ortamın, belli bir sosyal düzenin içinde oluşur ve ön yargılara karşı eleştirisi, Albee’nin bu oyununda olduğu gibi çoğu kez sosyal bir eleştiri niteliğine dönüşür. Ancak bitmiş ve hazır bir çözüm yolu ile izleyici asla karşılaşmaz. Çözüm, her daim seyredene bırakılarak izleyici aktive edilir.

Sonuç olarak, Amerikan kültürü üzerinde şiddetin etkisi onu şekillendirici ve ona yön vericidir. Siyasi ve ekonomik söylemin anahtar olgularından biri olarak şiddet, dolayısıyla bu tezin ana temasını oluşturmuştur; çünkü şiddetin, toplumsal yapılanmanın oluşturulmasındaki etkisi çözümlenebildiği ölçüde özünde bireyin, genelinde toplumun dinamiklerinin anlaşılabilceği düşünülmektedir. Yaşamın ve insana dair her şeyin üzerinde egemen olan şiddetin incelenmesi, modern Amerikan bireyinin yaşam alanını anlamaya ve anlamlandırmaya yardımcı olacaktır. Bu çözümlemenin modern Amerikan tiyatrosu

üzerinden yapılması tiyatronun özellikle modern Amerikan halkı için popüler ve yaygın olması ve sahnede şiddetin izleyiciye doğrudan aynı ortam paylaştırılarak ve özdeşlik kurularak daha rahat somutlaştırılarak aktarılmasını sağlayan bir dinamiğinin olmasından dolayıdır. Tiyatro; halka, karşılaştığı ve yaşadığı psikolojik, ekonomik ve kültürel sorunları sahnede birebir göstererek ona şiddeti daha iyi tanıma fırsatı verir.

İşte, tüm bu nedenlerle, modern birey üzerindeki kamusal şiddetin etkisi, konunun derinlemesine irdelenmesine en iyi şekilde yardımcı olacak Yeni Tarihçilik ve Psikoanalitik yaklaşımlar çerçevesinde modern Amerikan tiyatrosunun üç büyük temsilcisi Eugene O'Neill, T. S. Eliot ve Edward Albee üzerinden incelenmiştir. Bahsedilen oyunlar ise diğer oyunlarına göre tiyatral tarih bağlamında geçmişe daha fazla referans vererek sistem eleştirisini genelleştirdikleri için ayrıca aynı temayı farklı tiyatro ekollerinden beslenerek anlattıkları için (Antik Grek, Elizabeth ve uyumsuz tiyatro gibi) seçilmişlerdir. Amerikan kültürünü yansıtan ve Amerikan tiyatrosunun içinde her zaman yer alan bir tema olan şiddet (üç oyunda da kurban/infaz etme durumu söz konudur.), yazarlar için, farklı tiyatro kollarından yararlansalar da, sistem eleştirilerinin vazgeçilmezi olmuştur. Bu nedenle, geçmişten günümüze şiddetin temsiline tiyatronun gelişim evrelerinde de değişmeyip aksine evrenselleştiğini göstermek adına, seçilen oyunlar sırasıyla ilgili bölümlerde detaylandırıldığı gibi Antik Grek tiyatrosu, Shakespeare tiyatrosu ve uyumsuz tiyatro ile benzerlik kurularak irdelenmiştir.

Özetle, bu çalışmanın Amerikan kültürü ve edebiyatında ortaya çıkarmak istediği nokta şiddetin birey hayatına yön veren önemli bir etken olmasından yola çıkarak Amerikan tiyatrosunun özellikle Amerikan tarihiyle kesiştiği belli noktalarda şiddet temasının varlığını ve hatta bu temanın her yerdeliğini göstermenin, bireyin psikolojik ve toplumsal sorunlarını algılamaya ve iktidar-birey ikileminin çıkmazlarını anlamaya katkı sağlayacak bir unsur olarak incelenmesinin gerekliliğidir. Seçilen yazarlar ve beslendikleri tiyatro kollarından da görüldüğü üzere, İlk Çağ, Orta Çağ ve Yakın Çağ'da şiddetin varlığı ve kullanılış amaçları bazı ufak farklılıklarla ama genelde hiç değişmeden günümüze kadar gelmiş, Homeros'tan Albee'ye kadar pek çok yazarın gözler önüne serdiği bir tema olmuştur. İlk Çağ'dan günümüze kadar şiddeti ele alan bu yazarlar, yaklaşım ve eleştiri

bağlamında farklılıklar gösterebilir de değeri yaratan bireydir. Şiddet ne yazık ki yüzyıllar boyunca eleştirilmesine rağmen güçle özdeşleşmiş bir olgudur ve birey, bu değerin farkında olduğu ölçüde ona karşı durmayı ve stratejiler geliştirmeyi başaracaktır. Üç yazar da oyunlarını evrensel bir düzleme taşıyıp onları birer sanat eseri haline getirerek Nietzsche'nin deyişiyle bireyin değeri yarattığını dile getirirler. Değerin farkında olduğu ölçüde şiddetin fiziksel ve psikomatik acılarını çekerek de olsa şiddetten kurtulurlar.

Girişteki Kierkegaard'ın alıntısıyla bitirirsek üç yazar da “zar”larını sahneye atarak şiddetle bireyin mücadelesini “enerjiyle çalışarak” gösterirler; şiddetin olduğu yeri “bataklık” olarak tanımlayarak bireyin saplanmışlığını, sıkışmışlığını ve hiçliğe “gömüldüğünü” gözler önüne sererler. Bu duruma “yas tutmak” yerine kalemlerinin gücüyle olguyu tüm çıplaklığıyla masaya yatırır. Her ne kadar yollarının sapa olduğunu bilseler de var olan sistemi eleştirir ve mücadelelerini kalemlerinin gücüyle yürütürler.

KAYNAKÇA

- Aiskhülos. *An Oresteia: Agamemnon, The Libation Bearers, The Eumenides*. Çev. Robert Fagles. Ed. W. B. Stanford. USA: Penguin Classics, 1984. Baskı.
- . *Zincire Vurulmuş Prometheus*. Çev. Furkan Akderin. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yay., 2009. Baskı.
- . *Persler*. Sofokles. *Antigone*. Çev. Güngör Dilmen. İstanbul: Mitos Boyut TiyatroYay., 2005. Baskı.
- Albee, Edward. *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?: Üç Perdelik Oyun*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Kabalcı Yay., 1993. Baskı.
- . *The Collected Plays of Edward Albee: 1958–65*. Vol. 1. USA: Overlook Hardcover, 2004. Baskı.
- . *The Collected Plays of Edward Albee: 1966–77*. Vol. 2. UK: Gerald Duckworth, 2008. Baskı.
- . *The Collected Plays of Edward Albee: 1979–2003*. Vol. 3. USA: Overlook Press, 2008. Baskı.
- Arendt, Hannah. *Şiddet Üzerine*. Çev. Bülent Peker. İstanbul: İletişim Yay., 2006. Baskı.
- Aristoteles. *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*. Çev. Samih Rifat. İstanbul: Can Yay., 2008. Baskı.
- Atayman, Veysel. Önsöz. *Kral Oidipus*. Yzr. Sophokles. Çev. Cüneyt Çetinkaya. İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yay., 2005. 5-25. Baskı.
- Ayrıntı Yayınları. Önsöz. *Yatakodasında Felsefe*. Yzr. Marquis de Sade. Çev. Kerim Sadî. İstanbul: Ayrıntı Yay., 2005. 1. Baskı.
- Aytimur, Suphi. Önsöz. *Çorak Ülke/Dört Kuartet ve Başka Şiirler*. Yzr. T. S. Eliot. İstanbul: Adam Yay., 2000. 7-17. Baskı.
- Bağlan, Erkan. Önsöz. *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. Yzr. Friedrich Nietzsche. Haz. Mustafa Bahar. İstanbul: Kum Saati Yay., n.d. 5-7. Baskı.
- Bataille, Georges. *İç Deney*. Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu. İstanbul: Yapı Kredi

- Yay., 2006. Baskı.
- Beauvoir, Simone de. *Must We Burn De Sade?* Çev. Annette Michelson. London: Peter Nevill, 1953. Baskı.
- Belsey, Catherine. *Critical Practice*. London: Methuen, 1980. Baskı.
- Bergson, Henri-Louis. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. A Project Gutenberg of Australia eBook. Ref: 4352. Web. 1 Ağustos 2003.
- Besnier, Jean-Michel. *İmkânsızın Politikası: İsyanla Bağlanma Arasında Entelektüel*. Çev. Işın Gürbüz. İstanbul: Ayrıntı Yay., 1996. Baskı.
- Brockett, Oscar G. *Tiyatro Tarihi*. Haz. İnönü Bayramoğlu. Ankara: Dost Kitabevi Yay., 2000. Baskı.
- Cadzwow, Hunter, Alison Conway, and Bryce Traister. "New Historicism." *Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism* 2005. Web. Feb. 2006.
- Camus, Albert. *Caligula*. Çev. Abdullah Rıza Ergüven. İstanbul: Berfin Yay., 2006. Baskı.
- Cicero [Marcus] [Tillius]. *On the Orator: Books I-II*. Çev. E. W. Sutton ve H. Rackham. USA: Harvard University Press, 1948. Baskı.
- Çubukçu, Feryal. *Teaching Literature Through Literary Approaches*. n.p.: n.p, n.d. Baskı.
- David, Riches. "Şiddet Olgusu." Çev. Dilek Hattatoğlu. *Antropolojik Açından Şiddet*. Haz. David Riches. İstanbul: Ayrıntı Yay., 1989. 10-41. Baskı.
- Davis, Robert Con ve Ronald Schleifer. *Literary Criticism, Literary and Cultural Studies*. London: Addison Wesley, Longman Inc., 1998. Baskı.
- Denizaslani, Yonca. *Amerikan Yazınında Modernitenin Kurgulanması: Three Lives/Gertrude Stein, The Sun Also Rises/Ernest Hemingway, Winesburg, Ohio/Ernest Hemingway, Sartoris/William Faulkner*. Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. İzmir: n.p. 2003. Baskı.
- Descartes René. *Yöntem Üzerine Konuşma*. Çev. Regaip Minareci. İstanbul: Morpa Kültür Yay., 2004. Baskı.
- Dil Derneği, haz. *Yazım Kılavuzu*. İstanbul: Papirüs Basım Yayın, 2000. Baskı.
- Dilmen, Güngör. Önsöz. *Persler*. Yzr. Aiskhülos. Çev. Güngör Dilmen. İstanbul: Mitos

- Boyut Tiyatro Yay., 2005. Baskı.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı: Giriş*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yay., 1995. Baskı.
- Eliot, T. S. *Complete Poems and Plays: 1909–1950*. USA: Houghton Mifflin Harcourt, 1952. Baskı.
- . “Gelenek ve Bireysel Yeti.” Çev. Azize Özgüven. *Ege Batı Dilleri ve Edebiyatı Dergisi* 2 (1984): 125–131. Baskı.
- . *Katedralde Cinayet*. Çev. Turgut Akman. İstanbul: Binbirdirek Yay., 1984. Baskı.
- . *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. UK: Faber and Faber, 1997. Baskı.
- . *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. USA: Harvard University Press, 1986. Baskı.
- Else, Gerald Frank. *Origin and Early Form of Greek Tragedy*. New York: Norton, 1972. Baskı.
- Erhat, Azra. Önsöz. *İlyada*. Yzr. Homeros. Çev. Azra Erhat. İstanbul: Can Yay., 2008. 9-72. Baskı.
- Erhat, Azra. Önsöz. *Odysseia*. Yzr. Homeros. Çev. Azra Erhat. İstanbul: Can Yay., 2006. 7-39. Baskı.
- Esslin, Martin. *Absürd Tiyatro*. Çev. Güler Siper. İstanbul: Dost Kitabevi, 1999. Baskı.
- Euripides. *Bakkhalar*. Çev. Güngör Dilmen. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yay., 2001. Baskı.
- . *Elektra*. Çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yay., 2008. Baskı.
- . *Medea*. Çev. Metin Balay. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yay., 2006. Baskı.
- . *Troyalı Kadınlar*. Çev. Sema Sandalcı. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay., 2002. Baskı.
- Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. UK: Routledge, 1989. Baskı.
- Foucault, Michel. *Hapishanenin Doğuşu*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi, 2006. Baskı.
- Freud, Sigmund. *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*. Çev. Emre Kapkın. İstanbul: Payel Yay., 1996. Baskı.
- Fromm, Erich. *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri I*. Çev. Şükrü Alpagut. İstanbul: Payel Yay.,

1993. Baskı.
- . *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*. Çev. Yurdanur Salman ve Nalân İçten. İstanbul: Payel Yay., 2008. Baskı.
- Gallagher, Catherine ve Stephen Greenblatt. *Practicing New Historicism*. USA: University of Chicago Press, 2001. Baskı.
- Genet, Jean. *Çiçeklerin Meryem Anası*. Çev. Yaşar Avunç. İstanbul: Ayrıntı Yay., 2000. Baskı.
- Girard, René. *Günah Keçisi*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Kanat Kitap, 2005. Baskı.
- . *Şiddet ve Kutsal*. Çev. Necmiye Alpay. İstanbul: Kanat Kitap, 2003. Baskı.
- Goldman, Emma. *Dans Edemeyeceksem Bu Benim Devrimim Değildir*. Çev. Necmi Bayram. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006. Baskı.
- Gruppe, Bücher. *Tagebuch: Johann Wolfgang von Goethe, Virginia Woolf, Richard Buckminster Fuller, Franz Kafka, Joseph Goebbels, Thomas Mann, Erich Kästner*, ed. USA: Books LLC, 2010. Baskı.
- Halévy, Daniel. *The Life of Friedrich Nietzsche*. Çev. n.a. USA: General Books LLC, 2010. Baskı.
- Hippokrates. *Gülmeye ve Deliliğe Dair*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: İris Yay., 1997. Baskı.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Çev. Semih Lim. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yay., 2004. Baskı.
- Homer. *İlyada*. Çev. Azra Erhat. İstanbul: Can Yay., 2008. Baskı.
- . *Odysseia*. Çev. Azra Erhat. İstanbul: Can Yay., 2006. Baskı.
- <http://nobelprize.org>. Web.
- Hutcheson, Francis. *Thoughts on Laughter*. Woodbridge, Conn.: Research Publications, 1974. Baskı.
- Ionesco, Eugène. *Rhinoceros and Other Plays*. Çev. n.a. USA: Grove Press, 1994. Baskı.
- İpşiroğlu, Zehra. *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*. İstanbul: Mitos Boyut Yay., 1996. Baskı.
- Jameson, Fredric. *Ideologies of Theory*. New York City: Verso, 2009. Baskı.
- . *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. GB: Routledge, 2006.

- Baskı.
- Jung, Carl Gustav. *The Archetypes and The Collective Unconscious*. Çev. Gerhard Adler ve R. F. C. Hull. USA: Princeton University Press, 1981. Baskı.
- Kabalcı Yayınevi. Arka Kapak. *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?: Üç Perdelik Oyun*. Yzr. Edward Albee. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Kabalcı Yay., 1993. Baskı.
- Kaufmann, Walter. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. USA: Princeton University Press, 1974. Baskı.
- Kışlalı, Ahmet Taner. *Siyasal Sistemler, Siyasal Uzlaşma ve Çatışma*. İstanbul: İmge Kitabevi Yay., 2006. Baskı.
- Kierkegaard, Søren. *Either/Or: Part I Kierkegaard's Writings*. Çev. Howard V. Hong ve Edna H. Hong. USA: Princeton University Press, 1988. Baskı.
- Klarer, Mario. *An Introduction to Literary Studies*. GB: Routledge, 2004. Baskı.
- Kristeva, Julia. *Ruhun Yeni Hastalıkları*. Çev. Nilgün Tural. İstanbul: Ayrıntı Yay., n.d. Baskı.
- Latacz, Joachim. *Antik Yunan Tragedyaları*. Çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos Boyut Yay., 2006. Baskı.
- Leacock, Stephen. *Humour: Its Theory and Technique, with Examples and Samples*. London: John Lane, 1935. Baskı.
- Le Guin, Ursula K. *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader, and the Imagination*. USA: Shambhala, 2004. Baskı.
- Malraux, André. *İnsanlık Durumu*. Çev. Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yay., 2003. Baskı.
- Marianne, Kesting. "Eugène Ionesco: Argumente und Argumente." *Neue Deutsche Hefte*, Heft 104. März-April-1965. s.155-158. Baskı.
- Marlowe, Christopher. *Massacre at Paris*. n.p.: FQ Books, 2010. Baskı.
- . *Edward II*. UK: Nick Hern Books, 1997. Baskı.
- . *Tamburlaine*. USA: Dover Publications, Inc., 2002. Baskı.
- Michaud, Yves. *Şiddet*. Çev. Cem Muhtaroglu. İstanbul: İletişim Cep Üniversitesi Yay., 1991. Baskı.
- Mikics, David, haz. *A New Handbook of Literary Terms*. USA: Yale Pres, 2007. Baskı.

- Mills, C. Wright. *The Power Elite*. USA: Oxford University Press, 2000. Baskı.
- Moran, Berna. Önsöz. *III. Richard*. Yzr. William Shakespeare. İstanbul: Adam Yay., 1992. 7–17. Baskı.
- Murphy, Russell Elliott. *T. S. Eliot: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts on File, Inc., 2007. Baskı.
- Myers, D. G. “The New Historicism in Literary Study.” *Academic Questions* 2. London: Methuen. (1988–1989): 27–36. Baskı.
- n.a. “Greenblatt Named University Professor of the Humanities.” *Harvard University Gazette* 21 Sept. 2000. Web. 2 Feb. 2006.
- n.a. *Modern Dramaturji*. n.p.: n.p., n.a. Baskı.
- Nietzsche, Friedrich. *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. Haz. Mustafa Bahar. İstanbul: Kum Saati Yay., n.d. Baskı.
- Norris, Matthew. *Paradigm Interview*. n.p.:n.p., n.a. Baskı.
- Norton, Katzman, Escott, Chudacoff, Paterson, Tuttle. *A People and A Nation: A History of the United States*. n.p.: n.p., n.d. Baskı.
- O’Neill, Eugene. *Ah, Wilderness, The Hairy Ape, All God’s Chillun Got Wings, The Emperor Jones, Desire Under the Elms*. USA: Penguin Books, 1970. Baskı.
- . *Four Plays by Eugene O’Neill: Anna Christie, The Hairy Ape, The Emperor Jones, Beyond the Horizon*. USA: Signat Classics, 1998. Baskı.
- . *Lazarus Laughed*. A Project Gutenberg of Australia eBook. 1. ed. Web. January 2004.
- . *Three Plays: Desire Under the Elms, Strange Interlude, Mourning Becomes Electra*. USA: Vintage, 1995. Baskı.
- “O’Neill and Theatre.” New London Telegraph. n.p., (n.d.). Baskı.
- O’Sullivan, John L. “Chapter VI- The Great Nation of Futurity.” *A Nineteenth-Century American Reader*. Ed. M. Thomas Inge. Washington D. C.: United States Information Agency, n.d. 7–9. Baskı.
- Orgel, Stephen, ed. *Macbeth*. USA: Penguin Books, 2000. Baskı.
- Paglia, Camille. *Cinsel Kimlikler: Nefertiti’den Emily Dickinson’a Sanat ve Dekadans*. Çev. Didem Atay ve Anahid Hazaryan. Ankara: Epos Yay., 2004. Baskı.

- Platon. *Devlet*. Çev. Cenk Saraçoğlu ve Veysel Atayman. İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yay., 2006. Baskı.
- Püsküllüoğlu, Ali, haz. *Öz Türkçe Sözlük*. Ankara: Arkadaş Yayınları, 1994. Baskı.
- Roudainé, Matthew C. *Understanding Edward Albee*. Ed. Matthew Bruccoli. Understanding Contemporary American Literature, no 6. Columbia: University of North Carolina Press, 1987. Baskı.
- Rozenthal, Franz. *Erken İslâm'da Mizah*. Çev. Prof. Ahmet Arslan. İstanbul: İris Yay., 1997. Baskı.
- Ryan, Michael. *Literary Theory: A Practical Introduction*. UK: Blackwell Publishing, 1999. Baskı.
- Sade, Marquis de. *Erdemle Kırbaçlanan Kadın*. Çev. Yaşar İlksavaş. İstanbul: Oğlak Yay., 1999. Baskı.
- . *Yatak Odasında Felsefe*. Çev. Kerim Sadi. İstanbul: Ayrıntı Yay., 2009. Baskı.
- Sami, Şemseddin, haz. *Kâmûs-ı Turkî*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1989. Baskı.
- Saramago, José. *Körlük*. Çev. Aykut Derman. İstanbul: Can Yay., 2009. Baskı.
- Sarraute, Claude. *Le Monde*. 17 Şubat 1960. Web. n. pag.
- Sartre, J. Paul. *Bulantı*. Çev. Erdoğan Alkan. İstanbul: Amaç Temel Yay., 1987. Baskı.
- . *Varoluşçuluk*. Çev. Asım Bezirci. İstanbul: Say Yay., 2010. Baskı.
- Schopenhauer, Arthur. *Aşkın Metafizigi*. Çev. Veysel Atayman. İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yay., 2004. Baskı.
- Skura, Meredith. "Psychoanalytic Criticism." n.p: n.p., n.d. Baskı.
- Sofokles. *Aias & Elektra*. Çev. Furkan Akderin. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yay., 2005. Baskı.
- . *Filoktetes*. Çev. Şükran Yücel. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yay., 2008. Baskı.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. USA: Farrar, Straus and Giroux, 2002. Baskı.
- Sophokles. *Elektra*. Çev. Cüneyt Çetinkaya. İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yay., 2004. Baskı.
- . *Kral Oidipus*. Çev. Cüneyt Çetinkaya. İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yay., 2005. Baskı.
- Sorel, Georges. *Reflections on Violence*. Ed. Jeremy Jennings. UK: Cambridge University

- Press, 1999. Baskı.
- Strong, Josiah. "Our Country: Its Possible Future and Its Present Crisis." *A Nineteenth-Century American Reader*. Ed. M. Thomas Inge. Washington D. C.: United States Information Agency, n.d. 23–24. Print.
- Trayler, Michael, der. *The Complete Works of William Shakespeare*. Yzr. William Shakespeare. UK: Wordsworth Classics, 1996. Baskı.
- Trend, David. *Medyada Şiddet Efsanesi: Eleştirel Bir Giriş*. Çev. Gül Bostancı. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yay., 2008. Baskı.
- Türkiye Cumhuriyeti. *Türk Ceza Kanunu*. "Madde 448–450–456–495." Ankara: 2004. Baskı.
- Urgan, Mîna. *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yay., 2008. Baskı.
- Ünsal, Artun. "Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi." *Cogito*. Yapı Kredi Yay., Sayı 6-7 (Kış-Bahar 1996): 29–36. Baskı.
- Ünsal, Ayşe. *Kısa Öykü Öğretiminde Psikanalitik Yaklaşım: "A Rose for Emily."* Baskı.
- Vattimo, Gianni. *Nietzsche ile Diyalog: Denemeler 1961–2000*. Çev. Durdu Kundakçı. Ankara: Dost Kitabevi Yay., 2005. Baskı.
- Veaser, H. Aram, ed. *The New Historicism*. GB: Roudledge, 1989. Baskı.
- Whitmer, Barbara. *The Violence Mythos*. USA: State University of New York Press, 1997. Baskı.
- Williams, William Carlos. *I Wanted to Write a Poem: The Autobiography of the Works of a Poet*. New York City: New Directions Publishing Corporation, 1978. Baskı.
- Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Çev. Tomris Uyar. İstanbul: İletişim Yay., 1999. Baskı.
- Yalom, Irvin. *Varoluşçu Psikoterapi*. Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit. İstanbul: Kabalcı Yay., 2000. Baskı.
- Yarangümelî, F. Devrim Kılıçer. *Fahrenheit 2000: Edward Albee'nin Oyunlarında Yabancılaşma*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. Ankara: n.p. 2001. Baskı.
- * Çeviri kullanılmayan kaynaklardan yapılan Türkçe çeviriler Eren Alkan'a aittir.

ÖZGEÇMİŞ

2007 yılında Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı bölümünden mezun olan Eren Alkan, aynı yıl Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda yüksek lisans öğrenimine başlamıştır. Hâlen İzmir Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu'nda Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır.

ÖZET

Medeniyetin arkasına almış insanın kendi doğasından temellenen şiddetin kamusal iz düşümleri, toplumların yapılanmasında ve uygarlığın şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Tarihin başlangıcından günümüze kadar şiddet hem daima suçlar ve onların cezaları kapsamında çeşitli biçimlerde uygulanmış hem de sorgulanan, irdelenen ve eleştirilen bir kavram olmuştur. Her zaman insana dair, insanın ve hayatın bir parçası olarak kabul edilen şiddet, bu bağlamda, söylemin ve dolayısıyla yazının bir parçası olarak insanlık tarihinin ana temalarından birisini oluşturmuştur. Güç ve baskı uygulanarak insanlara bedensel ya da ruhsal zararlar veren, bireysel ya da toplu hareketlerin tümü olarak adlandırılan şiddet; özel ya da kolektif, dolaylı ya da doğrudan, cürümsel ya da kamusal açılardan incelenebilir. Hepsinin ortak bir alanda bulunduğu nokta ise bir tarafın diğer tarafı ya da bireyi şiddet yoluyla baskı altına alması ve ötekileştirmesidir. Şiddet altındaki birey, her zaman güç dengesinin altta kalan kısmındadır ve baskı altında kalan kendisi olduğu için de merkeze göre kenardadır. Bu noktada “kamusal şiddet,” bireyi dışarıya iteleyerek onu öteki kılan, yalnızlaştıran ve güçsüzleştirerek savunmasız bırakan bir baskı unsuru olarak şiddetin en geniş açılımlı olanıdır. İçerdiği anlamdan ötürü bir yandan otoritenin birey üzerindeki siyasi ve sosyoekonomik baskısını ifade ederken diğer yandan toplumun bireyin üzerinde uyguladığı sosyopsikolojik, kültürel ve geleneksel baskıları da bünyesine katar. Varlığıyla insana dair, insana özgü -doğuştan ya da sonradan edinilmiş bir dürtü anlamında- olan kamusal şiddet, bu bağlamda, edebiyatın da her zaman doğrudan ya da dolaylı olarak ana malzemelerinden birisi olmuştur. Edebiyat, her daim bireyin üzerinde oluşan şiddeti göz önünde bulundurarak ya da bizzat şiddeti, bireyin şiddetle mücadelesini, zaferini ya da kaybını anlatarak eleştirmiştir. Klasik Grek’ten itibaren yazının ana temalarından biri olan şiddet, özellikle ilk tiyatro eserlerinde sahnelenmiş ve bu oyunlar insanın özündeki şiddet olgusuna bir ayna tutma görevi üstlenmiştir. Elizabeth tiyatrosuna gelindiğinde ise oyunlarda şiddetin pek çok karakteri biçimlendirdiği gözlemlenmiştir; fakat kamusal şiddeti karakterlerin hangi boyutta yansıttıkları sorunsalı ancak absürt tiyatro ile açıklığa kavuşmuş, yazarlar karakterlerine şiddeti sahnede yansıtış biçimi bakımından geniş çapta

özgürlük sağlamışlardır. Kamusal şiddetin tiyatrodaki giderek artan bir şekilde sahnelenmesinin, yansıtılmasının, irdelenip eleştirilmesinin art alanında bireycilik ve aydınlanma hareketinin yüzyıllar boyunca gelişmesi, bununla beraber kamusal düzenin, uyguladığı şiddet seviyesini artırması yer almaktadır. Bu zıt bağının, benimsediği disiplinler ve kültürel dokusu nedeniyle özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde görülmesi Amerikan tiyatro sahnesini diğer ulusların şiddeti yansıtır biçiminden farklı kılar. Özellikle modern Amerikan tiyatrosunda kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisi yazarların otorite ve kamusal şiddeti tartışan ideolojik söylemleri doğrultusunda çeşitli boyutlarda işlenmiştir. Yirminci yüzyılın önemli Amerikan yazarlarından Eugene O'Neill, T. S. Eliot ve Edward Albee oyunlarında, kullandıkları farklı tiyatro disiplinleri ve tekniklerle kamusal şiddet temasını irdelenmişler, bu bağlamda, Amerikan tiyatrosuna dinamik bir yapı da kazandırmışlardır. Özellikle, Amerikan tiyatrosunun önemli temsilleri olarak kabul edilen Eugene O'Neill'in *Lazarus Güldü* isimli oyununda Klasik Grek tiyatrosu ile paralellik kurularak, T. S. Eliot'ın *Katedralde Cinayet* adlı oyununda Shakespeare tiyatrosu ile benzerlik kurularak, Edward Albee'nin *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* isimli oyununda uyumsuz tiyatro öğeleri kullanılarak "kamusal şiddetin" birey üzerindeki yansıması ve buna bağlı yabancılaşma teması çarpıcı bir şekilde işlenmiştir. Bu çalışmada; yukarıda bahsedilen oyunlar üzerinden kamusal şiddetin birey üzerindeki etkisi, sosyolojik ve psikolojik açımları da gündeme getirdiği için Yeni Tarihçilik ve Psikoanalitik kuramları kullanılarak irdelenecektir. Bu tezin ana referansları olarak tasarlanan bu oyunların yazıldıkları dönemin ruhunu, siyasi, kültürel, sosyoekonomik yapısını ne derece yansıttıkları ve bu unsurlardan temellenen kamusal şiddetin bireyin bilincine ve psikolojisine olan etkisini nasıl ele aldıkları tartışılacaktır.

Sonuç olarak, Amerikalı tiyatro yazarları her ne kadar farklı tiyatro kollarından beslenseler de kamusal şiddeti bir sistem eleştirisi veya ideal bir düzen önerisi olarak eserlerinde ele almışlardır. Dolayısıyla, Eugene O'Neill, T. S. Eliot ve Edward Albee eserleri bu olgunun açılımı, nedenleri ve sonuçları bağlamında Yeni Tarihçilik ve Psikoanalitik kuramlar doğrultusunda incelenecektir.

ABSTRACT

The public projections of “violence” which is based on the nature of human beings intending to reach at the peak of civilization have played an important role in the organization of societies and the formation of civilization. Since the beginning of history, violence has been both a concept which has been used in various ways within the scope of crimes and their punishments and a notion which has been questioned, examined, and criticized. Due to the fact that it is accepted to be humanly and a part of human beings and life, violence has formed one of the main themes in the history of humanity as a part of discourse and accordingly literature. Violence, which is named as all the individual or collective actions giving physical or psychological harms to human beings through the application of force and pressure, can be analyzed in terms of its being private or collective, direct or indirect, criminal or public. Yet, the point where all these violence types find a central ground is that a person/a group suppresses and otherizes the other person/group through the use of violence. The individuals in danger of violence are always at the bottom part of balance of power and, since they are under pressure, they are on the border, not in the center. At this point, “public violence” is the most extensive type of violence because of the fact that it is an element of oppression which otherizes the individuals, isolates them, and leaves them defenseless. Owing to the meaning public violence has, on one hand it reflects the political and socioeconomic pressures of the authority on the individual; on the other hand, it incorporates the socio-psychological, cultural, and traditional pressures of the society on them. These are general and difficult pressures to resist shaped by verbal or written laws which are imbedded in political regimes, systems in economics, neighborhood pressure, traditions and, the cultures and beliefs of societies. At that point, public violence, which means a humanly, natural, or adventitious drive, has always been one of the main direct or indirect themes of literature. Hence, literature has always criticized violence by taking the violence on the individual into consideration or telling about violence, the individuals’ struggle against violence, their victory or loss. Violence, one of the main themes of literature since Ancient Greek, was put on the stage especially in the first

theatrical works and these plays took on the task of mirroring the concept of violence of the inner person. As for Elizabethan Theater, it was observed that violence shaped lots of characters in the plays. However, the problem of how the characters reflected public violence was clarified through absurd theater, and playwrights set their characters free in terms of reflecting violence on the stage. In the background of the ever-increasing presentation, reflection and analysis of public violence are the development of individualism and enlightenment through centuries. Thus, this opposite correlation is seen especially in the United States of America due to its naturalized disciplines and cultural texture; hence, it makes American theater different in terms of the reflection of violence of the other nations. The effect of public violence on individuals has been analyzed with several dimensions in modern American theater in accordance with the authority and ideological discourse of the playwrights. Eugene O'Neill, T. S. Eliot, and Edward Albee, important American writers of the twentieth century, analyzed the theme of public violence in their plays with different disciplines and techniques they used, and in this sense they gave a dynamic structure to the American theater. Especially, in the plays regarded as important representations of American theater, the reflection of "public violence" on the individual and alienation stemming from this have been analyzed by drawing a parallelism with Ancient Greek Theater in *Lazarus Laughed* by Eugene O'Neill, by drawing an analogy between Shakespearean theater and *Murder in the Cathedral* by T. S. Eliot, and by examining the use of the elements of absurd theater in *Who is Afraid of Virginia Woolf?* by Edward Albee. In this study, the effect of public violence in the plays mentioned above is going to be analyzed in accordance with New Historicism and Psychoanalytic theories since it brings forward sociological and psychological initiatives. The fact that how much these plays intended to be the main references of this thesis reflect the spirit and political, cultural, and socio-economic structure of the period when they were written and how they tackle with the effect of public violence based upon these elements on individuals are going to be discussed.

Consequently, the effect of public violence on individuals has always been used as a theme which directs and develops American theatre and American playwrights tackle with

this effect in their plays as a criticism of the whole system or an ideal organization no matter how different their branches of drama are. Accordingly, the plays of the American writers Eugene O'Neill, T. S. Eliot and Edward Albee who mirror public violence best are going to be analyzed in terms of the initiative, causes, and effects of this concept in line with New Historicist and Psychoanalytic theories.