

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



XAVIER DURRINGER VE PHILIPPE MINYANA'NIN OYUNLARINDA
ŞİDDET OLGUSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

LEMİ MARK LEVİTAS

(Y1412.210009)

Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı

Sahne Sanatları Bilim Dalı

TEZ DANIŞMANI: DOÇ. DR. MÜNİP MELİH KORUKÇU

Ocak, 2018





T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek Lisans Tez Onay Belgesi

Enstitümüz Drama ve Oyunculuk Anasanatı Dalı Sahne Sanatları Tezli Yüksek Lisans Programı Y1412.210009 numaralı öğrencisi Lemi Mark LEVİTAS'ın "XAVIER DÜRRINGER VE PHILIPPE MINYANA'NIN OYUNLARINDA ŞİDDET OLGUSU" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 16.01.2018 tarih ve 2018/03 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından ~~onay edilmiştir~~ ile Tezli Yüksek Lisans tezi olarak ~~kabul~~ edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi :30/01/2018

- 1) Tez Danışmanı: Doç. Dr. Münip Melih KORUKÇU
- 2) Jüri Üyesi : Prof. Mehmet BİRKİTLE
- 3) Jüri Üyesi : Doç. Ash YILMAZ DAVUTOĞLU

Not: Öğrencinin Tez savunmasında Başarılı olması halinde bu form imzalanacaktır. Aksi halde geçersizdir.



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Xavier Durringer ve Philippe Minyana’nın oyunlarında şiddet olgusu” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (30/01/2018)

LEMİ MARK LEVİTAS





ÖNSÖZ

Toplumsal bir varlık olan insanın, ilk çağlardan itibaren başkalarıyla bir arada yaşama gerekliliği sonucunda uyması gereken kuralları ihlal ederek karşısındaki kişinin bedensel bütünlüğüne verdiği zarar sonucu şiddet kavramı ortaya çıkmıştır. Yüzyıllar boyunca şiddet çok yönlü bir olgu olarak ele alınmış, fiziksel, sözel, psikolojik, cinsel ve ekonomik biçimleriyle hayatımızda yer almıştır. Bu çalışma çağdaş Fransız tiyatronun iki önemli yazarının oyunlarında farklı açılardan ele aldığı çağdaş bireyin yaşadığı şiddet olgusunu inceleme amacıyla yapılmıştır. Araştırma süresince yapmış olduğu yardımlarla bana hem yol gösteren hem de destek olan değerli danışman hocam Doç. Dr. Melih Korukçu'ya, yüksek lisans süresince fikirlerini ve desteğini esirgemeyen yol arkadaşım Öğr. Gör. Burcu Salihoğlu'na, kuramsal paylaşımları nedeniyle Doç. Dr. Selen Korad Birkiye'ye ve bölüm başkanımız, değerli hocamız Prof. Mehmet Birkiye'ye teşekkürlerimi sunarım.

Ocak, 2018

LEMİ MARK LEVİTAS



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ÖZET.....	xi
ABSTRACT	xiii
1 GİRİŞ.....	1
2 ŞİDDET KAVRAMI.....	3
2.1 Şiddetin Etimolojisi	3
2.2 Şiddetin Tanımları	3
2.2.1 Genel kullanım	3
2.2.2 Hukuki tanımı	4
2.2.3 Literatürdeki çeşitli tanımlar	4
2.3 Şiddet Türleri.....	5
3 ANTİK YUNAN TİYATROSUNDAN POSTDRAMATİK TİYATROYA	
ŞİDDET.....	11
4 XAVIER DURRINGER.....	31
4.1 Xavier Durringer'nin Hayatı	31
4.2 Xavier Durringer'nin Oyunlarına Genel Bir Bakış	32
4.3 “Dilimin Ucunda Öldürme İsteği”.....	37
4.4 “Dilimin Ucunda Öldürme İstedığı” Adlı Oyundaki Şiddet Olgusu.....	40
4.5 “Dilimin Ucunda Öldürme İsteği” Adlı Oyun İçin Reji Önermesi	54
5 PHILIPPE MINYANA.....	61
5.1 Philippe Minyana'nın Hayatı	61
5.2 Philippe Minyana'nın Oyunlarına Genel Bir Bakış	62
5.3 “Anne- Laure ve Hayaletler”	66
5.4 “Anne- Laure Ve Hayaletler” Adlı Oyundaki Şiddet Olgusu	69
5.5 “Anne-Laure Ve Hayaletler” Adlı Oyun İçin Reji Önermesi	85
6 SONUÇ	91
KAYNAKLAR	97
ÖZGEÇMİŞ.....	101



XAVIER DURRINGER VE PHILIPPE MINYANA'NIN OYUNLARINDA ŞİDDET OLGUSU

ÖZET

Bu çalışmanın amacı Fransız tiyatrosunun iki önemli yazarının oyunlarının odağına farklı biçimlerde yerleştirdikleri şiddet olgusunu analiz etmektir. Giriş bölümünün ardından ikinci bölümde şiddetin etimolojisi ve farklı tanımları incelenmektedir. Araştırmamızın üçüncü bölümü antik tragedyadan, postdramatik tiyatroya şiddetin tiyatro tarihinde nasıl ele alındığını ve seyirciyle hangi ölçüde buluşabildiğini ortaya koymaktadır. Dördüncü bölümde, Xavier Durringer'nin yazdığı “Dilimin Ucunda Öldürme İsteği” adlı oyunda banliyölerde yaşanan şiddetin gündelik hayatın sıradan bir parçasını haline gelişini incelemek, bu durumun arkasında yatan tarihsel gerçeği ve bugün gelinen noktayı anlamamıza yardımcı olmaktadır. Beşinci bölümde ise Philippe Minyana'nın kaleme aldığı “Anne-Laure ve Hayaletler” adlı oyunu aracılığıyla toplumun her katmanına yerleşen şiddeti incelerken sözel şiddetin çağdaş bireyin insan ilişkilerini nasıl etkilediğini farklı açılardan yorumlamamıza olanak sağlayacaktır. Her iki bölümün sonunda şiddeti farklı yönleriyle ele alan bu oyunlar için rejî önermesi yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Şiddet, Sözel şiddet, Fiziksel şiddet, Xavier Durringer, Philippe Minyana*



**PHENOMENON OF VIOLENCE IN THE PLAYS OF XAVIER DURRINGER
AND PHILIPPE MINYANA**

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze the phenomenon of violence which becomes the focus of the plays of the two important writers of the French theatre in different forms. In the second part after the introduction, etymology and different definitions of violence are examined. The third chapter of our research reveals how the violence is addressed from the ancient tragedy to the post dramatic theater in the history of the theater and to what extent it can meet with the audience. In the fourth chapter, examining the emergence of violence in the suburban area as an ordinary part of daily life in the so-called play "A Desire to Kill on the Tip of the Tongue" written by Xavier Durringer helps us to understand the historical truth behind this situation and the point arrived at today. In the fifth chapter, the analysis of violence observed in all layers of the society through the so-called play "Anne-Laure and Ghosts" by Philippe Minyana will allow us to interpret with different perspectives how verbal violence affects human relations of modern individuals. At the end of both chapters, there is a suggestion of a stage direction for these plays which address violence from different viewpoints.

Key Words: *Violence, Verbal violence, Physical violence, Xavier Durringer, Philippe Minyana*



1 GİRİŞ

Günümüzde şiddet hakkında en çok konuşulan konulardan birini oluşturmaktadır. Hemen tüm mecralarda şiddetten söz edilmektedir. Teknolojinin gelişmesi ve iletişim araçlarının çeşitlenmesi şiddet haberlerinin çok kısa zamanda geniş kitlelere yayılmasını sağlarken, şiddet ögesinin yer aldığı görüntüler özellikle görsel medyada sıkça yer almaktadır. Savaşlar, saldırılar, etnik kıyımlar, terör, okullardaki şiddet, ensest, intihar, aile içi şiddet, tecavüz gündelik yaşamımızın sıradan bir parçası haline gelmiştir. Şiddet her yerde karşımıza çıkarak gitgide meşrulaşmış ve toplum tarafından kanıksanan bir olguya dönüşmüştür.

Tiyatro ve şiddet tarih boyunca karşılıklı etkileşim içinde bulunmuştur. Peki, bugün biz hangi şiddetten söz etmekteyiz? Görünüşe bakılırsa, günümüzde şiddet yaşamın tüm katmanlarına bulaşmış durumda, sosyal yaşama tüm ağırlığıyla çökmüş, aile ve arkadaşlık ilişkilerine sızmış hatta aşkın ve cinselliğin içine yerleşmiştir. Dolayısıyla insan ilişkilerinin her seviyesinde kendisine bir yer edinmiştir. Yaşadığımız toplumda şiddetin daha görünür olmasından yola çıkarak postmodern bireyin maruz kaldığı şiddet biçimlerinin çağdaş oyun metinlerine nasıl yansdığı sorusuna yanıt bulmaya çalışacağız.

Öncelikle şiddetin etimolojisine ve farklı tanımlarına bakmak hem bireysel hem toplumsal bir olgu olan şiddeti kavramamız açısından faydalı olacaktır. Bu kavramının tarihsel biçimde incelenişi ve farklı tanımları Xavier Durringer'nin yazdığı "Dilimin Ucunda Öldürme İsteği" ve Philippe Minyana tarafından kaleme alınan "Anne-Laure Ve Hayaletler" adlı oyunları şiddet açısından yorumlama konusunda bize yön gösterecektir. Antik tragedyadan günümüze insanlığın yaşadığı vahşeti, oyun kahramanlarının maruz kaldığı ya da uygulayıcısı olduğu şiddet olaylarıyla anlatan tiyatro sanatının çeşitli örneklerine göz attıktan sonra çağdaş Fransız tiyatrosunun iki önemli yazarının oyunlarının odağına farklı biçimlerde yerleştirdikleri şiddet olgusunu ele alış biçimlerini inceleyeceğiz. Her iki yazarın yazdığı oyunlarda yarattıkları evreni ve şiddetle kurdukları ilişkiyi anlamamız için, Xavier Durringer'nin ve Philippe Minyana'nın kaleme aldığı

oyunları bu kavram çerçevesinde kapsamlı bir şekilde incelememiz gerekmektedir. Böylece bu analiz şiddeti yaratan sistem üzerine farklı bakış açıları geliştirmemize yardımcı olacaktır. Her iki yazar, şiddetin somut izlerini kendi tarzlarında oyunlarına yansıtırken, şiddet yazarların metinlerindeki edebi yazım dilini de farklı şekillerde etkilemektedir.

Xavier Durringer toplumdan dışlanmış banliyö gençliğinin yaşamına hükmeden şiddetin, gündelik hayatlarının sıradan bir parçası haline gelişini anlattığı oyununda insan ilişkilerinin nasıl etkilendiğine, tiyatro yazınında nasıl ifade bulunduğu ve gündelik yaşamın ekonomik, sosyal ve kültürel alanlarına nasıl sızdığına dair önemli sorular sormaktadır.

Philippe Minyana ise kendini tek bir sosyal çevreyle sınırlamayıp şiddetin toplumun yalnızca bir kesimini ilgilendiren bir olgu olmadığını göstermek için oyununda farklı sosyal sınıfları ve yaşam biçimlerini bir araya getirmektedir. Yazar bize şiddetin her yerde var olduğunu, toplumun her kesimine nüfuz ettiğini göstermeye çalışmaktadır. Kaleme aldığı oyuna egemen olan sözel şiddetin kaynağını anlamak için dil üzerinden şiddetin nasıl gerçekleştiğini ve sözün insan ilişkilerindeki iletişimi sağlamaya neden yetmediğini incelememiz gerekmektedir.

Her iki bölümün sonunda, şiddeti farklı yönleriyle ele alan bu iki oyun üzerinden sahneleme önerilerinde bulunarak farklı şiddet türlerinin sahneye nasıl taşınacağı sorusuna yanıt arayacağız.

2 ŞİDDET KAVRAMI

2.1 Şiddetin Etimolojisi

Fransızca'da yer alan violence (şiddet) kelimesi, Le Robert (1992) adlı tarihsel sözlükte belirtildiği gibi klasik Latince'de "güç istismarı" anlamında kullanılan "violencia" sözcüğünden gelmektedir. 16. yüzyılda ise sözcük özellikle zorlamak anlamına gelen "birine karşı şiddet uygulamak" (1538) olarak kullanılmıştır. Violence (şiddet), daha sonra Latince "karşı konulamayan, zararlı ya da tehlikeli güç" (1600) anlamını almış ve kasırga, fırtına gibi doğal afetlerin gücünü tanımlama amacıyla olduğu kadar bir duygunun ya da tutkunun yoğunluğunu nitelendirmeyi amaçlayarak daha geniş bir anlam taşımaya başlamıştır. Bu kelime ayrıca insanın kendi üzerinde uyguladığı baskıdan söz etmek için "kendine zarar vermek" anlamını da kazanmıştır. Aynı kelime köküne sahip "viol" kelimesi daha sonra "tecavüz", "bir kadına şiddet uygulamak", "tecavüz etmek" anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Günümüz Türkçesi'nde yer alan şiddet kelimesi ise dilimize Arapça'dan geçmiştir. Şiddet Arapça'da sert, katı anlamında kullanılan şedit sözcüğünden gelmektedir (Ünsal, 1996:29).

2.2 Şiddetin Tanımları

2.2.1 Genel kullanım

Hachette ya da Larousse gibi Fransızca sözlükler şiddeti bir kişinin iradesi olmaksızın, ona karşı güç kullanılarak zarar verilmesi olarak tanımlamaktadırlar. Dünyaca ünlü sözlük Oxford English Dictionary ise şiddeti farklı açılardan tanımlamıştır.

"Bedene zor uygulama", "bedensel zedelemeye" neden olma, "kişisel özgürlüğü zor yoluyla kısıtlama", "bozma ya da uymama", "rahatça gelişmesini ya da tamamlanmasına engellemek üzere bazı doğal süreçlere, alışkanlıklara, vb. yersiz kısıtlamalar getirme", "anlamın çarpıtılması", "büyük güç, sertlik ya da haşinlik", "kişisel duygularda sertlik" ve "tutkulu davranışlara ya da dile başvurma" (Hobart, 1996:52).

Dünya Sağlık Örgütü (WHO) ise şiddeti “fiziksel güç veya iktidarın kasıtlı bir tehdit veya gerçeklik biçiminde bir başkasına uygulanması sonucunda maruz kalan kişide yaralanma, ölüm ve psikolojik zarara yol açması ya da açma olasılığı bulunması” olarak tanımlamaktadır. (Polat, 2014:16)

Bu tanımlardan şiddetin yıkıcı, tahrip edici gücü ortaya çıkmaktadır. Ayrıca taraflardan birinin iradesi olmadığından, tahribatın ne olduğu ile ilişkili olarak bu durum bir suç unsuruna dönüşebilmektedir.

2.2.2 Hukuki tanımı

Türk Ceza Kanunu ise şiddetin farklı boyutlarına dair çeşitli tanımlarda bulunmaktadır.

“Hukuk dilinde “eşhaşa (şahıslara) karşı cürümler” diye nitelendirilir. “Adam öldürmek cürümleri” (TCK, m.448-450: kasten adam öldürme) ve “şahıslara karşı müessir fiiller” (TCK, m. 456: katil kasdı olmaksızın bir kişiye cismen ceza verilmesi veya sıhhatinin ihlali yahut akli melekelerinde teşevvüş husulüne sebep olunması), tanımına uyan fiziksel şiddet anlayışı, örneğin, yalnız mala verilen zararı şiddet kavramına sokmuyor. 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 rehine alma gibi. “Cebir ve şiddet” kullanılması ve “şahsen ya da malen” tehlike tehdidi ve kurbanı “sükût etmeye” zorlama bulunuyor” (TCK, m.495) (Ünsal, 1996:31).

2.2.3 Literatürdeki çeşitli tanımlar

Dar çerçeveli şiddet tanımları çoğunlukla bireyin yaşadığı zararı ön plana çıkarmaktadır. Örneğin Amerikalı siyaset bilimci Harold Leonard Nieburg şiddeti “bireyleri ya da mallarını yok etmeyi ya da zarar vermeyi hedefleyen direkt ya da dolaylı eylemler” (Nieburg, 1963:43) olarak tanımlar. Amerikalı sosyolog Hugh Davis Graham ve Ted Robert Gurr benzer bir bakış açısıyla şiddeti tanımlamaktadır. “Dar anlamıyla şiddet bireylerde yaralanmaya ya da değerli eşyaların tahrip edilmesine neden olan davranış biçimidir.” (Graham-Gurr, 1969:XXX) Fransız antropolog Françoise Héritier ise “Şiddet’ten” (De la Violence) isimli kitabında şiddetin bireyde yarattığı psikolojik etkiyi de ele aldığı aşağıdaki tanımda bulunur. “Canlı bir varlığın dehşete düşmesine, sürülmesine, felaketine, acı çekmesine ya da ölümüne yol açan her tür fiziksel ya da psikolojik zorlamaya şiddet diyebiliriz” (Héritier, 1987:17). Ünlü Fransız nüfus bilimci

Jean-Claude Chesnais, kanıtlanabilir olmasından ötürü şiddetin fiziksel boyutunu ön plana çıkarmaktadır. “Dar anlamıyla, ölçülebilir ve karşı çıkılamaz olan yegâne şiddet, fiziksel şiddettir. Bu, kişilerin bedenlerinin doğrudan saldırıya uğradığı bir durumdur.” (Chesnais, 1981:32) Şiddetin açık tanımını yapmayan Alman siyaset bilimci Hannah Arendt ise “Şiddet Üzerine” adlı yapıtında şiddetin iktidar tarafından uygulanan bir olgu oluşunun altını çizmektedir.

“...hükümet (ya da devlet) iktidarını tartışırken (ki bu gerçekte iktidarın özel durumlarından yalnızca biridir) iktidarı, emir ve itaat terimleriyle düşünmek; böylece de şiddetle eşitlemek oldukça çekicidir. İç işlerinde olduğu kadar dış ilişkilerde de şiddet, tek tek meydan okuyuculara (dış düşman, suçlu yerli) karşı iktidar yapısını ayakta tutmak için son çare olarak ortaya çıkar. Bu yüzden, gerçekten de şiddet iktidarın ön koşuluymuş ve iktidar da bir peçeden öte bir şey değilmiş gibi görünür” (Arendt, 2014:57-58).

Özellikle oyunları inceleme aşamasında şiddet üzerine kaleme aldığı üç farklı eseri yol göstericisi olarak kullandığımız Fransız filozof Yves Michaud’nun yaptığı kapsamlı şiddet tanımına dikkat çekmek isteriz.

“Bir karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri veya birkaçı doğrudan veya dolaylı, toplu veya dağınık olarak, diğerlerinin veya birkaçının bedensel bütünlüğüne veya törel ahlaki/moral/manevi bütünlüğüne veya mallarına veya simgesel ve sembolik ve kültürel değerlerine, oranı ne olursa olsun zarar verecek şekilde davranırsa, orada şiddet vardır” (Michaud, 1978:20).

2.3 Şiddet Türleri

Jean-Claude Chesnais “Şiddetin Tarihçesi” adlı kitabında fiziksel şiddeti ön plana çıkaran bir tipoloji ortaya koymaktadır.

“I- ÖZEL ŞİDDET

1. *Cürümsel Şiddet*

a-) ölümlü sonuçlanan: cinayetler, suikastler, zehirlenmeler (ebeveyn ya da çocuk öldürmeleri de dâhil), idamlar, v.b.

b-) bedensel: bilerek darbe ve yaralamalar.

c-) cinsel: ırza geçmeler.

2. *Cürümsel Olmayan Şiddet*

a-) intihar (intihar ve intihar teşebbüsleri).

b-) kaza (araba kazaları da dâhil).

II-Kollektif Şiddet

1. Vatandaşların İktidara Karşı Şiddeti

a-) terör

b-) grevler ve ihtilaller

2. İktidarın Vatandaşlara Karşı Şiddeti

a-) devlet terörü

b-) endüstriyel şiddet

3. *Son Kertede Şiddet: Savaş*” (Chesnais, 1981:34)

1981 yılında kaleme alınmış olan bu tipoloji taslağı kısıtlı bir alanda şiddet olgusunu yansıttığından, akademisyen ve yazar Prof. Dr. Artun Ünsal tarafından hazırlanmış, daha detaylı ve kapsamı geniş şiddet tipolojisini çalışmamıza dâhil etmenin, farklı türleri bir araya getirmiş olmasından ötürü araştırmamız açısından daha işlevsel olacağı kanısındayız.

“Günümüz devletinde
şiddet suçu kabul edilen

Birey ve toplum için tehdit oluşturan
ancak henüz şiddet sayılmayan

I- ÖZEL ŞİDDET

Cürümsel şiddet

Ölümcül: Cinayet, suikast, zehirlenme,
idam vb.

Trafik korsanlığı
(sarhoş, kasıtlı kural ihlali)

Bedensel: İsteyerek darp ve yaralama

Mala zarar

(sindirmek korkutmak amacıyla)

Cinsel: ırza geçme (ama aynı anda yol
açtığı hem bedensel hem psikolojik
yıkımı unutmayalım)

Cürümsel olmayan şiddet

intihar (intihar ve intihar teşebbüsü)

Kaza (Trafik kazası dâhil, ama kişiden
kaynaklanan bir kasıt yok)

II- KOLLEKTİF ŞİDDET

Grup şiddeti

Grubun bireylere karşı şiddeti:

(Terör, medya terörü)

Grubun kendi içinde şiddeti:

(Aşiret kavgası, toplu intihar, örgüt kavgası)

Grubun karşı gruba şiddeti

(Kan davası, aşiretler arası savaş, stadyum ya da taraftar kavgası, mafyalararası hesaplaşma, karşıt gruplar arasında terör, grev, ırk ayrımı)

Grubun iktidara karşı şiddeti

terör -siyasal ya da mafya terörü-, başkaldırı sokak çatışması, iç savaş, genel grev, gerilla savaşı, ihtilal)

Devlet şiddeti

İktidarın birey ve gruplara karşı şiddeti

-Devlet terörü: insan hakları ihlalleri, baskı tek yanlı propaganda, soykırım, ırk ayrımı

-Endüstriyel şiddet: İş kazalarının sıklığı, çalışma koşullarının sağlıksızlığı, yetersiz sağlık ve güvenlik koşulları, aşırı gürültü, tehlikeli işyeri-atom santrali, vb.

Kronik enflasyon

pahalılık, işsizlik

Doğanın, tarihsel

çevrenin tahribi,

sağlıksız kentleşme

Uluslararası şiddet

En son kertede şiddet

(Savaş)

Ulusların gücünün diğerleri üzerinde şiddete dönüşmesi (zorla peyk devlet konumuna sokma- Eski Sovyetler Birliği ve komşu sosyalist ülkeler örneği-, ham madde kaynaklarının denetimi, dış ticaret hadlerinde aşırı dengesizlik, askeri müdahale ve geçici işgal (ABD ve Granada). ”

(Ünsal, 1996:35)

Yukarıdaki taslaklarda yer almayan fakat içinde yaşadığımız postmodern çağda teknolojinin ve kitle iletişim araçlarının gelişmesi, sanayileşme, küreselleşme ve kapitalizmin ekonomik dengeleri bozması sonucunda medyada sıklıkla rastladığımız bazı şiddet türlerinden kısaca bahsetmemiz gerekmektedir. Son yıllarda en çok karşımıza çıkan bir şiddet türü olan aile içi şiddet (domestik şiddet) bireylerin çoğunlukla partnerlerine, bazen ebeveyelerine ya da kendi çocuklarına uyguladıkları bir şiddet türüdür. Sözel ya da fiziksel olabildiği gibi, psikolojik, cinsel hatta ekonomik şiddet olarak aile içindeki bireyleri farklı şekillerde etkilemektedir. Aile içi şiddetin en önemli özelliği çoğu kez suç duyurusunda bulunulmayıp bu durumun gizli tutulması sonucu taraflardan birinin uzun yıllar boyunca şiddete maruz kalmasıdır. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı'nın 2014 yılında yaptığı araştırmada (<http://kadininstatusu.aile.gov.tr/dtaa/542950d5369dc32358ee2bba/Ana%20Rapor.pdf>) özellikle kadınların 39/100 oranında ebeveyn ya da eşleri tarafından fiziksel şiddete maruz kaldıkları ortaya çıkmıştır. Ayrıca Fransa'da "Institut de Victimologie" adlı kuruluş tarafından yapılan araştırmalar (http://www.institutdevictimologie.fr/trouble-psychotraumatique/violences-conjugales_27.html) her 2.5 günde 1 kadının aile içi şiddet sonucu öldüğünü belirtirken, erkeklerde bu oran 13 güne çıkmaktadır. Aile içi şiddet mağdurlarının çoğunlukla kadınlar olması bizi bir başka şiddet türü olan "eril şiddet" ile karşı karşıya getirmektedir. Tarih boyunca özellikle ataerkil toplumlarda yetişen erkekler askerlik, savaş ya da iktidar mücadelesi gibi süreçlerden geçerken kendilerindeki şiddet eğilimi sürekli tetiklenerek zamanla karakterlerinin sıradan bir parçası haline gelmektedir. Ayrıca toplumsal cinsiyetin erkeğe yüklediği roller de eril şiddeti tetikleyen bir başka unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Birçok istatistiki araştırma, erkeklerin şiddete kadınlardan daha meyilli olduğunu ve erkeklerin suç işleme oranlarının kadınlardan çok daha yüksek olduğunu ortaya koyar. Eril tahakküm nedeniyle ortaya çıkan bir başka şiddet türü ise Fransız sosyolog Pierre Bourdieu tarafından teorize edilen sembolik şiddettir. Yazar, sistemin tüm çarklarının eril gücün şekillendirdiği bir toplumsal düzene hizmet ettiği bir dünyada, bireylerin maruz kaldığı, fiziksel olmayan, daha görünmez ve daha sembolik olan, bu yüzden suç unsuru sayılmayan şiddetten söz etmektedir. Sembolik şiddet aileden başlayan, okullarda uygulanan eğitim sistemi

aracılığıyla devam eden, medya ve iktidarların çeşitli yaptırımlarının da dâhil olduğu çok geniş bir alanda bireyi etkilemektedir.

Psikolojik şiddet ise “duyguların ve duygusal ihtiyaçların, karşı tarafa baskı uygulayabilmek için tutarlı bir şekilde istirmar edilmesi, yaptırım ve tehdit aracı olarak kullanılmasıdır” (Özden, 2010:38). Özellikle kadın bireylerin sıkça maruz kaldığı bir şiddet türü olan psikolojik şiddet uzun süreli duygusal travmalara neden olmakta ve kadınların ruhsal dünyasını paramparça etmektedir. Her tür kötü davranış, aşağılama, tehdit etme, küçük düşürücü tavırlar psikolojik şiddet kapsamına girmektedir. Ayrıca okullarda öğrenciler arasında ve vahşi kapitalizmin etkisini yoğun biçimde hissettirdiği iş hayatında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Son yıllarda yaygın bir şekilde kullanılan “mobbing” bir psikolojik şiddet türü olarak literatürdeki yerini almıştır.

Kapitalizm ve piyasa ekonomisinin zorlu koşulları içinde yaşadığımız dönem, maddiyatı önemli bir hale getirmesiyle birlikte çiftlerin arasındaki ilişkiye sekte vurarak, erkeğin kadına uyguladığı bir şiddet türü olan ekonomik şiddeti ortaya çıkarır. “Ekonomik şiddet, kadının birey olarak ekonomik açıdan özgürlüğünün elinden alınmasıdır. Ekonomik kaynakların ve paranın kadın üzerinde bir yaptırım, tehdit ve kontrol aracı olarak düzenli bir şekilde kullanılmasıdır” (Yassı, 2014:30). Kadının çalışmasına engel olmak, çalışıyorsa gelirini elinden almak, kadını ekonomik kararların dışında tutmak ya da bir erkeğin partnerini ekonomik olarak kendisine bağımlı hale gelmesini sağlayacak yaptırımlar uygulaması ekonomik şiddet kapsamına girmektedir. Ayrıca daha geniş anlamıyla ekonomik şiddet, işten kovulan, düşük ücretlerde kötü koşullarda çalıştırılan ya da maddi gelirini kaybederek ekonomik darboğaza sürüklenen bireylerin yaşadığı durum için de kullanılmaktadır.

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren bireyde var olan saldırganlık güdüsünün eyleme dönüşmesiyle ortaya çıkan şiddet olgusu karşı tarafa güç kullanılarak verilen zarar olarak tanımlanmıştır. Bu zararın derecesine göre, o ülkedeki hukuk sisteminin belirlediği yasalar sonucunda şiddet uygulayan kişilere çeşitli cezai yaptırımlar uygulanmaktadır. Literatürdeki çoğu tanım, bireylerin fiziksel olarak uğradığı zararı ön plana çıkarırken, modern sosyoloji bu zararın kapsamını genişleterek bireylerin maddi ve manevi bütünlüğüne yapılan saldırıları da şiddet tanımına dâhil etmiştir. Benzer şekilde şiddet türlerini ortaya

koyan tipolojiler özel şiddet kapsamına kişilerin uğradığı fiziksel zararı ön plana alan bedensel, cinsel şiddet ve kişinin kendine verebileceği en büyük zarar olarak intiharı dâhil ederken, kolektif şiddet olarak terör, grevler, Hannah Arendt'in de sıkça üzerinde durduğu iktidarın uyguladığı şiddete ve savaşa yer vermişlerdir. Küresel kapitalizmin modern toplumlara olan etkisi, teknoloji ve iletişim araçlarının gelişimi, medyanın ve dijital araçların yaygınlaşması, neo-liberal ekonomilerin bireylerin hayatına olan olumsuz etkileri gibi birçok faktör postmodern bireyin hayatını etkilemiş böylece insanlık tarihinden beri var olan şiddet daha farklı formlarla gündelik hayatlarımıza nüfuz etmiştir. Aile içi şiddet, eril şiddet, psikolojik şiddet, sembolik şiddet ve ekonomik şiddet gibi tipoloji taslaklarında adı geçmeyen şiddet türlerinin medyada sıkça yer alması, toplum tarafından daha görünür olmasına da neden olmuştur.

3 ANTİK YUNAN TİYATROSUNDAN POSTDRAMATİK TİYATROYA ŞİDDET

Günümüz tiyatrosunda oldukça sık bir şekilde karşımıza çıkan şiddet olgusu her ne kadar iki bin yıl boyunca değişmiş gözükse de tiyatro tarihine geri dönüp baktığımızda oyun yazarlarının şiddet eylemleri içeren sahneleri seyirciyle buluşturma isteklerinin pek değişmediğine tanıklık etmekteyiz. İnsanlık tarihi boyunca savaş, cinayet, tecavüz gibi kanlı sahneleri seyirci karşısına çıkararak, onları içinde yaşadıkları dünyanın karanlık taraflarıyla yüzleştirmek istemeleri, yazarların şiddet içeren oyunlar yazmasının en önemli nedeni olmuştur.

Tiyatroda şiddet kullanımı yazarlar tarafından sıkça tercih edilmesine rağmen sahneleme aşamasında seyircilerin hangi sınırlarda şiddeti göreceği dönemlere göre farklılık göstermiştir. Antik Yunan, Ortaçağ, Rönesans tiyatrosu, Shakespeare dönemi, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Realizm, Artaud ve vahşet tiyatrosu, epik tiyatro, absürt tiyatro, in-yer face tiyatrosunda yazarlar tecavüz, çocuk ölümleri, yaralama, cinayet, dövüş, savaş ve intihar sahneleri aracılığıyla seyircilerin duygularını harekete geçirmeyi hedefler. Bu büyük duygular karşısında seyirci adeta bir röntgenci gibi gerçek hayatta sıklıkla rastlaması mümkün olmayan durumlara tanıklık eder ve bundan gizli bir haz alır. Bu haz tarih boyunca bildiğimiz gladyatör savaşları, boğa güreşleri ya da hayvan dövüşlerindeki vahşetin karşısında insanoğlunun duyduğu tuhaf, sadist hazla eşdeğerdir. Tüm bu şiddet sahneleri, seyircilerin tiksirmek, korkmak, acı çekmek ve ağlamak gibi güçlü duygulara kapılmalarına neden olur. Şiddet sahnelerinin seyircide yarattığı hazzın yanı sıra tansiyonu yüksek tutarak merak duygusunun artmasına aynı zamanda oyunun daha ilgiyle izlenmesini de sağlar.

Aristoteles, "Poetika" adlı yapıtında "...uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir." (Aristoteles, 1998:22) şeklinde tanımladığı katharsis kavramı, çoğu kez şiddet içeren olaylar yaşayan tragedya kahramanları aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu eylemler çoğunlukla peripetie sonrası

gerçekleşirken oyunlardaki pathos ne kadar şiddetli olursa seyircinin üzerindeki etki o kadar artmaktadır.

Antik Yunan dönemine hatta Aiskhylos öncesine geri dönüp baktığımızda M.Ö 5. yüzyılda bilinen en eski oyun metni olarak “Miletos” adlı tragedya karşımıza çıkmaktadır. Phrynichus tarafından M.Ö. 490 yılında kaleme alınan bu eser ilk sahnelediğinde Atinalılar gözyaşları içinde oyunu izlemiş ve daha sonra yasaklanarak oynanması engellenen ilk oyun olarak tarihteki yerini almıştır. Persler tarafından esir alınan Millet kentinin nasıl yağmalandığını ve halkın nasıl acımasızca katledildiğini anlatan bu oyun içerdiği şiddet sahneleri nedeniyle şehrin ileri gelenleri tarafından yasaklanmış ve cezalandırılmıştır (Lecerle: 2011).

Antik Yunan tiyatrosuna damgasına vuran 3 büyük yazar Aiskhylos, Sofokles ve Euripides temalarını mitolojiden alarak yazdıkları eserlerde seyirciyi, yarattıkları kahramanların trajik hayatları ve yaşadıkları büyük yıkımlarla yüzleştirmiştir. Seyircide acıma ya da korku gibi yoğun duygular uyandırması arzulanan bu eserler yarı Tanrı kahramanların yaşadıkları çarpıcı şiddet olaylarıyla kurgulanmıştır.

“Agamemnon”, “Adak Sunucular” ve “Eumenidler” adlı oyunlardan oluşan “Oresteia Üçlemesi” Aiskhylos tarafından M.Ö. 458 yılında kaleme alınmıştır. Kanlı cinayetlerin art arda geldiği bu oyunlar soylu bir ailenin başına gelen felaketi ve parçalanmayı konu alır. Troya savaşından dönen Agamemnon, kızı İphigenia’nın intikamını almak isteyen karısı Klytaimnestra tarafından öldürülür. Ancak babasının ölümüne tepkisiz kalmayacak olan oğulları Orestes Atreus’a döner. Orestes kız kardeşi Elektra’nın da etkisiyle hem öz annesi Klytaimnestra’yı hem de sevgilisi Aigisthos’u öldürerek babasının öcünü almış olur.

Sofokles tarafından kaleme alınan lanetlenmiş Oidipus’un hikâyesi ise bir şiddet türü olan ensest ilişki ile seyirciyi karşı karşıya bırakmaktadır. Babasını öldürmüş olan Oidipus bilmeden öz annesi ile evlenmiş ondan dünyaya dört çocuk getirmiştir. Bu gerçeğe yüzleşmek zorunda kalan İokaste kendini öldürür, Kral Oidipus ise yaşadığı acılara daha fazla dayanamayıp kendine zarar verecek bir

yol seçerek gözlerini kör eder. René Girard “Kral Oidipus” oyunundaki erkek egemen şiddete dikkat çekmektedir.

“Sophokles’in yorumladığı biçimiyle Oidipus mitosunda tüm erkekler arası ilişkiler karşılıklı şiddet ilişkileridir: Biliciden esinlenen Laos, kendi yerine Thebai tahtına oturup İokaste’nin yatağına gireceğinden korktuğu oğlu Oidipus’u şiddet yoluyla bertaraf eder. Biliciden esinlenen Oidipus, şiddet yoluyla önce Laios’u sonra da Sphinks’i bertaraf edip onların yerini alır vd. Yine biliciden esinlenen Oidipus, kendi yerine geçmeyi planlıyor olabilecek kişiyi yok etmeyi düşünür... Biliciden esinlenen Oidipus, Kreon ve Teiresias birbirlerini bertaraf etmeye çalışırlar...” (Girard, 2003:65)

Erkek egemen şiddetin hüküm sürdüğü tragedyaların dışında kalan en güçlü oyun hiç şüphesiz Euripides tarafından M.Ö 431 yılında yazılan Medea’dır. Bir kadının kocasından alabileceği belki de en uç intikam yolunu seçen Medea, tiyatro edebiyatının en kanlı şiddet edimlerinden birini gerçekleştirir. İason’un, Kral Kreon’un kızı Kreusa ile evlenme kararı vermesinin ve onu ülkeden sürmek istemelerinin sonucunda kendi öz çocuklarını kurban eder. Böylece İason’u çocuklarından mahrum ederken bir yandan da kocasının soyunun devam etmesini engelleyerek ataerkil düzene karşı müthiş bir başkaldırıda bulunur.

Antik dönem tragedyalarında işkence, tecavüz, cinayet, ensest ve ölüm gibi şiddetin yoğun olarak kullanıldığı oyunlar yazılmasına rağmen Miletos’un sahnelemesinin ardından yaşanan skandal nedeniyle şiddet içeren tüm olaylar tiyatronun kulisine alınmış ve sahne üzerinde seyircilere haberciler tarafından aktarılmıştır.

Roma İmparatorluğu döneminde vahşi gladyatör savaşları, hayvan dövüşleri, sirk, araba yarışlarının yanı sıra tiyatro, halk için önemli bir eğlence aracı olmuştur. Oyunların çoğunlukla köleler tarafından oynandığı bu dönem, çeşitli komedya türlerinin yaygınlaşmasına aynı zamanda Hellenistik dönemden sonra yeni tragedyaların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kaleme aldığı dokuz tragedyayla döneme damgasını vuran Seneca’dan, kullandığı çocuk cinayetleri ve oyunlarındaki şiddeti ele alış biçimini nedeniyle kısaca söz etmeliyiz. Seneca’nın yazdığı ve yamyamlığın izlerini taşıyan “Thyestes” hiç şüphesiz en sert oyundur. Hiçbir tragedyada karşılaşmadığımız bir vahşet içeren oyunda Miken kralı olan Atreus, karısını baştan çıkararak kardeşi Thyestes’den intikam almak için önce çocuklarını kurban eder. Yeğenlerini öldürmekle yetinmeyip onları fırında pişirir

ve çocuklarının kanlarını şaraba bulayıp bir ziyafette kardeşine sunar. Oyunun sonunda tüm bunları nasıl gerçekleştirdiğini soğukkanlılıkla ona anlatır ve kardeşine çocuklarının henüz pişirmedığı kısımlarını gösterir. İlk dönem oyunlarından “Öfkeli Herkül” ise Thebai kralı olan Kreon’u öldüren Lycus’tan intikam alıp onu öldüren Herkül’ün yaşadığı trajediyi anlatır. İşlediği bu cinayetin ardından cinnet geçiren Herkül başkası sanarak hem karısı Megara’yı hem de öz çocuklarını öldürür. Bu gerçekle yüzleşince yaşadığı bu acıya dayanamayıp intihar etmek isterken babasının engellemesi sonucu vazgeçer ve arınmak için yakın dostu Theseus ile Atina’ya gider. Seneca’nın kaleme aldığı ve bir başka intikam trajedisi olan “Medea” ise öfkesine yenilerek arka arkaya cinayetler işleyen Medea’nın hikâyesini anlatır. Oyunda öncelikle kendisini sürgün etmek isteyen Kral Kreon’a ve prenses Krause’ye yaptığı büyülerle alevler içinde yanarak ölmelerine sebebiyet verir. Çocuklarının İason’la kalacak olması ve her koşulda onları kaybedecek olması Medea’yı çocuklarını öldürmeye taşır. Medea bu eylemi Yunan tragediyalarından farklı olarak seyircilerin karşısında gerçekleştirir. Özellikle ikinci oğlunu intikam aldığı kocası İason’un gözleri önünde öldürür. Kaleme aldığı bu şiddet içeren sahneler Seneca’nın eserlerinin oynanmasından daha çok okunabilir olduğu düşüncesinin ileri sürülmesine neden olmuştur.

Antik Roma döneminde bir eğlence biçimi olarak görülen vahşi hayvan dövüşleri ve gladyatör savaşları oldukça yaygındı. Bu tür kanlı ve ölümcül gösterilerin yoğun ilgi gördüğü dönem aynı zamanda komedyanın gelişmesine vesile olmuştur. Komedyaya göre çok daha az sayıda tragedya yazılmış olmasına rağmen, yazılan metinler Antik Yunan tiyatrosuna göre daha kanlı ve şiddet içeren sahnelerle doludur. Bu oyunlar çoğunlukla edebi olarak değerlendirilmiş ve içerdikleri şiddet sahneleri nedeniyle seyirci karşısına çıkmaları sakıncalı bulunmuştur.

Ortaçağ’ın başlangıcında uzun süre baskı altında tutulan ve 10. yüzyıla kadar kayda değer bir varlık gösteremeyen tiyatro sanatı, birtakım şenlikler ve mim gösterilerinden öteye geçememiş, dramatik oyun üretimi neredeyse tamamen durmuştur. Kilise’nin egemenliği iyice ele geçirmesi ve Hristiyanlık dinini halka benimsetme isteği tiyatronun yeniden canlanmasına neden olmuştur. 11. yüzyıldan itibaren İncil’den çeşitli bölümlerin, İsa’nın ve çeşitli din adamlarının

hayatlarının konu alındığı dinsel oyunlar, 14. yüzyılda azizlerin hayatlarının konu edildiği “miraculum” adlı gösteriler ve 15. yüzyılda “mysterium” adı verilen, İncil’den çeşitli hikâyeler anlatan oyunlar yazılmıştır. Hristiyanlık dinini benimsetmek için hakikati en iyi şekilde halka aktarmak bu tür dinsel gösterilerin temel amaçlarından biri olmuştur. Bu hakikati en gerçekçi şekilde oynamak, oyuncular için büyük önem taşımaktaydı. Psikanalist Henri Rey-Flaud “Ortaçağ Dramaturjisi İçin” (Pour une dramaturgie du Moyen-Age) adlı kitabında bu gösterilerdeki biçim üzerine şöyle bir yorumda bulunur. “Ortaçağ tiyatrosu... bir olayı tasvir etmeye çalışmaz, onu tüm gerçekliğiyle yeniden yaşatmayı hedefler” (Rey-Flaud, 1980:18).

İsa’nın çarmıha gerilirken yaşadığı acıyı simgeleyen yaralar içinde kalması, ya da kafa uçurulması, işkence gibi yoğun şiddet içeren ve acının bir nevi kutsallaştırıldığı sahnelerle dolu bu gösterilerde oyuncular, oynamak ve yaşamak arasında, yaşam ve ölüm arasında hassas bir çizgide gidip geliyorlardı. Büyük efor gerektiren bu sahneler oynanırken oyuncular şiddeti temsil etmek yerine çoğu kez ona maruz kalıyordu.

“İsa’yı oynayan oyuncu, gerçekten acı çekmeliydi ki İsa’nın neler hissettiğini seyirciye aktarabilsin; bunun için de belli bir sınır içinde o oyuncuya eziyet edilirdi. A. Nicoll, 1437 yılında Metz’de oynanan bir oyunda Nicolle adlı bir oyuncunun bu eziyetlerden dolayı bayıldığını belirtiyor. Onun bu bayılması çok beğenilmiştir; İsa’nın çarmıhtaki ölümünün bu oyuncu tarafından çok inandırıcı bir biçimde verildiği belgede açıklanmaktadır. Yine A. Nicoll’un aktardığı bir belgede şunları okuruz: Jehan de Missey adında bir rahip "Yahuda rolünü oynadı, ama asıldığı yerde çok bırakıldığı için bayıldı, tıpkı ölü gibiydi; çünkü kalbi zayıftı. Bunun üzerine hemen aşağıya indirildi ve yakında bir yere yatırılıp yüzüne sirke serpildi, o sırada oracıkta bulunan şeylerle ayıltılmaya çalışıldı" ” (Nutku, 1985:96).

Ortaçağ’da tiyatro sanatının Kilise tarafından yasaklanması yüzyıllar boyunca oyun yazımının durmasına neden olmuş, dini gösterilerin ortaya çıkmasıyla tiyatro yeniden ivme kazanmıştır. İncil’den alınan ve halka Hristiyanlığı yayma amacıyla oynanan bu gösterilerde yer alan şiddet sahnelerini hakikate uygun kalarak oynama çabaları oyuncuların temsili olması gerekirken gerçek bir şiddete maruz kalmalarına sebep olmuştur.

Tiyatronun en verimli dönemlerinden biri olan, İtalya’da başlayan ve ilerleyen yıllarda diğer Avrupa ülkelerine yayılan Rönesans, şiddet sahneleriyle örülmüş

oyunların yazıldığı ve sahnelendiği bir dönem olarak tarihteki yerini almıştır. Antik metinlerin yeniden keşfedildiği ve değerlendirildiği bu dönemde, Seneca'nın yazdığı eserlerden esinlenen, İtalyan oyun yazarı Giovanni Battista Giraldi (Cinthio) tarafından 1541 yılında kaleme alınan, Pers Kralı Süleyman'ın kızından aldığı vahşi intikamını konu alan “Orbecche” adlı oyun, kanlı ölüm sahneleri içermektedir.

“Kızı Orbecche’in gizlice Oronte ile evlenip ondan iki çocuk yaptığını öğrenen Kral Süleyman, intikam almadan önce onları affetmiş gibi davranır. Oronte ve çocukları öldürür, siyah bir örtüyle kapattığı gümüş bir tepsinin içine damadının kafasını ve ellerini, çocukların vücutlarını ve kullandığı bıçakları yerleştirir ve bunu kızına hediye olarak sunar. Prenses bıçaklardan birini ele geçirir ve babasını döver, (belki sarayın basamaklarında, yol yordam ya da kuralları önemsemeksizin) sonra kapıların arkasında onu defalarca bıçaklar, küçük koro seyirciler için sahneyi anlatır. Kız başı ve ellerini kesip sahneye getirir, (eliyle ya da bir tepsiyle). Uzun bir süre Oronte ve Süleyman'ın parçalanmış vücutlarıyla kudas ayininde bulunur, sonra kendini bıçaklar ve seyircilerin karşısında ölür. (İtalyan sahnedeki en cesur yeniliklerden biridir)” (Bouteille-Meister, Aukrust, 2010:206).

Rönesans döneminin önemli yazarlarından Fransız Alexandre Hardy, kadına uygulanan cinsel şiddeti, uğradıkları tecavüzler üzerinden anlatır. “Timoclée” adlı oyununda tecavüze uğrayan genç kızın aldığı intikamı ve adamı nasıl öldürdüğünü konu ederken bir diğer oyunu “Kanın Gücü” yine genç kadın Léocaldie'nin baygın olduğu sırada uğradığı tecavüzü anlatır. Oyunun sonunda Don Ferdinand tecavüz ettiği Léocaldie ile evlenir. Yazar, “Scédase” adlı oyununda iki köylü kızın uğradığı tecavüzü ve daha sonra öldürülerek cesetlerinin kuyuya atıldığı vahşi hikâyeye seyirciyi tanık eder. Oyunlardaki tecavüzler fiziksel olarak sahne üzerinde yer almamasına rağmen seyirciler üzerinde yarattığı etki son derece güçlüdür.

İngiltere’de Rönesans’ın ilerleyen dönemlerinde, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan Christopher Marlowe, Ben Jonson, Thomas Kyd ve William Shakespeare gibi oyun yazarları tiyatrunun gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Çeşitli aksiyon sahnelerini seyirci karşısına taşıyan İngiliz yazar Thomas Kyd cinayet, intihar ve idam sahnelerine yer verdiği “İspanyol Tragedyası” adlı oyununda şiddetin sınırlarını zorlamaktadır. “...ana karakter Hiéronimo dilini dişleriyle parçalar ve kendini sessizliğe gömmek için onu

gözlerimizin önünde tükürür (Capelle, 1995:96). Sadece Elizabeth döneminin değil tüm zamanların en önemli oyun yazarı varsayılan William Shakespeare ise yazdığı tragedyalarda şiddetin neredeyse tüm formlarını kullanmıştır. İntikamın, iktidar hırsının, kıskançlığın, aşkın ya da güç arayışının peşindeki kahramanları şiddet içgüdüsünün kurbanı haline gelmiştir. Kulaklarına zehir akıtılarak öldürülen babasının intikamını almak isteyen Hamlet, oyunda bıçak saplayarak önce Polonius'u öldürür. Ophelia ise intihar ederek hayatına son verir. Gertrude öz oğlu Hamlet'in hazırladığı zehirli şarabı içerek ölür. Claudius'u da öldürmeyi başaran Hamlet, Leartes ile karşılıklı kılıç darbeleriyle birbirlerinin hayatlarına son verirler. "Macbeth" adlı oyunda kanlı cinayetler yine ardı ardına gelir. İktidar hırsıyla yanıp tutuşan Macbeth önce İskoçya Kralı Duncan'ı uyurken öldürür. Anlaştığı üç adam aracılığıyla Banquo'yu öldürttüktan sonra Macduff'ın karısı ve çocuğunun hayatına son verir. Ancak Macduff'un aldığı vahşi intikam sonucunda Macbeth, işlediği cinayetlerin bedelini kafasının kesilmesiyle öder. Domestik şiddet (aile içi şiddet) olarak tanımlayacağımız durum ise "Othello" adlı oyunda ortaya çıkmaktadır. Oyunun ana kahramanı Othello suçsuz karısı Desdemona'yı kendisine ihanet ettiği şüphesi nedeniyle boğarak öldürürken, yalanlarının ortaya çıkmasını engellemek isteyen İago da kendi karısı Emilia'nın hayatına son verir. Oyunun sonunda gerçeği öğrenen Othello İago'yu yaralar ve intihar eder. Düşman iki ailenin çocuğu olan ve birbirlerini delice seven "Romeo ve Juliet" ise kolektif şiddet kapsamına giren kuşaklardan beri süregelen düşmanlığın bedelini oyunun sonunda intihar ederek öderler. William Shakespeare'in yine kolektif bir şiddet türü olan savaş ve aşk merkezli oyunu "Antonius ve Kleopatra" iki sevgilinin trajik ölümüyle sonuçlanır. Kılıcıyla intihara kalkışan Antonius sevgilisinin kollarında can verirken Kleopatra zehirli bir engerek yılanına kendini ısırarak hayatına son verir.

Gerçeğe benzerlik ilkesinden yola çıkarak eser üreten birçok oyun yazarı Rönesans döneminde hayatın içindeki şiddete ve bireyin maruz kaldığı felakete oyunlarında sıklıkla yer vermiş fakat bu sahneler kısmi olarak seyirci karşısına çıkabilmiştir. Gerçek ya da hayali bir haksızlığın öcünü almak olarak tanımlayabileceğimiz intikam trajedisi türünde oyunlar bu dönemde çok etkili olmuş ve bu tema altında birçok kanlı şiddet sahnesi içeren oyunlar Thomas Kyd,

Alexandre Hardy, Giovanni Battista Giraldi (Cinthio) ve William Shakespeare tarafından kaleme alınarak seyirci ile buluşmuştur.

17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle Fransa’da etkili olan Klasisizm akımı, gelecek yüzyıllara damgasına vuracak olan Corneille, Racine ve Molière gibi dünyaca ünlü oyun yazarlarının yetişmesine vesile olmuştur. Ahlaki bir amaç güden Klasisizm döneminde kan, ölüm, dövüş gibi şiddet, çıplaklık ya da cinsellik içeren sahneler kesinlikle sahnede gösterilmez. Bu tür sahneler ya kuliste gerçekleşir ya da haberciler aracılığıyla seyircilerin bilgilenmesi sağlanır. Oyuncuların seyircileri korkutmaması önem taşımaktadır. Seyirciler asla kötünün yanında olmamalı, zayıf, güçsüz olana acımalı ve ondan taraf olmalıdır. Bu bağlamda gerek Corneille gerek Racine’in kaleme aldığı tragedyalardaki şiddet sahneleri, sahne arkasında gerçekleştiği gibi bazen şiddet olaylarını anlatmaya gelen haberciler aracılığıyla sahneye taşınmaktadır. Molière’in “Don Juan” adlı oyununda Don Juan’ın, Racine’in “Phedra” oyununda Phedra karakterinin ve “Andromaque” adlı oyunundaki Oreste karakterinin ölümleri bu kurala istisna teşkil etmektedir.

Yazdığı elli üç oyunla 18. yüzyıl Fransız tiyatrosuna adını yazdıran filozof, şair ve oyun yazarı Voltaire kendi felsefi görüşlerini farklı şiddet biçimleriyle bir araya getirdiği tragedyalar kaleme almıştır. Sofokles’ten 1717 yılında uyarladığı kanlı “Oidipus” oyunu ile başladığı tiyatro hayatına, şiddetin egemenliği altına giren kahramanlarının trajik yaşantılarını konu eden oyunlar yazarak devam etmiştir. Klasisizm döneminin yazarlarından farklı olarak Voltaire, şiddet sahnelerinin kısmi olarak sahneye taşınmasına öncülük etmiştir.

18. yüzyılın ikinci yarısında Fransız Neoklasisizmine karşı çıkan oyunlar üreten Alman tiyatrosu kendi geleneğini oluşturma yolunda önemli adımlar atmaktaydı. Aydınlanma felsefesine dair görüşlerini yansıtan oyunlar yazarak tiyatro sanatına yenilikler getiren ve kendisinden sonra gelen kuşağa esin kaynağı olan Gotthold Ephraim Lessing, şiddet içeren ölüm sahneleri yazmış fakat bu sahneler seyirci karşısında oynanmamıştır.

Aynı dönemde Heinrich Leopold Wagner’in 1776 yılında Neoklasisizm akımına karşı çıkan bir eser olan “Çocuk Katili” (The Child Murderess) kendisine tecavüze kalkan öz oğlunu öldürmeye kalkan bir kadını anlatırken seyirciyi

şiddetin farklı türleriyle karşı karşıya getirmekteydi. “*The Child Murderess*’ta sahne arkasında bir tecavüz, sahnede de bir bebeğin beynine şapka iğnesi batırılarak öldürülmesi söz konusuydu” (Brockett, 2000:360).

Romantizm döneminin Almanya’daki temsilcilerinden ve “Strum und Drang” ekolünden gelen dünyaca ünlü iki yazarı Johann Wolfgang von Goethe ve Friederich Schiller, Weimar tiyatrosunda ses getiren eserlerin yaratıcıları olmuşlardır. Goethe, 1787 yılında Euripides’ten uyarladığı “Iphigenia Tauris’te” adlı oyunda eril şiddete maruz kalan kadınların hakkını aramak ve özgürlüğüne kavuşmak isteyen Iphigenia’nın hikâyesini anlatır. Mephistofeles’in Faust’u her tür kötülüğe, vahşete, cinsel şiddete hatta cinayete sürüklediği, insanlığın kurtuluş mücadelesini anlatan oyunu “Faust”, yazarın dünyada en çok sahnelenen eserlerinin başında gelmektedir. Friederich Schiller ise 1782 yılında yazdığı ilk oyunu olan “Haydutlar” aracılığıyla şiddetle ve kötülükle mücadele ederken şiddetin egemenliği altına girip bir katile dönüşen Karl’ın hikâyesini anlatır. 1799 yılında Otuz yıl savaşlarını anlatan “Wallenstein Üçlemesi” ve özgürlük mücadelesi için ölümü göze alan İsviçreli genç kahramanın öyküsünü anlattığı “William Tell” önemli eserleri arasındadır.

Goethe ve Schiller’den etkilenerek “romantik dram” olarak adlandırılan oyunlar yazan Victor Hugo, üç birlik kuralını bozan eserleri ve ölüm sahnelerini seyircinin karşısına çıkarmasıyla kendi döneminin en özgün yazarlarından biri olarak tarihteki yerini almıştır. Duygunun ön plana çıktığı dönemin etkisiyle hem psikolojik hem fiziksel hem de duygusal şiddetin yer aldığı ayrıca intikam, öfke, nefret gibi büyük duyguların kahramanları şiddete sürüklediği oyunlar ve romanlar yazmıştır. 1830 yılında kaleme aldığı “Hernani” adlı eserinde babası, kral tarafından öldürülen Hernani’nin balayı gecesi karısıyla beraber kendilerini zehirleyerek intihar etmesiyle seyirciyi, aşkın ölümle buluştuğunda anlam kazandığı fikriyle karşı karşıya getirmiştir. Yazarın 1838 yılında yazdığı “Ruy Blas”, Don Saluste’un kraliçeden intikam almak için uşağı Ruy Blas’nın kimliğini değiştirmesini ve zamanla bir kurbanı dönüşmesini konu alır. Gerçek kimliğinin ortaya çıkması, romantik bir âşık olan Ruy Blas’nın Don Saluste’u öldürüp kendini zehirleyerek intihar etmesine neden olur.

Alman Romantizminin en önemli isimlerinden George Büchner ise kısacık hayatına sığdırdığı üç oyunuyla kendi döneminin en önemli yazarlarından biri

haline gelmiştir. Jakobenlerin aristokralara karşı uyguladıkları kanlı ve şiddetli mücadele üzerinden Fransız Devrimi'nden sonraki tarihsel süreci anlatan “Danton’un Ölümü”, hiçbir değişimin kan dökmeden gerçekleşmesinin mümkün olmadığı fikriyle seyirciyi yüzleştirmektedir. Oyun, Jakobenlerin, Danton ve arkadaşlarını tarihin en korkunç infaz yöntemlerinden biri olan giyotinle idam etmeleriyle sonlanır.

Klasisizm döneminde yazılan tragedyaalar yoğun şiddet sahneleri içermesine rağmen aristokrasi tarafından belirlenen ahlak ve görgü kurallarına uygun davranmanın her şeyin önüne geçtiği dönemde bu sahneler kesinlikle seyirci karşısında oynanmamıştır. Oyunlardaki şiddet sahneleri Antik Yunan tiyatrosunda olduğu gibi kuliste gerçekleşmiş ya da haberciler aracılığıyla seyircilerin bilgilenmesi sağlanmıştır. Duygunun ön planda olduğu Romantik dönemde ise şiddet içeren tragedyaalar üretilmiş, ölüm sahnelerini seyirci karşısına çıkartan Victor Hugo'nun oyunları ile başlayan süreçte kısmi olarak bazı şiddet sahneleri seyirci ile buluşmuştur. Klasisizm dönemindeki üç birlik kuralı ortadan kalkmış ve şiddet dâhil olmak üzere hayatın gerçeğinin daha çıplak bir şekilde ortaya koyma düşüncesi ön plana geçmiş, ahlak ve görgü kurallarına uyulması gerektiği fikrinden vazgeçilmiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısında etkili olan Naturalizm, sanatın toplum için yapıldığı düşüncesini ileri süren ve hayatın her yönünden farklı insanları konu edinen yapıtlarıyla Emile Zola tarafından kuramsallaştırılan felsefi bir akımdır. Zola, hayatın içinde yaşanan şiddeti en doğal ayrıntılarıyla eserlerine taşımayı tercih etmiş bir yazardır. “Thérèse Raquin” adlı romanını 1873 yılında aynı isimle oyunlaştıran Zola, sevgilisi Laurent ile birlikte kocasını öldüren ve daha sonra sevgilisiyle evlenen Thérèse'in yaşadığı vicdan muhasebesini ve trajik pişmanlığını anlatır. 1887 yılında “La Curée” adlı romanından ünlü Fransız oyuncu Sarah Bernhardt için oyunlaştırdığı, oynandığı dönemde çeşitli polemiklere neden olan “Renée” adlı dramda evli bir adam tarafından tecavüze uğrayan genç Renée'nin hikâyesini anlatır. Aristide Saccard adlı adamla evlendikten sonra mutsuzluğa sürüklenen Renée yıllar sonra ensest bir arzuya yenik düşerek üvey oğluna âşık olmuştur.

Modern dramın en önemli yazarlarından Henrik Ibsen ise ataerki düzen içinde evli bir çiftin yaşadığı domestik şiddeti anlattığı “Nora, Bir Bebek Evi”, kadın

haklarının henüz erkekle eşit olmaktan oldukça uzak olduğu 19. yüzyılda aile kurumunu mercek altına almaktadır. Oyun boyunca kocası Torvald'ın eril tahakküm olarak nitelendirebileceğimiz baskısı ve karısına uyguladığı psikolojik şiddet, bireysel özgürlüğünün daha fazla ayaklar altına alınmasına tahammül edemeyen Nora'yı tüm ailesini terk etmeye götürecek bir başkaldırıya sebebiyet verir. Yazarın yine domestik şiddet ekseninde bir çiftin hikâyesini anlattığı oyunu "Hedda Gabler", üst sınıftan gelen bir kadının orta sınıf bir adamla yaşadığı mutsuz bir evliliğin içindeki sıkışmayı ve bu durumun onu sürüklediği felaketi konu alır. Bu sıkışmışlık Hedda'nın çevresindekilere saldırgan ve yok edici tavırlar sergilemesinin yanı sıra oyunun sonunda kendi hayatını sonlandırmasına neden olur.

İskandinav tiyatrosunun bir başka önemli yazarı August Strinberg, psikolojik ve insan ilişkilerindeki şiddeti konu alan, kendi döneminin toplumsal gerçeğine ayna tutan eserlere imza atmıştır. Sınıfsal çatışmanın, kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin adım adım psikolojik bir şiddete dönüştüğü "Matmazel Julie", uşağı Jan ile cinsel ilişkiye giren aristokrat bir aileden gelen Julie'nin ilişkisini konu alır. Bir kadının ait olduğu sınıfsal ve toplumsal cinsiyet kalıplarını ret ederek uşağıyla ilişkiye girmesi oyunun yazıldığı 1888 yılı için oldukça cesur ve sıradışı bir harekettir. Bu ilişkinin yaşanması sonucu uşak Jean'ın ev sahibi Julie'yi aşağılayarak tüm davranışlarını değiştirmesi Julie'nin bunalıma sürüklenmesine ve kendini öldürmesine yol açar. Yazarın, kızlarının eğitimi üzerinden domestik şiddetin yaşandığı bir ailenin hikâyesini konu alan "Baba" oyunu yine kadın erkek eşitsizliğinin yaşandığı bir toplumda kadının baskın gelmeye çalıştığı natüralist bir dramdır. Oyunda Laura, kızının üzerindeki hakkı elde edebilmek için kocasını deli kıldırma çalışıp aile içi şiddeti sürdürmeye devam etmesi yüzbaşı olan kocasını ölüme sürükleyecektir.

19. yüzyılın sonlarında en önemli eserlerini veren, gerçekçilik akımının tiyatrodaki en önemli temsilcilerinden Anton Pavloviç Çehov, siyasal ve toplumsal değişimin bireyler üzerinde yarattığı olumsuz etkilerini anlatan oyunları ile tiyatro tarihindeki yerini almıştır. Yazar, Rusya'da aristokrat sınıfın maddi gücünü kaybetmesi ve orta sınıf burjuvaların yükselişi sonrasında ekonomik şiddete maruz kalan karakterlerin geçmiş ve bugün arasındaki sıkışmışlığını ve parçalanmasını anlatır. "Vişne Bahçesi" adlı oyununda

Ranevskaya ve ailesi varlığını kaybederken bu durum tüm aile ilişkilerine yansımaktadır. Oyunun sonunda yaşlı uşak Firs bir nevi unutulmuş ölüme sürüklenir. “Martı” adlı oyunda ise ekonomik şiddet şöhreti gitgide azalan Arkadina’nın bencilliğine, öz oğluna psikolojik şiddet uygulayarak onu ve sanatını küçümsemeye hatta aşağılamaya kadar sürükler. Yazarlık kariyerinde ilerlemesine rağmen Nina ile ilgili yaşadığı travmayı üzerinden atamayan Treplev oyunun sonunda kendini öldürür.

Modern dramın ortaya çıkmasıyla oyunlarda ele alınan şiddet olgusu şekil değiştirmiştir. Psikoloji biliminin ortaya çıkması ve gelişimi ile birlikte yazarlar ürettikleri eserlerde bireyin iç dünyasına odaklanmıştır. Bu yüzden şiddet, modern dramlarda oyun karakterlerinin yaşadığı çatışmaların sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Fiziksel ve sözel şiddetin yanı sıra bireyin aile hayatında yaşadığı domestik şiddet, eril şiddet, psikolojik şiddet hatta ekonomik şiddet gibi farklı şiddet türleri, Natürizm ve Realizm etkisinin baskın olduğu oyun metinlerinde yer almıştır.

Avrupa ve özellikle Amerika’da çağdaş tiyatro yönetmenlerini etkileyen, 20. yüzyıl tiyatrosunun seyrini değiştiren Antonin Artaud, tiyatro anlayışındaki şiddet olgusunu 1938 yılında kaleme aldığı “Tiyatro ve İkizi” adlı kitabında açıklamaktadır.

“Tiyatro, seyircinin cinayete yatkın eğilimlerini, erotik saplantılarını, yabanılığını, karabasanlarını, yaşam ve nesnelere karşısında ütopik duygumunu, hatta kana susamışlığını içeren düşlerini gerçekten sergileyemediği, onun düzmece ve aldatıcı bir düzlemde değil, içinden geldiğince arınmasını sağlayamadığı sürece kendini bulamaz, yani, gerçek bir yanılsama aracı olmaz” (Artaud, 1993:28).

Artaud tiyatro sanatının artık seyirciyle yepyeni bir ilişki kurması gerektiğini, çok daha sert, yalandan uzak, direkt ve seyircinin imgelemine harekete geçirecek bir şekilde olması gerektiğine inanıyordu. Bali tiyatrosundan etkilenerek, ruhu tüm kalıplardan arındırarak özgürleştirecek metafizik bir tiyatro öngörüsünde bulunmuş ve “Vahşet Tiyatrosu” olarak tanımlamıştır.

Politik şiddet ve kolektif bir şiddet türü olan savaşın birey ve toplum üzerindeki yıkımlarını anlatan, diyalektik materyalist dünya görüşüne sahip, epik tiyatrosunun öncülerinden Bertolt Brecht, gerek yazdığı oyunlar gerek tiyatro anlayışı için geliştirdiği teorileri nedeniyle 20. yüzyılın en önemli tiyatro insanlarından biri

haline gelmiştir. Yazarın 1941 yılında kaleme aldığı “Arturo Ui’nin Önlenebilir Tırmanışı” adlı oyununda Adolf Hitler ve Amerikalı gangster Al Capone’den esinlenerek kurguladığı ana kahraman Arturo Ui aracılığıyla faşizmin ve yeraltı güçlerin bir araya geldiğinde nasıl bir politik şiddete dönüştüğünü anlatır. Brecht bu oyunda sermaye gruplarıyla ilişki kuran yeraltı çetelerinin aynı zamanda Avrupa’yı kana bulayan Nazi güçleriyle yaptığı işbirliğe de gönderme yapmaktadır. Yazarın savaşı konu alan en önemli oyunlarından “Cesaret Ana ve Çocukları” ise 1618’de başlayan ve 1648 yılında biten 30 yıl savaşları sırasında üç çocuğunu kaybeden bir kadının hikâyesini anlatır. Brecht, 30 yıl savaşları üzerinden, oyunu kaleme aldığı 1939 yılında İkinci Dünya Savaşına girme hazırlığında olan Almanya’yı geçmişte yaşadıklarından ders çıkartmaması nedeniyle sert bir şekilde eleştirmektedir. Oyunun sonunda Cesaret Ana ayakta kalabilmek için para kazanma uğruna savaşın devamını barışa tercih etmesi yaşanan şiddetin insanlığın tüm değerlerini nasıl paramparça ettiği fikri ile seyirciyi karşı karşıya bırakmaktadır.

İkinci Dünya Savaşıyla birlikte Avrupa’da yaşanan kolektif şiddet ve kitlesel soykırım ertesinde yaşamın anlamsızlığını, umudun yok oluşunu konu alan oyunlar yazılmaya ve oynanmaya başlamıştır. Absürt tiyatro adı verilen bu akım özellikle savaşın büyük tahribat ve yıkım yarattığı Fransa’da ortaya çıkmış, gelişim göstermeye devam etmiştir. Varoluşçu bakış açısıyla eserler üreten Albert Camus ve Jean Paul Sartre’in metinlerinde baş gösteren bireyin uyumsuzluğu ve içinde yaşadığımız hayatın absürt oluşu gibi öğeler ilerleyen yıllarda oyunlar yazan Eugène Ionesco ve Samuel Beckett gibi yazarların metinlerinin bütününe sirayet etmiştir. Absürt tiyatro kapsamına giren metinlerde dramatik aksiyonu ilerleten ve karakterler arasındaki iletişimi sağlayan söz artık işlevini yitirmiştir. Sözün bireyler arasındaki etkileşime hizmet etmediği oyunlardaki bu durum sözel şiddet olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda Eugène Ionesco’nun 1949 yılında kaleme aldığı, sürekli konuşan ancak neden-sonuç ilişkisiyle bağlı olmayan cümlelerin ve durumların art arda geldiği, altı karakterin iletişimsizliğini konu alan “Kel Şarkıcı” adlı oyunu örnek verilebilir. Yazar, insanların birbirine yabancılaşmasını oyundaki karı kocanın birbirlerini tanımayıp hatırlamak için çaba gösterdikleri tuhaf ve anlamsız ilişkileri üzerinden ironik bir şekilde anlatmaktadır. Anlamın yok olduğu, savaş sonrası bireylerin birbirinden

uzaklaştığı, koptuğu ve iletişim kurmakta güçlük çektiği bir ortamda sözel şiddet tüm karakterlerin ilişkisinde varlık gösterir. Bu iletişimsizlik oyunun sonunda Bay ve Bayan Martin arasındaki diyalogun kelimeler yerine harflerle sürdürülmeye çalışmasına kadar gitmektedir. Sözel şiddet Samuel Beckett'in 1953 yılında yazdığı absürt tiyatronun en temel örneklerinden "Godot'yu Beklerken" için de geçerlilik gösterir. Bekleme üzerine kurulu oyunun bütününe hükmeden anlamsızlık ve belirsizlik sözün işlevini tamamen kaybetmesine neden olur. Vladimir ve Estragon oyun boyunca konuşurlar, tartışırlar, hatta gitmeye teşebbüs ederler. Estragon ipe kendini asmayı bile düşünür fakat sözler hiçbir anlam üretmediği gibi hiçbir şeyi değiştirmez. Karakterler eyleme geçmeksizin bir gün geleceğini düşündükleri Godot'yu beklemeye devam ederler.

Avrupa tiyatrosunda şiddet, absürt tiyatrodaki sözel olana yönelirken, Amerikan tiyatrosunda Arthur Miller ve Tennessee Williams oyunlarında daha çok toplumsal ya da bireysel şekliyle karşılık bulur. Miller, "Cadı Kazanı" gibi oyunlarında şiddetin toplumsal boyutunu ortaya koyarken Williams "Arzu Tramvayı" gibi oyunlarında daha çok bireysel boyutu ile ilgilenir. 1980'lerde ise aile içi şiddeti konu alan oyunlarıyla Sam Shepard, Amerikan tiyatrosunda önemli bir iz bırakmıştır.

Günümüz tiyatrosuna göz attığımız zaman şiddet unsurunun hayatımıza daha fazla dâhil olduğundan ve çeşitlendiğinden söz edebiliriz. Medya şiddeti, okullardaki şiddet, çocuk tacizi, kadın cinayetleri, aile içi şiddet, ensest, intihar, tecavüz gibi konuların hem daha görünür hem daha çok tartışılır olması 1990'lı yıllardan itibaren tiyatrodaki çok daha fazla yer bulmasına neden olmuştur. Bu tiyatronun kendinden önceki yüzyıl tiyatrosuyla en önemli farkı yazarın şiddetle kurduğu ilişkidir. Kapitalist sistem ve tüketim toplumu, yarattığı ekonomik ve sosyal baskılar nedeniyle bireyi daha sorunlu ve gerilimli bir hale getirdiği için dolaylı olarak şiddete katalizörlük etmektedir. Yaşadığımız çağın zorlukları altında hayata tutunmaya çalışan bireyler, sistemin içinde varoluş savaşı verirken içgüdüsel olarak her bireyde var olan şiddet bir davranış biçimine dönüşebilmektedir. Böylece çağdaş tiyatro metinlerinde anlatılan şiddet, günümüz toplumunda her kesimden bireyin içine kolayca düşebileceği bir durum haline gelmiştir.

1990’larda İngiltere’de özellikle küçük salonlarda az sayıda seyirciye oynanan yeni oyunlar yazılmaya başlanmıştır. Bu oyunların seyirci üzerinde etkili olabilmesinin yolunun, seyircinin içinde yaşadığı toplumun şiddet olaylarına tanıklık edip, cinsellikle ilgili belirli tabularla yüzleşmesinden geçtiğini düşünen oyun yazarları birbiri ardına eserler üretmiştir. Her tür tabuyu yıkmaya çalışırken, bunu sahte bir illüzyon altında saklamadan seyircinin gözü önünde gerçekleştiren bu akım, Alex Siertz tarafından daha sonraki yıllarda in-her –face olarak tanımlanmıştır. Büyük anlatıların son bulduğu, dünya genelinde savaşların ve global krizlerin yaşandığı, kapitalizmin güçlü etkisi altında sosyal eşitliğin ve adaletin sağlanamadığı bu dönemde Philip Ridley, Antony Neilson, Mark Ravenhill ve Sarah Kane gibi önemli yazarlar yetiştikleri kültürün sesleri olan, yaşadıkları toplumu değiştirmeyi hedefleyen oyunlarını seyirciyle buluşturmuş ve bu oyunlarla dünyanın birçok ülkesinde ses getirmişlerdir.

Sahnelendiği farklı ülkelerde seyircilerin bir bölümünün salonu terk ettiği, özellikle 1990’lı yılların en sert ve oynanması en zor oyunlarından biri olan “Kürekli Merkür” (Mercury Fur) ile Philip Ridley sistemin içinde paramparça olmuş gençlerin yaşadığı toplumsal şiddeti irdeler. Fütüristik bir masal olarak tanımlanan oyunda gençler yaşadığı şiddeti kanıksamış gibi gözükmesine rağmen hayata tutunmak için kelebek yutmakta ve sürekli uyuşturucu içmektedir. Düzenledikleri parti için birbirlerine getirdikleri hediye bile işkence ettikleri on yaşındaki bir çocuktur. Bu distopya aslında tüm bireylerin yaşadığı şiddet çağından başka bir şey değildir. Bu dünyada hayatta kalabilmenin tek yolu kaba kuvvet kullanmaktan çekinmeden başkasına zarar vererek onu yok etmektir. Birbirlerini cinsel olarak taciz etmek veya zorla ilişkiye girmek, içinde yaşadıkları bu düzenin bir parçasıdır. Philip Ridley bu hikâyeyi fütüristik bir distopyada geçirmesine rağmen günümüzde bireyin sistem içinde nasıl paramparça olduğuna dair referanslar vermektedir.

Savaşın bireyler üzerindeki yıkıcı etkilerini gerçek bir olaydan yola çıkarak anlatan “Sokucu” (Penetrator), Anthony Neilson tarafından Amerika’nın Irak işgali sonrası kaleme alınmıştır. Tiyatronun, seyirci üzerinde yoğun bir etki bırakması konusu üzerine düşünen Neilson, gerçek yaşamdaki şiddetin sahnede yer alması gerektiğini düşünüyordu. Bu yüzden oyunlarında hem fiziksel hem de psikolojik şiddetin tüm unsurlarını ikili ilişkiler düzeyinde kullanmıştır.

Bastırılmış cinselliğin, arkadaşlar arasında şiddeti tetiklemesine neden olan oyun, seyircinin tiyatrodaki alışık olmadığı bir porno fantezisi ve mastürbasyon sahnesiyle başlar. Neilson, eşcinsel eğilimini bastırmak için orduya yazılan Tokmak adlı karakterin Irak savaşı sırasında yaşadığı işkence ve tecavüz gibi kâbusların kendisinde yarattığı yıkımla çocukluk özelemleri arasında gidip gelerek yaşadığı travmaya ve bu durumun tetiklediği şiddete tanıklık etmemizi sağlar. Tokmak yakın arkadaşına duyduğu cinsel isteği bir türlü kabullenemediğinden, öfkesi onu en yakın arkadaşının sahip olduğu ve çocuklarındaki oynadıkları oyuncak ayıyı paramparça etmeye götürür. Spermle başlayan oyun bıçaklama sahnesinin ardından kanla sonlanır.

Mark Ravenhill'in kapitalist sistem içerisindeki medya bombardımanı sonucu tüketim kölelerine dönüşen bireylerin yaşadığı sosyal ve ekonomik şiddeti en iyi anlatan oyun yazarlarından biri olduğu kanısındayız. Karl Marx kapitalizmin bir şiddet olgusuna dönüşeceğini yazdıktan 150 yıl sonra Ravenhill, "Alışveriş ve S.kiş" (Shopping and Fucking) adlı oyununda tüketim toplumunun yarattığı baskı sonucu paranın alım gücü karşısında tüm ahlaki ve sosyal değerlerini kaybeden bireyin durumunu ve bu durumun şiddete nasıl katalizörlük ettiğini anlatmaktadır. Üç arkadaş arasında geçen hikâyede, madde bağımlısı olan Mark, tedavi gördüğü rehabilitasyon merkezinde başka biriyle girdiği ilişki sonrası atılır. Daha sonra üvey babası tarafından tecavüze uğramış, bedenini satarak hayatını kazanan Gary ile ilişki yaşamaya başlar. Ev arkadaşı Lulu ise geçimini sağlamak için extasy satmak durumundadır. Medeniyetin para olduğunu savunan Brian onu çıırılçiplak soyar ve bu hapları satması konusunda ona psikolojik şiddet uygular. Ev arkadaşı Robbie'nin hapları ücretsiz olarak dağıtması sonucu tehdit edilirler ve para kazanmak için seks hatlarında çalışırlar. Mark'ın fahişelik yapan erkek sevgilisi Gary'i eve getirmesiyle şiddet gitgide tırmanır. Nesnelere hızla tüketildiği gibi duygular ve ilişkiler de paramparça olur. Uyuşturucu, tecavüz, taciz ve seks bağımlılığı, oyunun kahramanları olan Mark, Robbie, Lulu ve Brian'ın gündelik hayatlarının sıradan bir parçası haline gelmiştir. Ortak değerleri olan seks ve uyuşturucuyu, tüm alışverişlerinde bir alım satım aracı haline getirmişlerdir. Böylece yeni dünya düzeninde ekonomik şiddetin insan ilişkilerini nasıl değiştirdiğine ve her şeyin alınıp satıldığı bu dünyada yaşama tutunmaya çalışan

gençliğin kendi hayatlarının kahramanı olmak yerine kendi hayatlarının kurbanı haline gelişine tanıklık ederiz.

28 yıllık kısacık yaşamına 5 oyun sığdıran dünyaca ünlü İngiliz yazar Sarah Kane, yaşamdaki şiddetin ve büyük acıların olduğu gibi sahneye taşınmasının seyircilerin içsel dürtülerini harekete geçirerek içinde yaşadığımız dünyanın daha katlanabilir bir hale geleceğine inanmaktaydı. Bu yüzden fiziksel ve sözel şiddet içeren, cinsel tabuların alt üst edildiği, dramatik yapıyı kıran provokatif oyunlar yazmıştır. Medyanın başlangıçta pek ilgilenmediği ve Batı toplumunun uzun süre duyarsız kaldığı Bosna Savaşı sırasında yaşanan katliam, “Havaya Uçurulmuş” (Blasted) adlı oyununun çıkış noktasını oluşturmuştur. Oyun Leeds şehrinde bir otel odasında bulunan orta yaşlı bir gazeteci ve genç bir kadın arasında geçer. Adam hasta olduğundan ölmek üzeredir. Kadın adama göre daha saf ve sıradan biridir. Adam onunla sevişmeye çalışır, kadın başta istemez. Ardından ona oral seks yapar ancak cinsel organını ısırır. Daha sonra oyunun tüm atmosferini değiştirecek olan asker gelir ve yatağa işer. Bir bombanın patlamasıyla tüm oda bir enkaza dönüşür. Asker savaşın yarattığı şiddeti anlattıktan sonra adama tecavüz eder ve intihar etmeden önce gözlerini oyar, onları yer. Tüm bu vahşetin ardından asker silahını başına dayar ve kendini öldürür. Kadın savaşta kalmış bir bebekle otel odasına geri döner fakat bebek açlıktan ölür. Yemek bulmak için dışarı çıktığında adam mastürbasyon yapar ve oyunun sonunda ölür. Sarah Kane, bireyin hangi noktada şiddet üretebileceği konusunda göz yemek, intihar, tecavüz, mastürbasyon, idrar yapmak, yamyamlık, oral seks sahneleri ile sınırları zorlamaktadır. Oyundaki cinsel şiddet özellikle Bosna Savaşında yapılan tecavüzlere gönderme olup erkek egemen toplumun kadına uyguladığı şiddeti tartışmaktadır. Oyunun ilk bölümünde eril gücü temsil eden Ian fiziksel güç kullanarak eski sevgilisine tecavüz etmek ister. İkinci bölümde eril egemenliği ele geçiren asker, savaş sırasında diğer askerlerin sevgilisine tecavüz etmelerinin intikamını Ian’dan alır. Ruhsal travma yaşayan asker önce adamı dudaklarından öper ardından ona işkence ederek tecavüz eder.

Şiddeti adeta çağdaş bir katharsis olarak sunan bu yaklaşım sadece metinsel boyutta üreten yazarlarla sınırlı kalmayıp aynı zamanda günümüz tiyatrosunda postdramatik eserler üreten yazar-yönetmenlerin oyunlarında da karşımıza çıkmaktadır. Prodüksiyon aşamasında sahne üzerinde ortaya çıkan, tiyatro

metninin sahne üzerinde yerini imajlara yani bir çeşit göstergeler dizisine bıraktığı, metnin oynanmaktan çok söylendiği bu yeni yazın, tiyatro kuramcısı Erica Fisher-Lichter tarafından "teatral metin" olarak tanımlanır. Özellikle kendi oyunlarını yazıp yöneten Romeo Castellucci, Angelica Liddell, Rodrigo Garcia ve Ricci-Forte gibi sanatçıların prova sürecinde oluşturdukları gösteriler için oldukça uygun bir tanımlamadır. Bu yönetmenler seyirciyi, şiddet olgusuyla yüz yüze bırakan kan, çıplaklık, cinsellik kullandıkları sert, can acıtıcı, ama aynı zamanda şiirsel imajlarla dolu bir sahneleme anlayışına sahip eserler üretmektedirler. Postdramatik tiyatrodaki acının temsil edilme biçiminin geleneksel tiyatrodan ayıran temel farkı Alman tiyatro kuramcısı Hans Thies Lehmann aşağıdaki şekilde yorumlamaktadır.

“Geleneksel tiyatrodaki bedensel acı şiddet, ölüm, korku ve acıma duygusu düzleminde işlenip; işkence, üzüntü, fiziksel çöküş taklit edilerek sahnelenirken, postdramatik tiyatro bedensel acıyı, sahnelenen acı çekiş süreciyle değil de gösterim deneyimiyle izleyicilere yaşatmayı amaçlar. Postdramatik tiyatronun bütünüyle deneyimsel oluşunu gözler önüne seren bu özellik acı çeken bedenler kanalıyla dünyasal vahşeti izleyicilere duyumsatma amacına dönük bir yapılandırmadır” (Biçer, 2010:42).

Tiyatronun kronolojik tarihine bakıldığında başlangıcından günümüze dek, oyun yazarları yaşadıkları dönemin sanat anlayışına uygun olarak yazdıkları eserlerde işkence, tecavüz, cinayet ve ölüm gibi sahnelerden sıklıkla yararlanmış, böylece seyircilerin oyunun kahramanlarıyla özdeşleşmelerini ya da karşısında durmalarını sağlayıp, dramatik gerilimi yüksek olan oyunlarının ilgiyle izlenmelerini sağlamışlardır. Antik Yunan döneminde seyircilerin katharsise ulaşmasını hedefleyen oyun yazarları yarı Tanrı kahramanlar için mitolojiden kurguladıkları, şiddetin en korkutucu taraflarıyla yüzleştiren oyunlar kaleme almışlardır. Fakat bu sahneler hiçbir şekilde seyirci karşısına çıkmamış, çoğunlukla kuliste gerçekleşmiş ya da haberciler aracılığıyla seyircinin olup biteni öğrenmeleri sağlanmıştır. Antik Roma döneminde komedyalar, vahşi hayvan dövüşleri ve gladyatör savaşları yaygın olup daha az tragedya üretilmesine rağmen yazarlar kaleme aldıkları eserlerde cinayetten, çocuk ölümlerine ve hatta vahşi yamyamlığa kadar şiddetin sınırlarını zorlamıştır. Bu metinler sahne eserinden çok edebi olarak nitelendirilmiştir. Tiyatronun en karanlık çağı olarak bilinen Ortaçağ uzun yüzyıllar boyunca bu sanatın

gelişememesine neden olmuş daha sonra dini oyunlar aracılığıyla yeniden hareketlenmeye başlamıştır. İncil'den alınan hikâyelerdeki zor sahneleri canlandıran oyuncular gerçeği doğru yansıtma çabası sonucu çoğu kez oyun esnasında gerçek şiddete maruz kalmış ve fiziksel olarak zarar görmüşlerdir. Tiyatronun yeniden yükselişe geçmesi Rönesans ile başlamış, aralarında William Shakespeare'in de olduğu birçok önemli yazar özellikle intikam trajedisi teması altında kanlı şiddet ve ölüm sahnelerinin yer aldığı oyunlar yazmıştır. Bu dönemde şiddet sahneleri bazen kısmi olarak seyirci karşısına çıkmıştır. Klasisizm dönemi Corneille, Racine gibi büyük tragedya yazarlarına tanıklık ederken, şiddet, cinsellik ve ölüm gibi sahneler aristokrasinin belirlediği ahlak ve görgü kurallarına uymadığından kesinlikle sahne üstünde oynanamamıştır. Duygunun egemen olduğu, fiziksel şiddetin yanı sıra duygusal ve psikolojik şiddet içeren oyunların kaleme alındığı Romantik dönemde bu düşünceye karşı çıkmış, üç birlik kuralının ihlal edilmesi ve şiddet sahnelerinin seyirciyle buluşması gerektiği ileri sürülmüştür. 19. yüzyılın ortalarından itibaren psikoloji biliminin gelişmesi ve modern dramın ortaya çıkmasıyla birlikte hem naturalist hem de realist yazarlar bireyin çatışmasına öncelik vererek, aile ilişkilerini ön plana alan oyunlar üretmiş ve eril şiddet, domestik şiddet, psikolojik şiddet ve ekonomik şiddet gibi farklı şiddet türlerini barındıran eserler kaleme almışlardır. 20. yüzyılın başında Antonin Artaud "Vahşet Tiyatrosu" adını vererek kuramsallaştırdığı, seyircinin kendisiyle yüzleşmesini sağlayarak bilinçaltını özgür bırakacak bir tiyatro anlayışını geliştirmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanayileşme sonrası, sömürgecilik, savaşların çeşitlenmesi ve teknolojinin gelişmesi gibi faktörler ekonomik, toplumsal ve siyasi krizlere yol açmış ve şiddet gündelik hayatın her alanına yayılmaya başlamıştır. Kahramanların yaşadığı trajik olayları anlatan eserler yerini sıradan insanlarda var olan şiddet içgüdüsünün kişileri nasıl egemen aldığını anlatan tiyatro metinlerine bırakmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında ürettiği eserlerle tiyatro tarihine damga vuran Bertolt Brecht kolektif bir şiddet türü olan savaşın yıkıcı etkilerini anlatan oyunlar yazmış, politik şiddetin hem bireyi hem de toplumları yok ettiği fikriyle seyirciyi karşı karşıya getirmiştir. Savaş sonrası Fransa'da ilk tohumları atılan absürt tiyatronun temsilcileri, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Tardieu gibi yazarlar, savaş sonrası yaşamın anlamsızlığını konu alan, sözel şiddetin oyunlara egemen olduğu bir tiyatro anlayışının tüm

Avrupa'da yayılmasına vesile olmuştur. Bu dönemde Tennessee Williams ve Eugene O'Neill gibi Amerikalı oyun yazarları, şiddeti toplumsal ve bireysel olarak ele alan oyunlar üretmiştir. 1990'lı yıllarda oyun yazarları İngiltere'de başlayan in-yer-face tiyatrosu aracılığıyla şiddetin tüm formlarını ve cinselliği en cüretkar biçimde sahneye taşıyarak seyirciyi şok edip içinde yaşadığı toplumun tüm çarpıklıklarıyla yüzleşmesini hedeflemiştir. Postdramatik tiyatrodaki ise şiddet eyleyen karakter ve hikâyesi ortadan kalkmış, şiddet güçlü imgeler, imajlar ve bedenler aracılığıyla görsel bir şekilde sahne üzerinde temsil edilmeye başlamıştır. Tüm tiyatro tarihi boyunca şiddetin hem metinsel olarak hem de sahnelemelerde farklı şekillerdeki temsili, seyircinin duygularını harekete geçirmiş, merak duygusunu tetikleyerek oyunların daha izlenilir olmasına hizmet etmiş ve en önemlisi onları provoke etmeye çalışarak içinde yaşadığı dönemi ve toplumu sorgulamalarına neden olmuştur. Sonuç olarak tiyatro metinlerinin önemli unsurlarından biri olan şiddet tarih boyunca değişim geçirerek günümüz tiyatrosunda yeni görünümlere kavuşmuştur.

4 XAVIER DURRINGER

4.1 Xavier Durringer'nin Hayatı

1963 yılında Paris'in bir banliyösünde dünyaya geldi. Tiyatro tutkusu, o yıllarda çok tanınan "Acting International" adlı okula girmesine ve ünlü oyunculuk hocası, yönetmen Robert Cordier ile çalışmasına olanak sağlamıştır. Eğitimini tamamladıktan sonra oyuncu arkadaşlarıyla birlikte "La Lézarde" adlı topluluğu kurarak kendi yazdığı oyunları sahnelemeye başlamıştır. 1988 yılında yazıp yönettiği "Derimin Altında Bir Gül" (Une Rose Sous La Peau) ile başlayan tiyatro serüveni, oyunlarının yirmiden fazla dile çevrileceği ve elli farklı ülkede sahneleneceği uluslararası bir kariyere dönüşmüştür. Kaleme aldığı oyunlarının birçoğunu sahneye koyan Xavier Durringer, zamanla genç toplulukların da tercih ettiği bir oyun yazarı haline gelmiştir. 2005-2012 yılları arasında tiyatroya ara veren yazar 2012 yılında yazdığı, bir yapımcıyı öldüren bir oyuncunun hapisanedeki günlerini anlattığı, tiyatro ve sinema endüstrisini sert bir dille eleştirdiği "Acting" adlı oyunla tiyatroya geri dönmüştür. Bu oyun 2016 yılında Paris'te "Bouffes Parisien" adlı tiyatrodan yazarın kendisi tarafından sahnelenmiştir. Durringer yirmi iki oyun sığdırdığı tiyatro kariyerinin yanı sıra sinema ve televizyon alanında önemli yapımlara imza atmıştır. 1993 yılında ilk yönettiği film olan "La Nage Indienne" ile sinema sektörüne giriş yapmış, San Sebastian, Cannes ve Montreal gibi önemli film festivallerine katılmış ve yönetmenliğini üstlendiği "La Conquête" filmiyle dünyaca tanınır hale gelmiştir. Nicholas Sarkozy'nin 2003-2007 yılları arasındaki yükselişini anlattığı bu film halen görevde olan bir Cumhurbaşkanı hakkında yapılan ilk film olma özelliğini taşımaktadır. Tiyatroların devlet ve belediyeler tarafından güçlü bir şekilde desteklendiği Fransa'da ödeneklerin oyun yazarlarının özgür dünyalarına müdahale edeceğini düşündüğünden oyunlarını bağımsız ve özel tiyatrolarda sahnelemeyi tercih etmektedir. Samuel Beckett, Eugène Ionesco ve Jean Genet gibi yazarların daima özel tiyatrolardan çıktığının altını çizerken sadece biçim üzerine çalışan oyun yazarlarının toplumun geneline değmediğini ve solcu

söylemin sahne üzerinde hiçbir zaman görülmediğini düşünen Durringer, çağdaş Fransız tiyatrosunun söz odaklı şiirsel diline tepki göstermektedir. Oyunlarını sosyal tiyatro olarak tanımlaması ve gerçekleri çok direkt bir dille sahneye taşınması nedeniyle Fransız entelektüelleri tarafından pek sevilmeyen Durringer bu durumu önemsemeksizin kendi inandığı doğrultuda oyunlar yazmaya ve filmler çekmeye devam etmektedir.

4.2 Xavier Durringer'nin Oyunlarına Genel Bir Bakış

Oyunlarına göz attığımızda, Durringer'nin Paris'in bir banliyösünde büyümüş olmasının otuz yıllık yazarlık kariyerine önemli etkilerde bulunduğu tanıklık etmekteyiz. Toplum tarafından dışlanan kişileri çoğu kez oyunlarının eksenine alan yazar, sistemin ötekileştirdiği kişilerin yaşadığı gerçeği tüm çıplaklığıyla bize anlatarak görmezden geldiğimiz hayatları fark etmemizi sağlamaktadır.

Halen tiyatronun ne olduğunu bilmeyen bir kitleye ulaşabilmek için rap ve hip-hop kültürünü küçümsemeyen, sokak dilini, argoyu, Arapların ve siyahilerin gettolarda kullandıkları, gazete ya da televizyonda rastlanması mümkün olmayan, deforme edilmiş Fransızca'yı kullanmaktan çekinmeyen Durringer, hayatın içinde konuşmalarına izin vermediğimiz insanlara oyunlarında söz vermektedir. Evsizler, fahişeler, Arap göçmenler, küçük yaşta tecavüze uğramış kadınlar, siyahiler, yalnız ve toplumdan tamamen soyutlanmış bireyler, şiddete maruz kalmış ya da hayata tutunmak için şiddete başvurmaktan başka hiçbir çıkar yolu olmayan gençler oyunlarında çoğu kez başrol oynayan karakterlerdir.

Yazarın 1989 yılında kaleme aldığı ilk dönem oyunlarından "22.34", şiddete maruz kalma korkusu yüzünden geceleri çatalla yattığı hapisshaneden yeni çıkan Tony'nin, dilsiz arkadaşı Charlie ve Pierre ile yeniden bir araya gelmelerini anlatır. Durringer bu oyunda aşktan ve gelecekte hiçbir beklentisi olmayan umutsuz gençlik üzerinden sosyal adaletsizliği sorgular. Kimsenin kendilerine yardım etmediği çıkışsız bir hayatın içindeki üç arkadaş "denizin dibindeki küçük balıklar" gibi debelenmektedir. Üçünün de âşık olduğu Lisa orayı terk etmiştir. Gerçek aşkı hiç yaşamamış ve hayal ettikleri kadının hiçbir zaman karşısına çıkmayacağını bilerek yaşadıkları sağlıklı ilişkiler, toplumun kenarında kalmış bu bireylerin dış dünyaya karşı şiddete dönüşecek büyük bir öfke biriktirmelerine neden olmaktadır.

Erkek kimliğinin inşasında önemli bir rol oynayan askerliğin son gününü geçiren üç arkadaşın nasıl birer suçluya dönüştüklerini anlattığı “Terhis” (La Quille) Fransa’da zorunlu askerlik hizmetinin henüz kaldırılmadığı 1993 yılında kaleme alınmıştır. Çağdaş Fransız tiyatrosunda pek yer almayan askerlik konusu, yazarın Cezayir savaşı ve ikinci nesil göçmen meselesini tartışmasına zemin oluşturmaktadır. Farklı etnik kökenlerden gelen ancak benzer sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel özelliklere sahip bu gençler ahlaki ve etik değerlerdeki yozlaşma sonucu şiddetin egemenliğine yenik düşerler. Tren garında terhis olmayı beklerken güzel vakit geçirmek için çağırdıkları Maria, Sergent ile cinsel ilişkiye girdikten sonra biraz eğlenmek ister ve gençlerin rehin alma oyununa dâhil olmayı kabul eder. Üç arkadaşın nefret ettiği otoriteyi temsil eden gar şefi ile oynadıkları oyun, Maria’nın vazgeçmesinin ardından onu kemerle bağladıkları, tokatlayarak dövdükleri gerçek bir rehin alma olayına döner. Oyun, garın polis tarafından kuşatılmasıyla sonuçlanır. Durringer bu oyunda askerlik hizmetinin alt kültürden gelen, eğitimsiz gençlik üzerinde şiddeti nasıl tetiklediği konusunda seyirciyi-okuyucuyu önemli sorularla baş başa bırakmaktadır.

Yazarın 1997 yılında kaleme aldığı “Bir Küçük Yarık” (Une Petite Entaille) adlı oyunu ise aşk yoksunluğunun hüküm sürdüğü bir banliyö kasabasında birbirleriyle iletişim kurma çabası hep olumsuzlukla sonuçlanan, sosyal yaşamın içerisinde giderek görünmez hale gelen bireylerin yalnızlığının ve parçalanmışlığının onları şiddete sürükleyişini anlatır. Otuz yaşına yaklaşan işsiz Slim, kendisini terk eden kocasının bir gün döneceğini hayaliyle yaşayan Mathilde, oğlu aracılığıyla annesine kur yapan ve eski kocasının yakın arkadaşı olan 60 yaşındaki komşu Lugano, eski sevgilisini en yakın arkadaşına peşkeş çeken ve üstelik bu durum üzerinden bahse girip para kazanmaya çalışan serseri Jo ve hiç değer vermediği ama hamile bıraktığı Maria bu karmaşık ilişki zincirinin kahramanlarıdır. Aşk hayali umutsuzlukla sonuçlanan Slim ve Lisa’nın ölümüyle son bulan oyun, banliyölerdeki ataerkil sistemin kadınlara olan sorunlu bakış açısını ortaya koymaktadır. Kendi ailelerindeki genç kızlara baskı uygulayarak sosyal yaşama karışmalarına izin vermeyen erkekler, özel hayatlarında birlikte oldukları kız arkadaşlarına “hafif kadın” gözüyle bakarak onları ötekileştirmektedir. Bu durumun uzun yıllardır süregeldiği banliyölerde, erkek egemen bakış açısına maruz kalmış kadınlar, 2002 yılında başlattıkları “Ne köle

ne fahişe” adlı feminist hareket aracılığıyla erkeklerin karşı cinse uyguladıkları bu haksız ayrımcılığı ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır.

Kendilerini toplum tarafından dışlanmış hisseden, aşkın ve sevginin yok olduğu bir yerde geleceğe dair hiçbir umut taşımayan, cinsel açıdan yozlaşmış bir ortamın içinde bulunan gençliğin kendisini ancak şiddet aracılığıyla ifade edebildiğini kaleme alan yazar, 2005 yılında Paris banliyölerinde başlayan, üç haftada ülke geneline yayılarak on binlerce aracın ateşe verildiği ve birçok kamu binasının kundaklandığı ayaklanmayı önceden sezmiş gözükmektedir.

Xavier Durringer'nin şiddete maruz kalan ya da şiddet içgüdüsünün kurbanı olup, onu uygulayan karakterlerinin karşı cinsle kurdukları ilişki iki zıt kutupta toplanmaktadır. Yazarın oyunlarındaki karakterlerin yaşadığı aşk yoksunluğu bazen cinsellikten uzak bir yaşam sürmelerine neden olurken bazen de hayattaki tek varoluşlarını cinsellik üstüne kurmalarına yol açar. “Bir Küçük Yarı” (Une Petite Entaille) oyununda otuz yaşına yaklaşmasına rağmen cinsel deneyimi olmayan Slim ilk duruma örnek teşkil etmektedir. Lisa'yla ölüm pahasına sevgili olmaya çalışan Slim'in ütöpik aşk algısı sağlıklı bir ilişki kurmasına engel teşkil etmektedir. Aynı olgu “Tersine Gece” (La Nuit A L'envers) adlı oyunda farklı bir bağlamda gerçekleşmektedir. Aşk ve cinsellik yoksunluğu çekmekte olan “Adam”, çocuğunu kaybetmiş ve seks işçisi olarak çalışan “Kadın” karakterini kafasında idealize etmektedir. “Adam” onu aylarca saplantılı bir şekilde takip ettikten sonra aşkını açıklamak için kadının müşterileriyle ilişkiye girdiği odaya gider. Cinsellik yoksunluğu “Terhis” (La Quille) oyununda da kendini göstermektedir. Durringer bu oyunda, içinde yaşadığı topluma tam olarak uyum sağlayamamış gençlere söz vermektedir. Bu gençler işsiz ya da “geleceği olmayan” işlerde çalışmaktadır. Askerlik görevlerinin son gecesinde cinsellik yoksunluğu çeken üç genç karşılaştıkları ve aralarından birinin tren istasyonunun tuvaletinde cinsel ilişkiye girdiği kızı rehin almaktadır. Gençliğin raydan çıkmışlığı ve cinsellik yoksunluğu yazarın 1994 yılında kaleme aldığı “Bal-Trap” oyununda da vurgulanır. Gino ve Lulu altı aydır sevişmemişlerdir. Bu yoksunluk âşıkları sürekli bir şiddetin içine çekmektedir. Benzer bir durum “22.34” oyunundaki Pierre karakteri için geçerlidir. Aşktan ve gelecekte hiçbir umudu olmayan Pierre, kasabada herkesin birlikte olduğu bir kızla yalnızlığını ve cinsel açlığını gidermeye çalışmaktadır.

Bazı karakterler cinsel sefalet diye adlandırabileceğimiz bir durumun içindeyken, diğerleri cinselliği sürekli yaşamakta olup, onu günlük yaşamlarındaki kavganın ve hayattaki varoluşlarının bir aracı haline getirmektedir. Bu durum erkek egemen toplumdaki kadın karakterleri marjinal kılarken erkeklerin gözünde basit bir seks ögesi olarak algılanmalarına neden olur. Kadının cinsellik dışında bir işlevi bulunmadığını varsayarak onlara her tür baskı ve şiddeti uygulamaktan haz duyarlar. “Terhis” (La Quille) oyununda Ben ve Roger, Sergent ve Maria’nın ön sevişmelerine tanık olmaktan ve onları gözetlemekten utanç duymaz. Sergent cinsel açlığını gidermek için kadınları kullanan bu kişilerden biridir. Kadını tuvalete götürüp onunla bir an önce cinsel ilişkiye girmekten ve ardından onu rehin almaktan hiç çekinmez. Bu karakterleri kadınlara bağlayan hiçbir duygu bulunmamaktadır. Bu kadınlar birer insan olmaktan öte sadece cinsel obje olarak görülmektedirler. “Bir Küçük Yarık” (Une Petite Entaille) oyununda bu toplumsal cinsiyetçi bakış açısına ve ön yargılara sahip Jo, birlikte olduğu kız arkadaşlarını hiçbir pişmanlık duymadan aldatır ya da onları hamile bırakır. “22.34” oyunundaki Pierre ve kasabadaki diğer erkekler aynı anda kasabalı kızla cinsel ilişkiye girerler.

Xavier Durringer’in bazı kadın karakterleri ise aşkı uçlarda yaşamaktadır. İçinde buldukları koşullar göz önünde bulundurulduğunda, kafalarındaki aşka dair hayallerin gerçekleşmesi oldukça imkânsızdır. “Bir Küçük Yarık” (Une Petite Entaille) oyunundaki Mathilde kocası onu terk edeli 10 yıl olmasına rağmen bir gün eve geri döneceğine inanır. Yazar oyunlarında yakışıklı prensini bekleyen genç kız klişesini de kullanmaktadır. “Dilimin Ucunda Öldürme İsteği” (Une Envie De Tuer Sur Le Bout De La Langue) oyununda Rose, iş bulmayı istediği gibi üst sınıftan çizgili kostümlü yakışıklı bir adamla tanışacağı günü heyecanla beklemektedir. Durringer'nin aşk arayışındaki kadın karakterleri sürekli kendilerine bakarak ya da süslenip püslenerek vakitlerini geçirmektedir. Rose, formunu korumak için buzdolabının üzerine obez bir kadın fotoğrafı asarak zayıf kalmaya çalışırken, “Bir Küçük Yarık” (Une Petite Entaille) oyununda Margot kremler, losyonlar, iç çamaşırları, elbiseler arasında vakit geçirip sık sık saçlarının rengini değiştirmektedir. Bu genç kadınlar hayal ettikleri ütöpik aşkı hiçbir zaman bulamamalarına rağmen ümitlerini asla kaybetmezler.

Yazar, naif ve hayalperest kadının karşısına aşktan hiçbir beklentisi olmayan kadını koymaktadır. Hayatta kalmaktan başka hiçbir amacı olmayan, yerleşik ahlak kurallarını hiçe sayan, sadece seks yaparak yaşamda varlığını sürdüren, kapitalist bir ekonomik sistemin içerisinde yerini bulamamış çoğu göçmen olan kadınların içine düştüğü trajik duruma tanıklık etmemizi sağlamaktadır.

Terhis (La Quille) oyununda, 22 yaşındaki geceleri tek başına sokaklarda dolaşan ve her önüne çıkan erkekle gar tuvaletinde cinsel ilişkiye giren, hiçbir şeyden korkmayan, hayattan hiçbir umudu kalmamış Portekiz asıllı Maria, itibarının tamamen yok olduğu bir semtte yaşamın ve ölümün sınırlarını zorlar. Toplumsal normları hiçe sayan, devleti ve otoriteyi temsil eden herkese öfkeli bu kadın üç askerin kendisini rehin alma oyununu kabul etmekten çekinmeyerek gar şefine ve polislere meydan okumaktadır. “Tersine Gece” (La Nuit A L'envers) adlı oyunda seks işçisi olarak çalışan kadının gelecekte hiçbir beklentisi olmadığı gibi erkeklere karşı hiçbir şey hissetmemektedir. Ayakta kalabilmenin tek yolu olarak gördüğü fahişelik yapmak dışında hayatta tutunacağı hiçbir şeyi kalmamıştır. “Bal-Trap” oyununda Bulle gençliğinde maruz kaldığı cinsel istismardan söz ederken kendini masumiyetini yitirmiş bir “orospu” olarak tanımlamaktadır.

Yazar, 11 Eylül 2001 olaylarından sonra Tunuslu, Cezayirli, Faslı ve Türk göçmenlerle haftalarca süren görüşmeler sonucunda Arap bir aileyi konu alan bir baba, oğlu ve kızı üçgeninde geçen olayların konu edildiği “Yersizler” (Les Déplacés) adlı oyunu yazmış ve sahnelemiştir. 1960’larda Cezayir’den başlayan göç sebebiyle Avrupa’nın en kalabalık Müslüman nüfusuna sahip ülkesi Fransa, dört nesil göçmene elli yılı aşkın bir süredir ev sahipliği yapmaktadır. Durringer bu oyunda Arap oğlun Fransız bir kadınla evlenme isteğini babasına açması üzerinden ikinci ve üçüncü nesil göçmenlerin yaşadıkları topluma ne kadar uyum sağlayabilmiş oldukları sorusunu tartışmaya açmaktadır.

Uzun yıllar sosyal gerçekçi oyunlar yazan ve sahneleyen Durringer, ilerleyen yıllarda çalışmalarını politik şiddet, iktidar ve güç ilişkisi ekseninde sürdürmüştür. 1998 yılında yazdığı “Sörfçüler” (Surfeurs) adlı oyunda bir politikacının karısıyla beraber paraşütle atladığı bir bölgede oluşan olaylar zincirini ve yeni dünya düzenindeki yozlaşmayı anlatır. Dünyanın herhangi bir yerinde geçen oyun, iktidara ulaşmanın ve güç elde etmenin tek yolunun şiddet uygulamaktan geçtiği fikriyle seyirciyi yüzleştirir. Durringer politika ve iktidar

ilişkinin sadece tiyatrodaki değil aynı zamanda 2011 yılında yönettiği ve dönemin Cumhurbaşkanı Nicholas Sarkozy'nin hayatını anlatan “La Conquête” filminde sorgulamaya devam etmiştir. İçişleri bakanı olan Sarkozy'nin nasıl Cumhurbaşkanı olduğunu ve bu yükselişin perde arkasındaki güç odaklarını anlatan biyografik film, halen görevini sürdürürken çekilmiş olmasının yanı sıra oldukça provokatif ve sert bir dil kullanması nedeniyle iktidar seçkinlerini ve seyirciyi sıra dışı bir deneyimle karşı karşıya bırakmıştır.

Gerek banliyölerde yaşayan Araplar, siyahiler ve çingenelerle büyümüş olmasının getirdiği çok kültürlü anlayış, gerek Fransız tiyatrosunun dil odaklı şiirsel oyunlarına olan tepkisi nedeniyle Xavier Durringer, sokağın nabzını tutan, toplumun görmezden geldiği, dışlayıcı ya da ötekileştirici tutuma maruz kalan kişilerin hikâyelerini anlatan oyunlar kaleme almıştır. Eserlerinde, geleceğe dair hiçbir umut taşımayan, aşk ve sevginin yok olduğu karanlık bir ortam tasvir eden yazar, sokağın özgün dilini yani azınlıklar tarafından zamanla deforme edilmiş, basında ve televizyonda asla rastlanmayan Fransızca'yı oyunlarında kullanmaktan çekinmez. Bu dinamik ve provokatif dilin yer aldığı sosyal gerçekçi oyunlar yazan Durringer, sevginin yok oluşunu, hayata tutunma çabaları çoğunlukla hüsrarla sonuçlanan aşk arayışındaki yalnız ve umutsuz karakterler ya da kendini hayatın akışına bırakarak önüne gelenle fütursuzca birlikte olan kişiler üzerinden anlatmaktadır. Xavier Durringer gelişmiş bir ülkede yaşamalarına rağmen içinde yaşadıkları topluma uyum sağlamalarına imkân tanımayan bir sistemin kurbanı olan, çoğunluğu göçmen karakterlerin, çeşitli şiddet biçimlerine maruz kalarak sürdürdükleri hayatlara tanıklık etmemizi sağlar. Böylece yazar hem okuyucuları hem de izleyicileri içinde yaşadıkları ülkenin ve toplumun bireylere olan olumsuz etkileri üzerine düşünmek zorunda bırakır.

4.3 “Dilimin Ucunda Öldürme İsteği”

Yazarın en sık oynanan oyunlarından biri olan “Dilimin Ucunda Öldürme İsteği” ilk kez 1993 yılında Bellac Festivali'nde kendisi tarafından sahnelenmiştir. 1994 yılında Editions Théâtrales tarafından yayınlandığından beri oyun hem Fransa'da hem yabancı ülkelerde seyirci karşısına çıkmıştır. İngilizce çevirisi ise dünyaca ünlü oyun yazarı Mark Ravenhill ve Noelle Morris tarafından yapılan oyun 1997

yılında Londra’da “Ambassadors” adlı tiyatrodaki İngiliz seyirci ile buluşmuştur. 4 erkek ve 2 kadın karakter için yazılan oyun, dolunayın çıktığı bir cumartesi akşamı, civarda bulunan bir gece kulübünün hemen yanındaki boş bir meydanda geçmektedir. Durringer oyunun geçtiği yerin neresi olduğunu belirtmemesine rağmen karakterlerin konuşma ve yaşam şekilleri, bize merkezden uzak bir banliyö kasabasını işaret etmektedir. Üç birlik kuralına uygun, sosyal gerçekçi bir anlayışla yazılan oyun tek perdeden oluşmaktadır.

Gece, oyunun ana karakteri Rou’nun diskoteğe alınmamasıyla başlar. Rou ağabeyi olarak gördüğü Vic ile dertleştiği sırada bir ay önce kulübün sahibinin burnunu kırmış olduğunu öğreniriz. Evli olduğu halde kendisiyle ilişkiye giren Lucie’ye diskotekte randevu verdiğinden içeri alınmaması onu daha da öfkelenmiştir. Lucie’ye nasıl ulaşacağını bilemediği bir anda en yakın arkadaşı Poupon ve kız kardeşi Rose yanlarına gelir. Rou ve Poupon sürekli hakaret düzeyinde şakalaşır, küfür dolu ve aşağılayıcı şekilde birbirlerinin zayıf yönlerini alaya alarak konuşmaktadır. Rou, Lucie’ye haber yollamak için bir not yazıp Poupon’dan ona ulaştırmasını ister. Poupon diskoya gittiği sırada kız kardeşi Rose ve Rou arasındaki gerginlik söz dalaşına dönüşür. Poupon geri dönünce notu Lucie’ye ilettiğini fakat kâğıdı hemen yırttığını anlatır. Rou, Lucie’nin içeride bir adamla dans etmesine anlam verememiştir. Rou ve Rose arasındaki gerginlik sürerken Lucie yanlarına gelir. Dans ettiği adamın kocası olduğunu ve bu not yüzünden zor durumda kaldığından söz eder. Lucie’nin anlattıklarını ciddiye almayan Rou, onunla sevişmek için Poupon’dan arabasını ödünç ister. Poupon ve Rose daha önceki olumsuz deneyimlerinden ötürü arabalarını vermek istemez. Bu durum üçlünün arasındaki gerilimin artmasına neden olur. Herkes Lucie’nin güzelliğinden ötürü biraz şaşırır, Rou’nun onu nasıl baştan çıkardığını anlamaya çalışmaktadır. Rose kıskanç tavırlar sergilerken, Poupon hem işi hem arabası olmasına rağmen hayatında neden böyle bir kadın olmadığını sorgulamaktadır. Bu sırada Lucie’nin takım elbise giyimli, kuş satıcısı kocası meydanda karısını aramaktadır. Rou karısını soran adamla kavga etmenin yolunu ararken sözel şiddetin sınırlarını zorlar. Argo ve küfür kullanarak adamdaki saldırganlık eğilimini tetiklemeye çalışır. Mesleğiyle hatta sürdürdüğü parfümle alay ederek onu sürekli küçümser. Son noktada adamı yumruklamaya kalkar fakat Poupon araya girerek olası bir dövüşmeyi engeller. Rou Lucie’yi ararken Poupon

hayat tecrübesine güvendiği Vic'e yalnızlığından ve gelecekle ilgili duyduğu kaygılardan bahseder. Ardından kız kardeşi ile ilgili garip bir durum olup olmadığını sorar. Vic hiçbir şey bilmediğini söyler. Her tarafta Rou'yu arayan Lucie meydana geri döner. Arkasından gelen kocası onu eve dönmek için ikna etmeye çalışsa da Lucie'nin tek isteği Rou'yu bulmaktır. Lucie kocasının gitmesini ister. Ancak Jean ısrarcı tutumunu sürdürünce Lucie ondan ayrılmak istediğini açıklar. Öfkeye kapılan adam karısının zayıf yönlerini suratına vurduktan sonra oradan uzaklaşır. Kocasının söylediklerinin Lucie'de yarattığı kızgınlığı Rou'nun sahte iltifatları bile dindirmez. Jean yanlarına yeniden geldiğinde daha sakindir. Bu kez aşk dolu cümlelerle ona olan sevgisinden söz eder. Fakat Lucie ayrılma kararından vazgeçmek istemez. Onu ikna edemeyen Jean, hayatının paramparça olduğundan bahseder. İçinde bulunduğu girdaptan bir türlü çıkamadığını anlatmaya çalışan Lucie oradan ayrılır. Aşka inanmayan ve kadınları sadece cinsel obje olarak gören Rou, Lucie'nin gidişini umursamaz. Sabah seviştikleri evin yerini bildiği için yeniden yanına geleceğine oldukça emindir. Bu sırada Rose, Rou ve Poupon arasındaki gerilim giderek artmaktadır. Poupon anlayamadığı bu gerginliğin nedenini öğrenmek için ısrar edince kendisini deli edecek gerçeği öğrenir. Oyunun doruk sahnesi Rou'nun Poupon'a tüm detaylarıyla kız kardeşiyle cinsel ilişkiye girdiğini itiraf ettiği bölümdür. Tüm karakterlerin parçalanması bu açıklamadan sonra başlar. Poupon kendisini yıkan bu durumu öğrendikten sonra hızla oradan ayrılır. Gerçeği önceden bilen Vic, gizli kalması gereken sırrı ortaya çıkardığı için Rou'ya hakaret eder ve onu aşağılar. Yaşadığı çikışsızlığı paylaşmak isteyen Jean ise meydana gelerek karısıyla olan sorunlarını Vic'e anlatır. Bu konuşmanın ardından silahla gelen Poupon Rou'yu öldürmekte kararlı gözüktür. Rou diz üstü çöker ve kendisini öldürmesini söylerken bile Poupon'un bunu yapamayacağından emindir. Gündelik hayatlarındaki şiddetin sürekli tekrar ettiği yeni bir olayın daha içindedirler. Poupon yakın arkadaşını öldüremez. Kendi cesaretsizliği, korkaklığı ve yalnızlığıyla yeniden yüzleştiği bir gecenin daha sonuna gelmiştir. Silahı Rou'ya yöneltmekten vazgeçer ve defolup gitmesini söyler. Poupon namluyu kendine çevirir. Fakat silah boş olduğundan tetiği çekmesine rağmen ateş almaz. Dolunayın etkisi altında gerçekleşen olaylar zincirinde bir cumartesi gecesini daha geride kalır.

4.4 “Dilimin Ucunda Öldürme İstedığı” Adlı Oyundaki Şiddet Olgusu

“Dilimin Ucunda Öldürme İsteği”, cumartesi akşamı bir gece kulübünün yanı başındaki meydanda, yalnızlığın bir araya getirdiği altı kişinin yaşamını ele alır. Xavier Durringer, toplumsal ve siyasal çarpıklığın bireylerde yarattığı çıkışsızlığı karamsar bir gerçeklikle anlatmayı tercih etmektedir. Birbirlerine tutunma çabalarının her zaman olumsuzlukla sonuçlandığı oyundaki karakterler yaşamsal varoluşlarını sadece şiddete sığınarak sürdürebilmektedir.

Oyunun en başından itibaren ortaya çıkan şiddet olgusu hem karakterlerin kendi arasında hem de onların dış dünyayla kurduğu ilişki içinde yer almaktadır. Bir öznenin neden ve nasıl şiddet içeren bir tutum içine girdiğini anlamak için etkileşim sürecinde devreye giren koşulları incelememiz uygun olacaktır.

Semtte oturan “serserilerin” buluşma noktası olan, boş bir meydanda geçen oyun, Rou’nun girmek istediği gece kulübünün kapısından güvenlik görevlileri tarafından geri çevrilmesiyle başlar. Oyunun ana karakteri olan Rou ilk replikten itibaren öfkesini kaba ve ölçüsüz bir şekilde dışarı yansıtmaktadır. Rou ve arkadaşları, reddedilme deneyimini defalarca tecrübe etmiş olmalarına rağmen bu durumu kabullendikleri sıradan bir olaya dönüştüremeyip her seferinde saldırgan bir tutum içerisine girmektedirler. Bunun nedeni, imkânları kısıtlı olan birçok genç gibi onların da katılabilecekleri tek eğlencenin yolu kulübün kapısından içeri girmekten geçmektedir. Bu durum için “Cumartesi gecesi sendromundan” söz edebilir miyiz? Yves Michaud’nun “Cumartesi gecesi ateşinin tahrik ediciliği ve tekno müziğin vuruşları bizleri transa sokar” (Michaud, 1996:72) şeklinde verdiği örnek, onların arayışına uygun düşmektedir.

Bu gençlik, içinde yaşadığı karmaşık ve anlamsız hayattan uzaklaşmaya ihtiyacı olduğunu düşünüp cumartesi geceleri diskoteklere sığınmaktadır. Birlikte tüm ahlaki değer yargılarını umursamaksızın kim olduklarını, nereden geldiklerini ve tüm gelecek kaygılarını bir kenara bırakarak müziğin, alkolün, uyuşturucunun ve cinselliğin bir arada olduğu yepyeni bir dünya oluştururlar.

Rou’nun gece kulübüne girmek istemesinin nedeni, evli olmasına rağmen kocasını aldatan Lucie’ye önceden randevu vermiş olmasıdır. Ancak kapı görevlileri tarafından reddedilmesi Rou’nun kendi gerçekleriyle yüzleşmesine neden olur. Parasız olması, düzeni temsil eden güvenlik görevlilerinin içeri

almaması onu tüm gece saldırgan bir tavra hatta bazen daha da fazlasına sürükleyecektir. Rou'nun oyundaki her karakterin yaşamında baskın bir yeri vardır. Diğerleriyle kurduğu ilişki çerçevesinde Rou şiddetin hem nedenini hem de sonucunu oluşturmaktadır. Çevresindeki yakın ya da uzak herkesi hem sözel hem fiziksel şiddete maruz bırakıp ardından bu durumu rahatlıkla sıradanlaştırabilmektedir.

“Çok abartma, bir defa oldu, yalnızca bir defa bir burun kırdım. Alt tarafı bir burun, ne ki bir burun? Hiç. Kırık bir burun olayını büyütecek değiliz ya, neyse nereye gidiyoruz diye soruyorum sana!” (Durringer, 1994:66)

Françoise Héritier, “Şiddetten” (De la Violence) isimli kitabında belirttiği gibi “Diğerlerini aşağılama ve yok etme arzusu kalıcı bir karakteristik özellik haline gelebilir” (Héritier, 1987:31).

Bu davranış biçiminden hiç vazgeçmeyen aynı zamanda bencil ve narsist bir kişiliğe sahip olan Rou, sürekli hayatla ilgili ahkâm keserek kendisini diğerlerinden farklı ve üstün gördüğünü hissettirir. Bu yüzden her söylediği ve her yaptığını mutlak gerçek olarak karşısındakine dayatır ve tartışmaya dahi açmaz. Rou'nun bakış açısına göre başkalarına uyguladığı şiddet her zaman haklı nedenlerle yapılmıştır.

“Çetenin” bir başka mensubu olan Poupon oyuna girdiği andan itibaren Rou'ya gece kulübündeki güvenlik görevlilerinin hakkından gelebilmek için elindeki eski av tüfeğini kullanmayı önerir. Bu silahı kullanacak cesareti olmayan Poupon, şiddete olan eğilimini arabasında bir av tüfeği saklamasıyla ve başkalarına kullanmayı önermesiyle göstermektedir.

Poupon, bir işi ve arabası olduğu için diğerlerinden göreceli olarak daha iyi durumda gözükmesine rağmen oldukça sorunlu bir özel hayata sahiptir. Kadınlarla iletişim kurma becerisi sürekli olumsuzlukla sonuçlanan Poupon'un tüm hayatı, para karşılığı ilişkiye girdiği hayat kadınları ve kız kardeşinden ibarettir. Çocukluğundan beri akıl hocası olarak gördüğü Rou'nun kendisini sürekli kullanmasına hatta hakaret ederek aşağılamasına katlanmaktadır. Rou aynı hoyrat ve tehditkâr yaklaşımı, karanlık yanını romantik bakire maskesi altında saklayan Poupon'un kız kardeşi Rose'a karşı da göstermektedir.

Rou, Poupon ve Rose'un sıradanlıkları ama özellikle yalnızlıkları birbirlerine benzer. Yalnızlıkları ortak noktaları olmasına rağmen her birinin yaşamı diğerininkinden farklıdır. Birbirlerine yakın görünmelerine rağmen aslında oldukça uzaktırlar; aslında gerçekten paylaşacakları, değiş tokuş edebilecekleri hiçbir şeyleri yoktur. Çıkar ve menfaat ilişkisi üzerine kurulu hayatlarındaki bir başka ortak özellikleri geleceğe dair hiçbir umut taşımamalarıdır. Toplumun dışına atılmış hissettikleri için şiddet içeren davranışlarla kendilerini ifade etmek günlük yaşamlarının sıradan bir parçası haline gelmiştir.

Yves Michaud "Evcilleştirilen şiddet" (La violence apprivoisé) adlı kitabında yukarıdaki özelliklere sahip bireylerle ilgili çeşitli tespitlerde bulunur.

"Sosyolog ve kriminologlar şiddet uygulayan bireylerin birçok ortak özelliği bulunduğunu tespit etmişlerdir: zor bir çocukluk geçirmişlerdir, şiddet uygulayan ebeveynlere sahiptirler, dar gelirlili bir aileden gelirler. Daha belirgin olmak gerekirse, karşılıklı etkileşim ve durumları idare etme becerileri oldukça kısıtlıdır. Bu kişiler dili etkin bir şekilde kullanamıyorlar: ne kendilerini ifade etmeyi ne iletişim kurmayı biliyorlar, kendilerine söyleneni ya aşağı yukarı anlıyor ya da hiç anlamıyorlar. Genel olarak karmaşık durumları yönetme konusunda zorlanıyorlar. Kolayca uyumsuz tavırlar sergileyen ya da dengelerini yitiren bu kişilerin davranışları ilkel ve tutarsızdır. Bazı sosyologlar bu kişilerden söz ederken "normal ilkel" tabirini kullanmaktadırlar. ...Bu kişiler aslında etkileşimlerin çoklu ve karmaşık, davranış kodlarının çeşitli ve genellikle çelişkili olduğu, zaman zaman insanın yolunu kaybetmesinin ve bu etkileşimler karşısında panikleyerek halk dilinde söylendiği gibi "aklını kaçırmamasının" pek de anormal olmadığı bir dünyada yaşayan normal kişilerdir" (Michaud, 1996:69-70).

Yves Michaud'nun "normal ilkel" tanımı Rou, Poupon ve Rose'a tam olarak uymaktadır. İlkeller gibi onlar da toplum içerisinde kendilerini anlık tepkiler ve içgüdüsel davranışlarla ifade etmektedirler. Bir yandan sosyal hayatın içinde insanların birbirlerini tanımalarını sağlayan simgelere ve kodlara hâkimdirler. Rose topluma uyum sağlamak için bir işe ve hayatının geri kalanını birlikte geçirebileceği bir hayat arkadaşına sahip olması gerektiğinin farkındadır. Rou da bir arabanın toplumda kabul görmeyi ve tercih edilmeyi sağlayacak bir simge olduğunun bilincindedir. Rou, Poupon ve Rose arzuladıklarına derhal kavuşmak istemektedirler. Bu anlamda davranışları anında gerçekleşmesini istedikleri çağdaş insanın ihtiyaçlarını doğrultusunda biçimlenir. Rou kendisini topluma uyum sağlamış biri gibi gösterecek bir araba edinmeye çalışır. Kendine hiçbir

zaman bir araba sahibi olma fırsatını tanımayan Rou, sürekli Poupon'dan arabasını ödünç vermesini ister. Ancak sosyal yaşam etiğine hiçbir zaman uymayan Rou tüm kuralları hiçe saymaktadır. Ödünç aldığı arabanın flaşörlerini kırar, onları tamir ettirmez, anlık cinsel ihtiyaçlarını giderdikten sonra tüm pisliği her seferinde Poupon'a temizletir.

Bu karakterlerin davranışları anlık arzular tarafından belirlendiği gibi dilleri de değişken ruh hallerini yansıtmaktadır. Bu yüzden herhangi bir tartışma sırasında duygularını frenleyip tartışmaya uyum sağlayacak şekilde aktarmayı denemezler. Kendilerini oldukları en ham, en ilkel biçimde ifade ederler. Poupon, kız kardeşi ve Rou tarafından ihanete uğramış hissettiğinde anlık öfkesine hemen yenilip av tüfeğini en yakın arkadaşına doğrultabilmektedir. Rou ise Lucie'nin kocası Jean'ı görür görmez nedensiz bir öfkeye kapılıp hakaret etmeye başlamaktadır.

Bu tanımlamanın dışında kalan tek kişi "filozof" Vic'tir. Rou, Poupon ve Rose'un ciddiye aldığı ve akıl hocası olarak gördüğü tek kişidir. Vic'in bir zamanlar evli olması onu diğerlerine göre daha olgun, yaşam tecrübesi olan biri olarak insan ilişkileri ve hayat hakkında bilirkşi konumuna taşımaktadır. Rou, Poupon ve Rose arasındaki sorunları çözmeye çalışarak onlara yol göstermektedir. Vic, bir anlamda banliyölerdeki "büyük ağabey" figürünü temsil etmektedir.

Oyunun başlarında Rose ve Rou'nun arasındaki tansiyon anlaşılmaz görünür. Sürekli birbirlerini aşağılayarak tahrik etmeye çalışırlar. Fiziksel şiddete dönüşmeyen fakat sözel şiddet kapsamına giren bu saldırgan, hakaret içeren konuşmalar ilkel bir kadın kıskançlığının kaba bir dışa vurumudur.

"Aynı yumurtadan değil salak!"

"Hıyar herif!" (Durringer, 1994:70)

Kadınları sadece cinsel obje olarak gören Rou ilişkilerini asla duygusal bir boyuta taşımaz. Cinsel hayatıyla ilgili tüm detayları başkalarına anlatır ve bu durumu bir övünç kaynağı olarak görür. Tek hedefi kadınları kullanmak olan Rou, Lucie aracılığıyla Rose'u kıskandırmaya çalışırken bir yandan da yaşadıklarını ortaya dökmekle tehdit eder. Özel hayatın gizliliğini ihlal ettiği bu durum üzerinden Rose'a psikolojik şiddet uygulamaktan çekinmez.

"Rose, canım Rose'cuğum gel de seni bir zıplatayım kucağımda..."
(Durringer, 1994:70).

“Ne saçmalıyorsun, bu söylediklerini birer birer boğazına tıkacağım”
(Durringer, 1994:78).

Hem tiyatrodan hem de sinemada mimetik anlatımı benimsemiş bir yazar olan Xavier Durringer bu oyunda da gerçekçi üsluptan uzaklaşmaz. Seyirciyi görmezden geldiğimiz toplumsal bir gerçekle karşı karşıya bırakan yazar Aristoteles’ten gelen geleneksel mekân, zaman ve eylem bütünlüğüne uyarak gerçeğe ayna tutmaya çalışmaktadır. Bu nedenle oyunda edebi bir dil kullanmak yerine sokağın özgün dilini sahneye taşımayı tercih etmektedir. Durringer bu gençleri sokakta, metroda, banliyölerde ve diğer yoksul mahallelerin kaldırımlarında duyabileceğimiz sert ve dolaysız bir dille konuşturmuştur. Fransa’da yaşayan ikinci ve üçüncü nesil Avrupalıların, siyahilerin bazen kelimeyi ters çevirip kullandıkları, bazen Amerika etkisiyle İngilizce kelimeler eklediği, kimi zaman Müslümanlık dininde kullanılan bazı tabirleri aralara yerleştirdikleri, gazetelerde ya da televizyonlarda asla tanık olmadığımız sokağın canlı ve dinamik dilini sahneye taşımaktan çekinmez. Oyundaki karakterlerin her an patlamaya hazır saldırgan tavırları, büyük hayal kırıklıkları, intihar teşebbüsleri gibi yaşadıkları yüksek duygular bu gündelik, çığ ve direkt dile müthiş bir ritim ve enerji katmaktadır. Dillerinin ucundaki öldürme isteğini hem sözel hem de fiziksel şiddete döken bu gençleri gerçek kılan, Patrice Pavis’in de belirttiği gibi kendi özgün konuşma biçimleridir.

“Bir metnin edebi niteliği onun edebi özelliklerine ya da incelikle işlenmiş biçimine değil, onun incelikle işlenmiş özgün yöntemine bağlıdır. İşte böylece “Dilimin Ucunda Öldürme İsteği”ndeki gençlerin konuştuğu argo, sahici bir ortam izlenimi verebilmek için Xavier Durringer tarafından titizlikle bir araya getirilmiş, birçok farklı dönem ve çevreden alınarak ustaca kurgulanmış tabirlerden oluşmaktadır” (Pavis, 2016:22).

Bu dil kendi hayatlarında bir şeylerin yolunda gitmediğini bilen karakterlerin ortak bir özelliğini yansıtmaktadır. Bu olumsuz gidişatın temel nedenlerinden biri olan aşk yoksunluğu bu oyunda da güçlü bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşkın içinde yaşadığımız toplumda anlamını yitirilişine ve karakterlerin bu durumla nasıl baş etmeye çalıştığına oyun boyunca tanıklık ederiz. Jean, tüm ihanetlerine rağmen karısını büyük bir aşkla sevmektedir. Lucie ise aslında kendisine hiç değer vermeyen bir adamın onu sevdiğini sanmaktadır. Oyunda her

karakter diğereine bu şekilde bağlanmaktadır; Jean karısı Lucie'yi sever, Rose âşık olduğu Rou ile cinsel ilişkiye girmiştir. Fakat Rou evli Lucie ile birlikte olmayı tercih etmektedir. Rose yaşamının sonuna kadar kendisiyle birlikte olacak bir erkek arayışındadır. Kardeşini önemsemeyerek onun en yakın arkadaşıyla birlikte olur. Kız kardeşini çok seven Poupon'un kadınlarla kurduğu ilişki onu diğer karakterlerden ayırmaktadır. Hiçbir kadının kendisine ilgi duymaması yüzünden cinsel açlığını doymak için fahişelerle birlikte olmaktadır. Poupon kendisini seven hiçbir kadın olmayışının derin acısını çekmektedir. Diğerlerinden daha yaşlı olan Vic ise her şeyden elini eteğini çekmiş, yalnızlığı kabullenmiş bir şekilde hayatını sürdürmeye çalışmaktadır.

Xavier Durringer bu karakterlerin geleceğiyle ilgili ümitsiz bir öngörü içindedir. Oyunun bireysel önermesi aşkın, kendine ve diğerlerine olan saygının yitirilmesinin ve yozlaşmış cinselliğin tüm arkadaşlık ilişkilerini paramparça etmesidir.

“Dilimin Ucunda Öldürme İsteği” oyunundaki karakterler bir defa daha yazarın yürüttüğü mücadeleyi doğrular niteliktedir. Gençlerin kendilerine bir yer bulamadığı, dolayısıyla dışlanmış hissettiği toplumu açık etmek. Gelişmiş bir toplumda yaşamalarına rağmen sosyal yaşamın içinde bir varlık gösteremeyen bu gençler günü kurtararak hayatlarını sürdürmektedir. Hayattan hiç zevk almayan, sistemin kendilerini ötekileştirerek yok ettiği bu gençliğin gelecekte hiçbir beklentisi kalmamıştır. Yazarın tüm karakterleri, bu yeni gençlik gibi, bitmek tükenmek bilmeyen bir kâbus ve ümitsizlik içinde yaşamaktadır. Oyunun toplumsal önermesi ise ikinci ve üçüncü nesil göçmenlerin mecbur bırakıldığı gettolaşmanın sonucunda yaşadıkları toplumdan dışlanmış, şiddet içgüdüsünün kurbanı olan umutsuz bir kuşağa dönüşmüş olmalarıdır.

Bu gettolarda yaşanan şiddet olaylarını, toplumsal nedenleri çerçevesinde değerlendirebilmemiz için Fransa'nın yakın tarihine ve göçmen politikasına göz atmamız gerekmektedir.

Fransızlar 19. yüzyılın başında deniz aşırı ülkelerden Senegal ile başlayan ardından birçok Afrika ülkesini işgal ederek kısa zamanda dünyanın ikinci en büyük sömürge imparatorluğunu kurmayı başarmıştır. Bu gücün elde edilmesi ve sürdürülmesi ise çok büyük bir insanlık vahşetine neden olmuştur. Sömürge

edilen tüm Afrika ülkeleri içerisinde hiç şüphesiz en kanlı olaylar Cezayir’de gerçekleşmiştir. 1830 yılında işgal edilen Cezayir, 132 yıl boyunca her tür şiddet ve baskının uygulanması sonucunda Fransızlar için çok önemli bir ekonomik kaynak olurken bunun bedelini beş milyon kişinin ölümüyle ödeyen Cezayir halkı çok ağır despot bir yönetimle yaşamak zorunda bırakılmıştır. Sadece 1954-1962 yılları arasında gerçekleşen bağımsızlık savaşı sırasında 1.5 milyon kişinin ölümüne, tecavüz ve çeşitli işkencelere maruz bırakılmış, sömürge ülke olmaktan kurtulmanın bedelini kanlı bir şekilde ödemiştir. Afrika ülkelerinde de benzer olaylar gerçekleşmiş ve halk bağımsızlığını çok zor ve sancılı sürecin sonunda kazanabilmiştir. 2018 yılında halen birçok Afrika ülkesi Fransa’ya çok yüklü miktarlarda sömürge vergileri ödemektedir.

1960’lı yıllardan itibaren Fransa’nın 2. Dünya Savaşı sonrası yeniden kalkınma sürecinde ek iş gücüne ihtiyacı olduğundan Kuzey Afrika ülkelerinden işçi almaya başlamıştır. O yıllarda başlayan göç dalgası ilk onbeş yıl organize bir şekilde ilerlemiş, göçmenler şehrin dışında dahi olsa biraz konforu olan binalarda yaşamışlardır. Fakat 1980’li yıllardan itibaren yabancı nüfus artmış ve göçmen halkın yaşam koşulları kötüleşmeye başlamıştır. Sömürge ülkelere mensup bu göçmenler şehrin merkezinden uzakta, yüksek katlı, beton, yaşam koşulları kötü olan toplu konutlarda kalabalık bir şekilde yaşamaya başlamış, içinde buldukları topluma sosyal ve kültürel açıdan uyum sağlayamamış, kendi dini ve kültürel geleneklerini uyguladıkları yeni bir düzen kurmuşlardır. Çoğunluğu Müslüman olan halk kendi yaşam biçimini sürdürdüğü yeni inşa edilen bu gettolarda yaşamaya mecbur kalmış, kullandıkları dil dahi Arapça’nın ve sokak kültürünün etkisiyle zamanla deforme olmuştur. Eski sömürge ülkelerdeki ekonomik istikrarsızlığın artmasıyla Fransa’ya giden ve sayıları milyonlara ulaşan bu kitle hiçbir zaman ekonomik bir güç oluşturamamış ve sosyal yaşamın merkezinde kendisine bir yer bulamamıştır. İşsizlik, eğitim düzeyinin düşüklüğü, uyum sağlayamamanın getirdiği sorunlar, sosyal ayrımcılığa ve ırkçı önyargılara maruz kalma, neo-liberal ekonomik politikaların sonucunda ortaya çıkan yoksulluk ve geleceğe dair umutsuzluk, yasa dışı işlere yönelim ve belki de göz ardı edilen ama en önemli nedenlerden biri olan yakın geçmişte yaşanan sömürgeciliğin kendilerinde yarattığı kızgınlık, haksızlığa uğramışlık hissiyle

birleşmiş ve “kentsel şiddet” olarak tanımlanan olayların tohumlarının atılmasına neden olmuştur.

Banliyelerde yaşayan ve kendilerini yaşadıkları toplumdan dışlanmış hisseden göçmen kitlenin ilk büyük ayaklanması 1979-1980 yıllarında Lyon şehrinin yakınında Vaulx-en-Velin bölgesinde gerçekleşmiş, ilk araba yakma eylemleri o dönemde yapılarak devleti temsil eden polis ve itfaiye ekiplerine karşı çatışmalar gerçekleşmiştir. 1981 yılında Lyon banliyösünde yeniden alevlenen olayları, 1983, 1987 ve 1990’da yaşanan ayaklanmalar takip etmiştir. Banliyelerde yaşanan olumsuz yaşam koşullarının artışı ve dönemin İçişleri Bakanının talebi üzerine polis baskısının artması, 2005 yılındaki büyük isyanı tetiklemiştir. Polis kontrolünden kaçan iki gencin elektrik trafosunda çarpılarak yaşamını yitirmesi sonucunda banliyölerdeki ayaklanmalar giderek artmış, büyük çatışmalar gerçekleşmiş, ülke genelinde on binlerce araba ateşe verilmiş ve yüzlerce kamu binası kundaklanmıştır. (<https://www.monde-diplomatique.fr/mav/89/PIRONET/14098>)

Oyunda alt kültürü temsil eden Rou, Poupon ve Rose, Lucie'nin gelişinden önce sürekli tartışmaktadırlar. Sahne üzerinde şiddet sıradanlaşmış ve hiç kesintiye uğramaksızın süregelmektedir. Bu şekilde davranmak, günlük yaşama katlanmalarına ve anlık arzularını tatmin etmelerine olanak vermektedir. Bunun sonucu olarak, her seferinde sebepsiz ve içgüdüsel bir şiddetin içine sürüklenmektedirler. Sosyolog ve kriminolog Marvin Wolfgang ve kriminolog Franco Ferracuti bu durumu ait oldukları sosyal çevre ile ilişkilendirmektedir.

“Şiddet pratiklerini kültürel temelde açıklayan ilk ve en kapsamlı kuramlardan biri hiç kuşkusuz, Wolfgang ve Ferracuti (1982) tarafından geliştirilen “şiddet alt-kültürü” kuramıdır. Wolfgang ve Ferracuti; sorunların şiddet kullanılarak çözümünü öngören değerlerin revaçta olduğu bölgelerde şiddet alt-kültürünün var olduğunu ileri sürerek, dolayısıyla; şiddet pratiklerinin temelinde bir kültürel yapıyı görmektedir. Bu kültür aynı zamanda kişiler arası sorunların çözümünde bireyleri şiddet kullanmaya yöneltmekte veya teşvik etmektedir” (Kızmaz, 2006:255).

Otoriteye karşı şiddet, yani toplumda “alt tabakada” olan bireylerin sistemde güçlü konumda olana karşı verdiği mücadele tarih boyunca hep varolmuştur. Rou, içinde bulunduğu sosyal ve kültürel çevrenin olumsuz koşullarından dolayı statü karşıtı birine dönüşmüştür. Oysa bireyler toplum hayatını düzenleyen, birlikte

yaşayabilmek için üzerinde fikir birliğine varılmış, yazılı olmayan bazı kuralları benimsemek ve bunlara uymak zorundadır. Bu kurallar Rou üzerinde bir başkaldırı tetiklemektedir. Toplumun belirlediği normları reddedip genel-geçer ahlak kurallarının dışında kalan bir sistem oluşturmaktadır.

Oyunun başında gücün ve otoritenin temsilcisi olarak gece kulübünün kapısının önündeki güvenlik görevlileri bulunmaktadır. Bu kişilerin varlığı hem gece hayatının sağlıklı bir biçimde işlenmesini hem de bireylerin huzur ve güvenliğini sağlamak açısından oldukça gereklidir. Kapı görevlileri Rou'yu kulübe almayarak, otoriteyi ve sınıfsal olarak güçsüz olanı karşı karşıya getirmektedir. Rou görevlilerin kendisi üzerinde böyle bir yasak kurmasına tahammül edemez. Bireyin engellenme durumunda verdiği ilk tepki olan öfke ortaya çıkar. Bu öfke Rou'da sözel şiddet ve saldırgan tavırlarla etkisini göstermektedir.

Ekonomik sistemin bir parçası olan erkekler ise oyunda gece kulübünün sahibi ve kuş satıcısı Jean tarafından temsil edilmektedir. Bu kişiler profesyonel iş hayatının içinde çalışan, toplumun refahı için üreten ve yaşadıkları sistemle uyumlu olan bireylerdir. Mesleki başarıları onlara hem para hem de çeşitli toplumsal statüler kazandırmaktadır. Bu durum Rou'yu, kendi hayatının nasıl bir başarısızlık hikâyesi olduğuyla yüzleştirmektedir. Yerleşik düzene olan öfkesini ona uyumlanan bu kişilere yönelterek onları fiziksel şiddete maruz bırakır. Rou, karısının bir “fahişe” olduğunu söyleyerek gece kulübünün sahibi olan adamın burnunu kırar. Jean'la saldırgan bir şekilde konuşup onu dövmeye kalkar. Sistemin içinde küçük bir burjuva olarak gördüğü Jean'dan intikam almak için karısıyla cinsel ilişkiye girerek evliliğini yok etmeye çalışır. Rou, cinsel obje olarak gördüğü kadınları kullanarak kendisinin aksine toplumsal normlara uyum sağlayan erkeklere zarar vermeye çalışır. Ayrıca toplum tarafından tanınan ve onaylanan bir birliktelik olan evlilik müessesini bilinçli ve planlı bir şekilde yıkmaya çalışarak sistemden öç alır.

“...sen bunun gerçek anlamda dövüşmek için tek yol olduğunu gayet iyi biliyorsun, onların karılarını düzdüğünde aynı anda kocalarına da dokunmuş oluyorsun. Adama mayın döküyorsun. Beynini kangren ediyorsun. Gecenin gündüzünün içine ediyorsun. Bize tepeden bakan, tüküren bütün o herifler. Buna izin vermemelisin, Poupon. Dünyayı düzdeşerek değiştirebiliriz dostum, düzdeşerek...” (Durringer, 1994:87).

“...savaştayım ben dostum, savaşta” (Durringer, 1994:91).

Karısı Lucie'yi arayan Jean'ın meydana gelip eşini sorması, birbirine her anlamda zıt görünen iki erkeğin karşı karşıya gelmesine ve oyundaki gerilimin artmasına neden olur. Jean, orta sınıf burjuva bir aileden gelen kravatlı, takım elbise giymiş bir erkektir. Rou'nun evli kadınlarla cinsel ilişkiye girerek aile kurumuna zarar veren ve topluma kafa tutan bir genç olduğunun farkında değildir. Rou, Jean'ı görür görmez derhal rahatsızlık duyar. Tek isteği karısını bulmak olan Jean'la önce dalga geçer ardından onu tehdit etmeye başlar.

“... kendini nerede sanıyorsun, burada benim evimdesin, ve salonumun ortasına gelip kafamı şişiriyorsun, burası benim salonum ve sen benim evimde oturmuş bana sorular soruyorsun, traş losyonunun kokusuyla ciğerlerimi kirletiyorsun, sen kimsin ki? Sen kendini ne sanıyorsun?”
(Durringer, 1994: 89)

Bir erkeğin sürdüğü sıradan bir parfümün, Rou'ya karşısındakinin ait olduğu sınıfı hatırlaması için yeterli gelmektedir. Toplumsal bir statünün tipik göstergesi olan parfüm, Rou'nun orta sınıfa duyduğu kinin tetiklenmesine neden olur. Bu durumu Jean aracılığıyla sistemden intikam almak için yeni bir fırsat olarak görmektedir. Lucie'yi kocasını terk etmeye zorlayan ve zarar gören bu evliliğin tek sorumlusu olmasına rağmen Rou kendini kurban olarak hissetmektedir. Karısı için aşkından gözü dönmüş olan Jean onu bulmak için çabalarken Rou'nun tahriklerine, gerginlik arttıkça bir çatışmaya dönüşen kışkırtıcı tavırlarına karşı direnir. Şiddet içgüdüsüne yenik düşen Rou'nun artık gözü hiçbir şey görmez ve karşısındaki adamı dövmek için hazırlanır. Boksöre benzemek için soyunur, saldırgan bir beden diline bürünüp yumruk sallamaya başlar. Küçük boks adımlarıyla ileri geri yürür. Şiddet içgüdüğü kendisini tamamen ele geçirmiş olduğundan ancak dışarıdan birinin müdahalesi Rou'nun Jean'a fiziksel olarak zarar vermesini engeller.

Oyunda parçalanmakta olan bir evliliği sürdüren Lucie ve Jean çiftinin hikâyesi gençlerin hikâyesiyle kesişir. Rou'nun kendisini salt cinsellik amaçlı kullandığının farkında olmayan Lucie onunla ilişkisini sürdürebilme umuduyla evliliğine son vermek için kocasından ayrıldığını açıklar. Lucie'nin kararını öğrenen Jean'ın evliliğini kurtarma arzusunun yoğunluğundan ötürü karısını dinlemez, ona kendini hiçbir şekilde ifade etme fırsatı bırakmaz ve sürekli onun sözünü keser. Ayrılık konuşması şiddetli bir tartışmaya dönüşmüştür. Evli çift tartışırken diğer karakterler hiç hareket etmez ve konuşmaz. Böylece tüm odak

çiftin ayrılık tartışması üzerinde yoğunlaşır. Jean bu tartışmada ses tonunu yükselterek sürekli karısını bastırır ve hemen eve dönmesini talep eder. Diğerine söz hakkı tanımamak bir anlamda diğerini bir birey olarak kabul etmemek anlamına gelmektedir. Bu sahnede kaba kuvvet olmaksızın karşısındakini yok sayarak Jean'ın kendi fikrini dayatması sembolik bir şiddet olarak tanımlanabilir.

Durringer oyunda kuş imgesini iki erkek için “aşkın” ve “şiddetin” sembolü olarak farklı şekillerde kullanır. Rou için kuş, işkenceyi ve acı vererek öldürmeyi çağrıştırır. Doğanın düzeni fikrinin arkasına sığınarak çocukluğundan beri hayvanlara acımasızca şiddet uygulayan Rou'nun kendinden zayıf olana acı çektirme isteğinin ve yok etme zevkinin gündelik hayatında hep varolduğunun bir kanıtıdır.

“Rou, biz daha şu kadarcık çocukken kuş kapanları kurardı, ardıkuşu ya da güvercin yakalamak isterdi ama sadece küçük serçeler yakalardı ve bu onu sinirlendirirdi. Kuşu eline alıverir sonra böyle bir anda tüm gücüyle kuşu bahçesinin dibindeki tellere doğru fırlatırdı. On metre ötede dururdu, ona bir şans vermek için derdi ve kuşu fırlatırdı ve kuş her seferinde tellere çarpıp paramparça olurdu ve o da bağırdı: sana bir şans verdim ve sen onu kullanmayı bilemedin. Sonra zevkten dört köşe olurdu. Hala sıcacık olan kuşa bakar sonra da sakinleşirdi. Sonra bana şöyle derdi: kedim için, doğa böyle. Doğa böyle” (Durringer, 1994:94).

Fransız düşünür, filozof Joseph de Maistre kurban edilen hayvanların hep insani bir tarafları olduğunu belirtmektedir. “Hayvanlar arasından hep işlevleri açısından en değerli, en yumuşak başlı, en masum, içgüdüleri ve alışkanlıkları gereği insanla en yakın ilişki içerisinde olanları seçerdik... Başka bir deyişle, hayvanlar âlemi içerisinde kurban etmek için en insani olanı seçerdik, diyebilirim” (Maistre, 1979:302).

Rou artık yetişkin bir erkektir. Yeni avları ise öldürdüğü kuşlar kadar hassas, kırılgan olan varlıklı ve evli erkeklerdir. Rou çocukluğunda kuşlara uyguladığı şiddeti bir kez daha tekrarlayacaktır. Baştan çıkardığı ve kendisine âşık ettiği Lucie'yi zaten istediği gibi yönetebilmektedir. Dolayısıyla karısına deliler gibi âşık olan Jean'ı tıpkı kapana kısırdığı “küçük serçeler” gibi avucunun içine almış durumdadır. Rou canı istediği an onu hiçbir direnç göstermeksizin duvara fırlatabilir. Zira Jean karısına duyduğu aşk yüzünden çaresiz ve bitkin bir durumdadır.

Kuş, Jean'ın dünyasında başka bir anlam teşkil eder. Jean elinden kaçırabileceği her şeye karşı hep kuvvetli bir ilgi duymuş onların süregelmesi için hayat boyunca çaba göstermiştir. Uçan şeylere olan tutkusu onu besleyip büyüttüğü bir kuş koleksiyonunun sahibi yapmıştır. Tıpkı karısı Lucie ile birlikte kurduğu yuva gibi Jean da kendine onlarla bir hayat kurmuş ve onları sevmiştir. Karısı onu terk ettiğinde önce kuşları serbest bırakacak ve daha sonra bireyin kendisine uygulayabileceği şiddetin en uç noktası olarak kendi hayatına son vermek isteyecektir. Diğer karakterler gibi Jean da onu hayata bağlayan her şeyini kaybetmiştir. Aşkın sembolü olan kuşları ve karısını.

Çağdaş bir toplumda yaşayabilmek ve varlığını sürdürmek isteyen her bireyin benimsemesi gereken bazı kurallar ve kodlar bulunmaktadır. İçinde yaşadığı topluma uyum sağlamak ve bunun için bir meslek edinmek isteyen her insan, bu amaca ulaşabilmek için etkili olacak davranışlar geliştirmelidir. Hem “çizgili takım elbise giyen yakışıklı bir patron” hem de iyi bir iş bulmak isteyen Rose bütün gün soğuk pizza yiyip, Cinzano içerek, televizyon programları karşısında uyuklayarak zaman öldürmektedir. Bu hayat biçimi onun profesyonel bir iş bulmasına yardımcı olacak ritüelleri benimsemediğini göstermektedir.

Toplumla uyumlandırıran kuralları ve zorunlulukları hiçbir zaman benimsememiş olan bu bireyler dolayısıyla kendilerini marjinalize olmuş bir şekilde bulduğundan, başarısızlıklarına en ufak bir dokundurmada hemen şiddete başvururlar. İşte bu nedenle Rose, kendisine hiçbir şey yapmadığını hatırlatan Rou'ya sözlü olarak saldırmaktadır.

“Koca hafta hiçbir şey, koca hafta hiçbir şey, sen kendine bak, aşağılık herif? Sen ne yapıyorsun, hava atıyorsun!” (Durringer, 1994:74)

Bu oyunun bütün karakterleri karmaşık bir toplum yapısı içinde varlık gösteremeyip içinde yaşadıkları sisteme uyum sağlayamamış ve bir yerlerde kaybolmuş durumdadırlar. “Bir anlamda toplum ne kadar gelişip mükemmelleşirse, o kadar hızlı hareket etmeye başlıyor ve birey de bu ritmi takip etmekte, kendine bir yer ve alan edinmekte bir o kadar zorlanıyor” (Michaud, 1996:129-130).

Durup dururken tetiklenen şiddet onlar için zamanla sıradanlaşmış bir refleks halini almaktadır. Yves Michaud'ya göre “medeni toplumda” kaybolmuş bu bireyler “bedava” bir şiddet üretmektedirler. Bu durum onlar için bir yaşam

biçimine dönüşürken aynı zamanda kendilerini ifade etmelerine ve kimlik arayışlarındaki mücadeleye vesile olmaktadır.

“Burada çağdaşlıkla barbarlığın iç içe geçtiği tuhaf bir karışımla karşı karşıyayız. Bu durum medeni olarak tanımlanan toplumların içinde kimliksiz grupların ya da yörüngeleri şaşmış kayıp kişilerin arayışlarıyla ilişkili şiddet biçimleri olarak karşımıza çıkmaktadır... Bu şiddet biçimlerinin özelliği herhangi somut bir nedene dayanmaması, bedava oluşlarıdır... Aslında bu kişiler şiddetlerini diğerlerine karşı yöneltip dışsallaştırarak var olmayı arzular. Şiddetlerinin tek anlamı diğerinin hiçe sayılması vasıtasıyla kendi benliklerinin kabul görmesidir” (Michaud, 1996:120-121).

Şiddetin insanlık tarihindeki farklı örneklerini ve özellikle kolektif bir şiddet türü olan savaşları incelediğimizde erkeklerin fiziksel şiddet eğiliminin kadınlardan daha fazla olduğuna tanıklık ederiz. Oyunda, banliyöde yaşayan gençlerin hem kendi aralarında hem de dışarıdakilere karşı uyguladıkları fiziksel şiddet, erkekler tarafından gerçekleşmektedir.

Jean-Claude Chesnais “Şiddetin Tarihi” (L’Histoire de la Violence) isimli kitabında bu bakış açısını doğrulamaktadır. “Erkek öldürmeye kadından daha yatkındır; kadın şiddete her zaman daha az karışmıştır” (Chesnais, 1981:383).

Nitekim tüm oyun, Rou’nun uyguladığı, Poupon ve Jean’ın çoğu kez maruz kaldığı fiziksel şiddet örnekleriyle doludur. Fakat iki kadın karakter tüm tartışmalarda sözel şiddetin ötesine geçmemiş, kocasından ayrıldıktan sonra Lucie, Rou’nun kendisiyle cinsel ilişkiye girdiğini itiraf ettikten sonra Rose, hemen kaçarak fiziksel şiddete bulaşmamayı tercih etmişlerdir.

Tüm bu yan çatışmalar bizi dramatik öykünün merkezinde olan ana çatışmaya hazırlamaktadır. Rou'nun tiradı oyunun doruk noktasıdır. Oyunun başından beri sakladığı sırrı ortaya çıkardığında tüm karakterler mutlak bir kaos ortamına sürüklenecektir. Her şey iskambil kâğıdından yapılmış bir kule gibi yıkılacak ve “çete” paramparça olacaktır. Çetenin tüm mensupları oyunun başında karakteristik özellik olarak gösterdikleri tutumun tam tersi bir davranış sergiler. Vic ara bulucu rolünü bırakıp öfkeye kapılır. Girdiği her çatışmada sözel şiddete başvurarak kendini haklı göstermeye çalışan Rose bu kez korkarak kaçmayı yeğler. Genellikle Rou’yu yatıştıran ve başkalarıyla kavga etmesini engelleyen Poupon bu kez intikam içgüdüsüne yenik düşüp şiddete başvurarak Rou’yu öldürmeye teşebbüs eder. Rou, Rose'un en büyük sırrını ortaya çıkararak oyun

boyunca kendisini aşağılayan Rose'a misilleme yaparak hayatta ondan başka kimsesi olmayan Poupon'un dünyasını altüst eder.

“...anlatayım sana...yani işte, kız kardeşin...ne ağır başlıdır, o geldi benim kapıma, postayla gönderilmiş gibi doğrudan yatağıma, ben zorlamadım. Devam etmemi ister misin? Nasıl olduğunu anlatayım mı? Tüymemen gerek, dinlemelisin Poupon, iyice aç kulaklarını. İşte yani, bayağı zor bir gün geçirmiştim, bütün öğleden sonra hatunun tekini becermiştim, neyse, anladın işte, boğazım biraz saf alkol görsün diyordum, boktan bir seks muhabbeti ertesinde yaralar kapansın, ağzımı çalkalayayım, neyse, bunu sen anlayamazsın. Tam şişeyi yastığın üzerinde tutturmaya çalışıyordum, sessiz sedasız, birden kız kardeşin beliriverdi, inanılmaz, değil mi? Yavaşça soyundu, gözlerimin içine bakarak, bunu görmeliydin. Beni büyüledi, yani! Ona tek bir kelime bile etmememe rağmen neredeyse çırılçıplak soyundu, sadece külodu vardı, o tabloyu görmeliydin! Öyle bir çift memesi var ki! Neyse, zaten sen biliyorsundur. Bana merhaba Rou, ağabeyimi gördün mü buralarda, senin evinde mi diye sordu? Buna benzer bir şey, hayır dedim, hayır, Poupon'u asırlardır görmüyorum, nefesim kesilmişti! Direkt gelip üzerime uzandı. Örtüyü yere fırlattı ve bana sürtünmeye başladı, olacak iş değildi, inanamıyordum! Kız kardeşini hayal edebiliyor musun, burada, fitilim ateşlenmişti, bildircin gibi kıpır kıpır. Külodunu çıkardı ve böyle gelip oturdu, kazığa çakılıverdi, sürprize bak sen...” (Durringer, 1994:106)

Kız kardeşinin artık yakışıklı prensini bekleyen masum bir genç kız olmadığını üstelik en yakın arkadaşıyla cinsel ilişkiye girdiğini öğrenmek Poupon üzerinde müthiş bir yıkım yaratmıştır. Bir yandan kız kardeşini cinsel yönden kullanıp en yakın dostuna ihanet eden Rou'yu kaybederken diğer yandan en az kendisi kadar kayıp durumda olan Rose'un gerçek yüzünü keşfetmiştir. Hayatta en sevdiği kişi olan kız kardeşi ve en yakın arkadaşının ihaneti, hezeyana uğrayan Poupon'da öldürme duygusunu tetikler. Rou olayları alaycı bir üslupla anlatarak Poupon'u yaralamak ve tepki vermesini sağlamak istemektedir. Oyunda ilk kez Rou kurban, Poupon ise saldırgan kimliğine bürünür. Poupon'un sözlü şiddeti nesnelleşerek somut fiziksel bir şiddete dönüşür. Arkadaşına av tüfeğini doğrulttukten sonra Rou oyuna iştirak ederek dizleri üzerine çöker. Arkadaşının üstünlüğü kabul ediyor gibi gözükmesine rağmen çok iyi tanıdığı Poupon'un cinayet işleyecek cesareti olmadığını iyi bilmektedir. Nitekim Poupon, Rou'yu öldürmekten vazgeçip kendi hayatını sonlandırmak için tüfeği kendine doğrultacaktır. Bu intihar teşebbüsü ayrılık acısından kurtulmak için ilaç içerek kendini öldürmek isteyen Jean'inkiyle kesişmektedir. Fakat her iki intihar girişimi de karakterlerin

ölümüyle sonuçlanmaz. Jean karısına dönmeye çalışırken Rou Poupon'a onu yakında tekrar görmek istediğini söyleyip gittikten sonra Poupon içinde mermi olmayan av tüfeğiyle tek başına kalır.

“...önümüzdeki cumartesi ya da iki hafta sonra görüşürüz, hoşça kal, Poupon!” (Durringer, 1994:118)

Kaleme aldığı sosyal gerçekçi oyunlarla yaşadığı topluma ayna tutmaya çalışan Xavier Durringer, “Dilimin Ucunda Öldürme İsteği” oyunundaki karakterlerin hayatlarına dair son derece karanlık bir tablo çizmektedir. Yazar bu karakterlerin gündelik yaşamlarının sıradan bir parçası haline gelen şiddetin, hayatlarında sürekli devam edecek olması dışında bir çıkış yolu olmadığını öngörmektedir. Anlık içgüdülerle hareket eden bu karakterlerin, fiziksel ve sözel şiddeti hayatlarının merkezine almış olmalarının arka planında ise sosyal ve toplumsal bir trajedi yatmaktadır. Sömürgecilik sonrası Fransa'ya gelen ve o topraklarda yaşamalarına rağmen sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel açıdan topluma uyum sağlayamayan bireylerin yaşadığı aidiyet sorunu bir kimlik krizine dönüşmektedir. Bu kimlik krizi çoğu kez bu karakterlerin oldukça sorunlu bir özel hayata sahip olmasına yol açmaktadır. Aşk yoksunluğu ve sevgisizliğin hüküm sürdüğü özel hayatlarındaki mutsuzluk, sağlıklı ilişkiler kuramamalarına neden olmakta ve yaşamlarını olumsuz bir şekilde etkilemektedir. Bu olumsuzluk bazen cinsellik yaşayamamaları ya da bir sevgili bulamamalarıyla sonuçlanırken bazen de cinselliği toplumdan ve çevrelerindeki arkadaşlarından intikam almak için bir silah olarak kullanmalarına yol açmaktadır. Tüm bu mutsuzluk ve sıkışmışlık bu karakterleri bir anlam yoksunluğuna taşırken, anlık içgüdüleri saldırganlığa, öfkeye ve diğerlerini yok etmeye evrilmiştir. Gelişmiş bir ülkede yaşamalarına rağmen, birlikte yaşadıkları toplumun sosyal kodlarına uyum sağlayamayan, postmodern hayatın dinamikleri karşısında afallayarak ilkel davranışlarla hareket eden ve zorlukla sürdürmeye çalıştıkları hayatlarına sadece şiddet aracılığıyla tutunabilen bireylere dönüşmüşlerdir.

4.5 “Dilimin Ucunda Öldürme İsteği” Adlı Oyun İçin Reji Önermesi

Oyunlarını “sosyal gerçekçi” olarak tanımlayan Xavier Durringer'nin bu oyununu sahnelerken metinde egemen olan sözel ve fiziksel şiddeti seyirciden saklamadan hatta aksine altını çizerek sahnelemenin oyunun arka planındaki toplumsal

şiddetle ilişkilenmesinde katkısı olacağını düşünmekteyiz. Sosyal, ekonomik ve kültürel olarak, yaşadıkları topluma uyum sağlayamayan, sistemin dışına atılmış bu gençliğin hikâyesini sahneye aktarırken 1902 yılında ilk kez Werner Sombart tarafından kaleme alınan “Modern Kapitalizm” adlı eserde tanımlanan merkez-merkez dışı kavramını incelemek oyunun kavramsal çerçevesinin belirlenmesinde önemli bir adım olacaktır. Merkezde yaşayan ve sistemin tüm olanaklarından yararlanan (eğitim, kültür, eğlence) şanslı azınlığın aksine merkezin dışında yaşamak zorunda olan, hatta yaşamaya itilmiş olan gençliğin şiddete bulaşmadan yaşamını sürdürmesinin imkânsız olduğu düşüncesindeyiz. Bu nedenle merkez dışına itilmiş bu karakterlerin içinden çıkamadığı şiddetin nedensizleştirilmesi ya da sadece bireyin içinde bulunduğu psikolojik boyuta indirgenmesi rejinin hedeflediği düşünsel boyutun seyirciye ulaşmasında önemli bir engel teşkil edecektir. Bu bakış açısını desteklemek için, diğerleriyle kurduğu ilişki açısından şiddete sebep oluşturan oyunun ana kahramanı Rou’nun, Cezayir asıllı bir göçmen olarak yorumlanmasının, seyircilerin yakın geçmişte yaşanan tarihsel trajediyi hatırlamalarına, sıklıkla yaşanan kentsel şiddet olaylarıyla ilişkilendirmelerine ve böylece bu sebep-sonuç ilişkisi üzerine bir farkındalık kazanmalarına neden olacaktır. Yazılı ve görsel medyada yer alan saldırgan, serseri, şiddet eğilimli, eğitimsiz, vasıfsız, mesleği olmayan, çete mensubu gibi etiketlerle sürekli olumsuzlanan bu gençliğin neden bu noktaya geldiğini anlatmak ve onların insani taraflarını, yalnızlıklarını, toplumda nasıl ötekileştirildiklerini ortaya koyarak seyircilerin bu karakterlerle empati kurmalarını sağlamak rejinin temel önceliklerinden biri olacaktır. Seyircide, sistemin yarattığı “kurbanların” içinde buldukları duruma dair farkındalık oluşturmak ve emperyalist güçlerin sömürgecilik sonrası kendi topraklarına göç eden bireylerin içinde düştüğü şiddet sarmalının dünyanın hiçbir yerinde birbirinden farklı olmadığını anlatmak bu oyunu sahneleme isteğimizin en temel nedenlerinden biridir.

Durringer’nin oyunda kullandığı dil sokağın dilini oldukça iyi yansıtmaktadır. Edebi olmaktan son derece uzak, sahnede duymaya pek alışık olmadığımız bu dil seyircinin oyunla kolayca ilişki kurabileceği son derece gündelik bir dildir. Bu durum özellikle genç seyircilerin gündelik yaşamında ya da sosyal çevresinde deneyimledikleri, çok aşına oldukları bir konuşma diliyle karşılaşmalarına vesile

olacaktır. Bu dil karakterlerin saldırgan tavırlarını oldukça desteklediği gibi, iki kadın karakterde bir savunma mekanizması olarak ortaya çıkan sözel şiddeti oldukça iyi yansıtmaktadır. Ayrıca Rose'un oyun boyunca Rou'ya karşı davranışlarının altında yatan ve oyun boyunca bastırıldığı kıskançlığı ortaya çıkarmayı hedefleyen yoruma, bu öfke dolu, canlı ve enerjik sahne dili hizmet edecektir. Argo tabirler ve küfürler bu karakterlerin yaşadıkları yere ve yaşam biçimlerine dair sahnede önemli bir göstergeye dönüşecektir. Bu yaşam biçimi bir yandan merkez dışı kavramını desteklerken diğer yandan karakterlerin arasındaki gerilimi ortaya çıkaracaktır. Ayrıca bu şiddet dili oyunun genel tansiyonunu yüksek tutacağından seyircinin oyunu ilgiyle izlemesine neden olacaktır.

Gerçekçi bir oyun olması ve yazarın bütünlüklü karakterler kullanarak bir hikâye anlatmasından yola çıkarak oyuncuların rolün içsel coşkusu oyunun öyküsü boyunca taşıdıkları realist bir oyunculuk anlayışı rejinin temelini oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra seyircinin ilgisini ve gerilimi yüksek tutacak bir unsur olarak hareket destekli bir sahneleme anlayışı rejii destekleyen diğer bir öge olacaktır. Oyundaki fiziksel şiddetin ve sözel tartışmaların ön planda olduğu ikili sahnelerde yazarın satır aralarında belirttiğinin ötesine geçen bir hareket anlayışı rejinin hedeflerinden biridir. Oyuncuların sahne dövüş sanatlarından esinlenerek uzamda hareket ederek fiziksel şiddet içeren eylemlerde bulunmaları sahnedeki şiddeti daha görsel bir boyuta taşıyarak karakterlerin içinde buldukları durumun seyirciyle daha etkili bir biçimde ilişki kurmasını sağlayacaktır.

“Dilimin Ucunda Öldürme İsteği” adlı oyunun, 1990'lı yıllarda İngiltere'de in-yer-face oyunların oynandığı gibi seyirciyle aynı düzlemde olan ve direkt ilişki kurmasına imkân verecek bir black-box sahnede oynanmasının uygun olacağı kanısındayız. Bu tür bir oyunun İtalyan sahnede ya da yüksek seyirci kapasitesi olan bir salonda oynanmasının hedeflenen etkiye ulaşmasında engel teşkil edeceğini düşünmekteyiz. Oyundaki dekor anlayışının belirlenmesindeki en önemli etken merkez dışı kavramını vurgulamak için yazarın önerdiği boş meydan fikrini tutarak seyircide sokak hissini yaratacak ve özellikle göçmenlerin yaşadığı banliyölerdeki gri beton hissini verecek gri sokak duvarları kullanmak arzusundayız. Ayrıca oyunun rejii anlayışına göre, sözel ve fiziksel şiddetin

yoğun olduğu bu metin için uygulanacak sade ve işlevsel bir mekân tasarımı, oyuncunun uzamdaki hareketinin ön plana çıkmasına olanak tanıyacaktır. Dekor olarak kullanılacak duvarlar yan yana gelen dikdörtgen şeklindeki beton taşlardan yapılmış olmalıdır. Yarım ay şeklinde tüm fonu kaplayan gri beton duvarların üzerini ise hem sokak hissini vurgulamak aynı zamanda banliyödeki gençlerin kendilerini ifade etme biçimi olarak hip hop kültürünün bir alt dalı olan grafiti ile boyamak oyunun genel atmosferine önemli bir katkı sağlayacaktır. Bir sokak sanatı olmasına rağmen sahnede kullanılacak grafitilerden bazıları güncel motifler içerirken bazıları savaş temalı olacaktır. Özellikle bir tanesinin 1961 yılında Paris’te polisler tarafından Seine nehrine dökülen yüzlerce Cezayirli’ye gönderme yapma amacıyla köprüden nehre düşen insan desenleri olmasının seyircinin bugün sahnede izlediği şiddeti geçmişle ilişkilendirmesinde katkısı olacaktır. Ayrıca tam ortada yer alan grafitinin Vincent Cassel’in başrolünde yer aldığı, sokağın ve ezilmiş gençliğin yaşadığı şiddeti anlatan “La Haine” filminden bir görselin yer alması rejinin tercihi olacaktır. Oyunun başında sıkça yer alan ve Rou’nun içeri alınmadığı gece kulübü sahnede yer almayacak, sadece ara sıra uzaktan gelen müzik aracılığıyla semtin herhangi bir yerinde olduğunu seyirci varsayacaktır. Sahne üzerindeki tek obje oyuncuların ara sıra kullandıkları bir bank olacaktır. Oturulan tarafı ahşaptan yapılmış ve siyaha boyanmış olan bankın üst tarafı ise ince çizgilerle ayrılan ve demir parmaklıkları andıran siyah çubuklardan imal edilecektir. Yer, zaman ve eylem birliğine uygun yazılmış oyunda herhangi bir sahne ya da dekor değişimi bulunmamaktadır.

Oyuncular için yapılacak titiz bir kostüm çalışması, rol kişilerinin hem sınıfsal hem de karakter özelliklerinin doğru bir şekilde yansıtılması açısından önem teşkil etmektedir. Oyunda yer alan her oyuncu için tek bir kostüm tasarlanmalı ve oyunun sonuna kadar hiçbir değişim gerçekleşmemelidir. Gettolarda ezilen ve hor görülen gençliğin kendini ifade ettiği, temelinde özgürlük, rahatlık ve isyan olan hip hop kültürünün etkisi özellikle Rou, Poupon ve Rose’un kostümlerinde belirgin olmalıdır. Oyunun ana kahramanı olan, işsiz ve aylak gezen Rou, polyester kumaştan gri renkli bol bir eşofman altı ve kendisine çok bol gelen üzerinde altın yıldızlı yazılar olan beyaz bir sweat shirt giymektedir. Kafasında beyaz bir kasketi olan Rou, yanlarında fosforlu bantlar bulunan siyah renkli spor ayakkabılar giyer. Hayattan hiçbir beklentisi kalmamış, ölümü bekleyen Vic, son

derece eski, gündelik ve sıradan bir kostüm giymelidir. Yıkanmaktan solmuş, asker yeşili renginde, bol paçalı eski bir kanvas pantolon, gri renkli boğazlı bir kazak ve çok yıpranmış siyah bir spor ceket bu karakter için uygun olacaktır. Kafasından hiç çıkarmadığı kırmızı bisikletçi kasketi olan Poupon diğerlerine göre daha yeni kıyafetler giyer. Düzenli bir işi ve arabası olan Poupon siyah renkli kot pantolon, gri renkli düz bir sweat shirt ve beyaz spor ayakkabı giymektedir. Rose ise üzerinde çeşitli yırtıklar olan, eski görünümlü, hafif yıpranmış uzun bir kot etek üstüne iki farklı renkten oluşan ve karın hizasına gelen bir tişört giymektedir. En küçük harekette karın bölgesi ortaya çıkmaktadır. Ayağında kırmızı renkli Converse ayakkabı olan Rose tişörtünün üstünde hip hop şarkıcılarının taşıdığı büyük metal bir kolye takmaktadır. Oyundaki karakterler arasında sisteme en uyumlu gözükten orta sınıf bir kuş satıcısı olan Jean, sıradan, ucuz ama yeni görünümlü lacivert bir takım elbise giyecektir. Takım elbisenin içinde beyaz gömlek giymiş olan Jean mavi bir kravat takmaktadır. Ayrıca hafif demode siyah deri makosen bir ayakkabı kullanabilir. Oyundaki diğer karakterlerden en çok ayrışan kişi Lucie'dir. Kocasını sürekli aldatan, mutsuz, kendini hiçbir erkeğe ve hiçbir yere ait hissetmeyen sarışın kadın klişesine uygun bir şekilde giyinen Lucie, göğüs dekoltesi oldukça açık olan beyaz mini elbise üzerine kısa siyah deri ceket giymektedir. Belinde siyah renkli oldukça kalın bir kemer bulunmaktadır. Sırt dekoltesi de açık olan bu elbisenin altına yüksek topuklu, siyah renkli rugan ayakkabılar kullanabilir.

Rose'un saçlarının, doğal ve dağınık olması karakteri için uygun olacaktır. Lucie'nin gece kulübüne gitmek için hazırlandığı belli olacak şekilde fönlü ve yapılı sarı saçları olması gerekir. Vic ve Poupon kısa saçlıdır. Rou'nun saçları ensesine kadar uzun olmalı ve taktığı kasketten gözükmelidir. Jean ise briyantın sürdüğü siyah saçlarını tarakla yana doğru yatırmış olması karakterini tamamlayan bir öge olacaktır.

Lucie dışında hiçbir oyuncu makyaj yapmamalı, gündelik, sıradan ve en doğal halleriyle sahne üzerinde olmalıdır. Jean ve Poupon dışındaki erkek oyuncular hafif kirli sakallı olabilir. Lucie için abartılı bir makyaj uygun olacaktır. Gece kulübüne gitmek için hazırlanmış gözükeceği bol fondöten, kırmızı ruj, kalem çekilmiş gözler ve renkli fardan oluşan makyajı, frapan kıyafetini tamamlayacaktır.

Işık tasarımı yapılırken öncelikle oyunun gece geçtiğinden yola çıkılarak sahne aydınlatılmalıdır. Oyunun tüm sahneleri için işlevsel, yalın bir ışık tasarımı bu metin ve sahneleme için uygun olacaktır. Oyunun gri, kasvetli bir banliyöde geçtiği hissinden seyircinin uzaklaşmaması için çok yoğun ve parlak ışık yerine daha loş ve kasvetli bir tasarım tercih edilmelidir. Arka fonda bulunan ve üstleri grafiti ile boyanmış duvarlar, küçük duş ışıklarıyla aydınlatılmalıdır. Vurgulanmak istenen şiddet sahnelerinde bankta oturan oyuncular hafif loşa alınarak, hareketin yoğun olduğu alan parlak ışıklı spotlarla aydınlatılacağı gibi ayrıca ilave takip ışıklarının kullanılması bu sahneleme için etkili olacaktır. Zaman ve sahne değişikliği olmadığı için ışık değişimleri son derece yavaş gerçekleşmelidir. Ayrıca oyunun sonunda, Poupon'un yerde oturan Rou'ya tüfeğini doğrultarak öldürmeye kalktığı sahnede, ön taraftaki ramp ışıkları kullanılacaktır.

Oyunun müzikleri için en uygun türün sokağın ve isyanın sesi olan rap müziği olduğu kanısındayız. 1970'li yıllardan beri şehirlerde yaşayan göçmenlerin bozuk düzene karşı olan isyan çığlığı olarak nitelendirdiğimiz rap müzik, hip hopun bir alt dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyun için bestelenecek olan şarkılara aynı zamanda metindeki karakterlerin çaresizliğini, çıkızsızlığını ve en önemlisi umutsuzluğunu anlatan sözler yazılmalıdır. Yaşadıkları toplum tarafından ötekileştirilerek dışlanan karakterlerin maruz kaldığı sözel ve fiziksel şiddetin, sömürgeci emperyalist ülkelerin yanlış politikaları sonucunda ortaya çıktığının vurgulanacağı protest şarkılar bestelenmelidir.

Tüm sahne göstergelerinin merkez dışı kavramına hizmet ettiği bu yorum seyircileri, karakterlerin yaşadığı trajedinin arka planı ve derin nedenleri üzerine düşünmeye sevk edecektir. Bunun yanı sıra emperyalist ülkelerin sömürge politikaları sonrasında çalışmaya gelen göçmenlerin merkez dışına itilerek, içinde yaşadıkları ülkeye ve topluma uyum sağlayamayan bireylere dönüşerek şiddet sarmalının içine düştüklerini fark etmelerini sağlayacaktır. Böylece bu oyun seyircilerin, banliyölerde yaşayan göçmenlerin maruz kaldığı ön yargıların dışına çıkmasına ve bu karakterlerle empati kurarak, ürettikleri ve maruz kaldıkları şiddeti farklı bir açıdan anlamaya çalışmalarına olanak sağlayacaktır.



5 PHILIPPE MINYANA

5.1 Philippe Minyana'nın Hayatı

1946 yılında Besançon şehrinde dünyaya geldi. Edebiyat eğitiminin ardından bir süre öğretmen olarak çalıştı. Tiyatroya önce oyunculukla başlamış, bir süre sonra tiyatronun bu alanında çalışmaktan vazgeçmiştir. Mesleki başarısını elde ettiği yazarlık hayatına 1979 yılında kaleme aldığı ve kendi yönettiği “İlk Üç Ay” (Premier Trimestre) adlı oyunla başladı. 1987 yılında yazdığı ve yönetmenliğini Robert Cantarella'nın üstlendiği “Envanter” (Inventaires) adlı oyunla çok tanınan bir yazar haline geldi. Uzun yıllar işbirliği içinde çalıştığı ünlü yönetmen Robert Cantarella, yazarın “Titanik” (Titanic), “Küçük Akvaryumlar” (Les Petits Aquariums), “Savaşçılar” (Les Guerriers), “Kısa Dramlar” (Drames Brefs) adlı oyunlarını sahneleyerek geniş kitlelere ulaşmasında önemli bir pay sahibi olmuştur. 1993 yılında ünlü oyuncu Edith Scob, yazarın “Nereye Gidiyorsun Jérémie?” (Où Vas-Tu Jérémie?) adlı oyununu aralarında Genco Erkal'ın da bulunduğu bir oyuncu topluluğuyla Avignon Festivali kapsamında sahnelemiştir. Comédie Française, Théâtre Nanterre des Amandiers, Théâtre National de la Colline gibi ulusal tiyatrolarda oyunları sahnelenen Philippe Minyana, 1988 yılında “Envanterler” (Inventaires) adlı oyunla en iyi yazar, 1991 yılında kaleme aldığı “Jojo” adlı eseriyle en iyi müzikal oyun ve 2006 yılında “Kısa Dramlar” (Drames Brefs) adlı oyunla Fransa'nın en saygın tiyatro ödülü olan Molière ödülüne aday olmuştur. Otuz beşten fazla oyun, opera librettoları, radyo oyunları, film senaryosu ve öyküler kaleme alan yazar 2001-2006 yılları arasında ödenekli bir kurum olan Dijon-Bourgogne Tiyatrosu'na bağlı olarak konuk yazar statüsünde çalışmıştır. Söz odaklı bir tiyatro anlayışına sahip olan ve dil üzerine çalışan Michel Vinaver ve Valère Novarina'nın ardından bu alanda eser veren en önemli ve en üretken yazarlardan biri olmuştur. 2008 yılından beri “L'Arche” yayınevi tarafından kitapları basılmakta olan yazarın “İşte” (Voilà) ve “Cri ve Ga Barış Arıyorlar” (Cri et Ga Cherchent La Paix) adlı oyunları Paris'in prestijli tiyatrolarından Théâtre du Rond-Point tarafından sahnelenmiştir. 2015 yılında ise

oyuncu-yönetmen Marcial di Fonzo Bo, yazarın “Bir Kadın” (Une Femme) adlı eserini sahneye koymuştur. Almanya, İngiltere, Hindistan, Arjantin, Kanada, Brezilya gibi ülkelerde oyunları sahnelenen Philippe Minyana, dünyanın farklı üniversitelerinde hakkında en çok akademik araştırma yapılan çağdaş Fransız oyun yazarlarının başında gelmektedir.

5.2 Philippe Minyana’nın Oyunlarına Genel Bir Bakış

Philippe Minyana yazarlık serüvenine başladığı dönemde etkili olan ve tür olarak “gündelik tiyatro” (théâtre du quotidien) olarak adlandırılan, sıradan insanların, işçilerin, orta ve alt sınıf bireylerin hayatından yola çıkarak yazılan oyunların etkisinde kalmıştır. Özellikle orta sınıf bireylerin hayatından ve iş dünyasından yola çıkarak özgün bir dille yazdığı oyunlarla bir döneme damga vuran Michel Vinaver’in oyunları onun için önemli bir esin kaynağı olmuştur. Minyana 1980’li yılların başında yazdığı ilk oyunlarından sonra geleneksel yapıdan tamamen uzaklaşmış ve biçim üzerine çalışarak dilin egemen olduğu bir yazım arayışı içine girmiştir. Bütünselliğin yerine parçalı yapıyı tercih eden yazar, gerçekçi oyunlar yerine gerçekten yola çıkan daha sembolik ve söze dayalı bir anlatımı tercih etmektedir. Oyunlarındaki karakterler dramatik tiyatro metinlerinde rastladığımız karakter anlayışından oldukça uzaktır. Karakteri temsil eden yaş, fiziksel ve sınıfsal özelliklerini bilmediğimiz bu oyun kişileri çoğu kez aynı sahnede olup birbirlerini hiç tanımıyor gibidirler. Geleneksel tiyatrodaki bütünlüklü karakterler yazarın oyunlarında yerini konuşan figürlere bırakmıştır. İnsanlığı temsil eden bu figürler sadece çeşitli sesler çıkarmaktadır. Bu figürler üzerinden şiddetin toplumun her katmanına sirayet ettiği anlatan Minyana, seyirciyi yaşadığımız hayatın anlamsızlığı ve tek gerçeğin ölüm olduğu fikriyle yüzleştirmeyi hedefler. Dil üzerinden şiirselliği yakalamaya çalışarak metnin bütününden çok sesli bir senfoni yaratmak isteyen Minyana, sözcüklerin anlamından yani kelimenin ne ifade ettiğinden daha çok, seslerden, ritimlerden, vurgulardan, tekrarlardan ve sessizliklerden yeni anlamlar üretmeye çalışan oyunlar yazmaktadır.

Yazarın 1981 yılında kaleme aldığı ve ilk dönem oyunlarından biri olan “Baccarat’da Yaz Sonu” (Fin D’été A Baccarat) ilk kez 1985 yılında Carlos Wittig tarafından Paris’te “Théâtre de L’Athenée” adlı tiyatrodan sahnelenmiştir. Oyun Vosges bölgesinde, taşrada, eylül ayında okullar açılmadan önce bir otelde

bir araya gelen öğretmenlerin geçirdiği bir günü anlatır. Uzun yıllar eğitim sektöründe çalıştığı için iyi tanıdığı bir çevreden yola çıkan Philippe Minyana bu oyunu yer ve zaman birliğine uygun olarak yazmıştır. Bütünlüklü bir yapısı ve herhangi bir olay örgüsü olmayan oyun, sıkıcı ve sıradan hayatlara sahip öğretmenlerin son derece ironik ve absürt konuşmalar yaptığı, gündelik hayatlarında söyleyemeyeceklerini yüksek sesle dillendirdikleri sıra dışı diyaloglar içerir. Arka planında ciddi bir toplumsal eleştiri barındıran oyun sosyal gerçekçi bir anlatım özelliği taşımadan, eğitim sisteminin öğretmenleri nasıl bunalımlı bir noktaya taşıdığını grotesk bir biçimde anlatır. Oyunda öğretmenler tutarlı işlenmiş karakterlerin ötesinde, çıldırmış ve ağızlarına geleni söyleyen figürlere dönüşmüştür. Sabah başlayan ve aynı günün akşamında sona eren oyun boyunca öğretmenlerin birbirleriyle girdiği etkileşim hiçbir sonuç vermediği gibi Monsieur Horace'ın ölümü dahi hiçbir şeyi değiştirmemektedir. Kendine has anlatım diliyle özgün bir evren yaratan Minyana, bu oyun aracılığıyla modern dünyada insan ilişkilerinin uğradığı yozlaşmaya tanıklık etmemizi sağlamaktadır.

1986 yılının aralık ayında ilk kez Marsilya'da François-Michel Pesenti tarafından sahnelenen ve 1987 yılında Paris Devlet Konservatuvarı'ndaki öğrenciler tarafından oynandıktan sonra oyunun ses getirmesi üzerine yazarın uluslararası anlamda tanınmaya başlamasını sağlayan "Odalar" (Chambres), beş kadın ve bir erkeğin monoloğundan oluşmaktadır. Minyana birbirleriyle hiçbir ortak özellik barındırmayan bu monologları, o dönemde yaratıcı yazarlığına ilham veren üçüncü sayfa haberlerinden yola çıkarak yazmıştır. Her bir karakterin haykırışı olarak nitelendirebileceğimiz monologlar geleneksel dramatik yapıdan oldukça uzaktır. Hiçbir eylem ya da çatışma barındırmayan oyunda, karakterlerin adları dışında geçmişleri dâhil olmak üzere hiçbir bilgi yoktur. Sochoux şehrinde yaşayan, Peugeot fabrikasında soğuktan donarak ölen kardeşini bulan Kos, erkek arkadaşının itirazlarına rağmen istediklerini özgürce yapabilmek için bir odaya yerleşen Elizabeth, kızı Lulu'yu kendisinden almak istedikleri için onu pencereden aşağı atıp öldüren ve daha sonra bıçakla intihara kalkışan çocuk katili Arlette, annesinin isteğini gerçekleştirmek için odanın duvarlarını kumaşla kaplayan Suzelle, çocukluğunda öz babası tarafından cinsel istimara uğrayan Tita, annesinin haksız ölümü sonrası kendisini odaya kapatan ve çıkmayan Latifa'nın hayatlarına dair yürek burkan itiraflarla karşı karşıya kalırız.

Noktalama işaretlerinin çoğunun kullanılmadığı, kelimelerin çok sık tekrar edildiği ve seslerden, ritimden ve duraklardan bir müzikal partiyon yaratmayı hedefleyen yazar bu oyun aracılığıyla sıradan insanların gündelik hayatlarında yaşadığı şiddeti seyirciye aktarmaktadır.

Philippe Minyana'nın 1987 yılında kaleme aldığı ve uzun yıllar iş birliği içinde çalıştığı Robert Cantarella tarafından "Théâtre de la Bastille" adlı tiyatrodan sahnelenen "Envanter" (Inventaires) yazarın hem Fransa'da hem de farklı ülkelerde en çok sahnelenen eserlerinin başında gelmektedir. Minyana'nın uzun süre birçok kadınla yaptığı görüşmeler ve kayıtlar sonrası kaleme aldığı oyun, bir yarışma programında televizyon sunucusu eşliğinde ellerinde farklı objeler (küvet, elbise ve ayaklı lamba) taşıyan 3 kadın karakterin bu objelerden yola çıkarak anlattığı anılardan oluşmaktadır. Hayatlarının adeta envanterlerini aktaran Jacqueline, Angèle ve Barbara'nın en yalın ve en içten bir şekilde bir "söz maratonu" formatında içini dökmeleri, bu üç kadının acıları, hayal kırıklıkları ve umutsuzluklarıyla tanış olmamızı sağlar. İki karakter arasındaki iletişimi sağlayan diyaloga yer vermeyip monologlar eşliğinde ilerleyen metinde karakterlerin bilinç akışının anlık dışı vurumuna tanıklık ederiz. Lineer bir anlatıma hizmet etmeyen bu monologlar tutarlı bir şekilde ilerlememektedir. Monologların içindeki cümleler hatta yan yana gelen kelimeler bir konudan diğer konuya geçebilmektedir. Noktalama işaretlerinin büyük bir bölümünün kullanılmaması oyunculara çok çeşitli bir yorumlama olanağı sağlar. Bu yazım şekli metnin takibini zorlaştırdığından seyircinin ya da okuyucunun daha çok odaklanmasını gerektirmektedir. Böylelikle bu oyun aracılığıyla kelimelerin ve dilin ön planda olduğu bir anlatım biçimine tanıklık ederiz.

"Kısa Dramlar 1" (Drames Brefs 1) 1995 yılında basılmış ve aynı yıl Robert Cantarella tarafından Toulouse'da ilk kez seyirciyle buluşmuştur. Yazarın ilerleyen yıllarda yazdığı oyunlarında da sıklıkla karşımıza çıkan ölüm teması bu oyunun bütününde baskın olarak hissedilmektedir. Birbirinden bağımsız gibi görünen 6 episottan oluşan oyunda Minyana, yakın birini kaybeden kişilerin ölüm karşısında hayata nasıl tutunduklarını anlatmaktadır. Annelerini kaybetmiş dört oğul, kız ve annesi vefat etmiş "Perdenin önündeki kadın", "Okuyan adam" adlı karakterlerin ölüm karşısındaki durumu, büyükannelerinin ölümünü bekleyen torunlar ve anneleri, annesini kaybetmiş "Gri adam", intihar girişiminde bulunan

“Yatağa uzanmış adam” ve “Bebek adam” üzerinden Minyana ölüm karşısında adeta yaşayan ölümlere dönüşen bedenlerden çıkan sözler aracılığıyla karanlık, kasvetli, umutsuz ve çıkışsız bir evren oluşturmayı başarır. İsimleri tamamen yok olmuş karakterler bazen oyundaki eylemleri “Yatan adam”, “Sandalyede oturan adam”, “Makyaj yapmış yaşlı kadın” bazen o ailenin içindeki temsiliyetleri “Oğul 1”, “Anne”, “Kardeş” üzerinden tanımlanır. Bütünü parçalayan yazım biçiminde olduğu gibi bedenleri de paramparça edeceği karakter isimlerini ilk kez bu oyunda kullanmaya başlar. Artık ne söyleyeceğini dahi bilmeyen ve sahneden çıkan “Boynu olmayan adam” bu duruma örnek teşkil etmektedir. Oyun kişileri birbirleriyle herhangi bir etkileşime girmeksizin konuşmaktadır. Bu replikler diğer oyun kişilerinde hiçbir tepki uyandırmaz. Herkes kendi sözlerini adeta bir boşluğa atıyormuşçasına söylemektedir. Minyana iki yıl sonra aynı yazım biçimini devam ettirdiği “Kısa Dramlar 2” adlı oyununu yayınlamış ve 1998 yılında Bordeaux şehrinde sahneye koymuştur.

Yazarın 1996 yılında kaleme aldığı “Ölümler Evi” (La Maison Des Morts) ilk kez 1999 yılında Quimper’de sahnelenmiştir. Yazıldıktan 10 yıl sonra “Comédie Française” adlı tiyatrodan Robert Cantarella tarafından sahnelenen oyun için Minyana provalardan yola çıkarak 24 karakterin olduğu yeni bir versiyon yazmıştır. Minyana bu oyunu yazmak için William Faulkner’in “Çılgın Palmiyeler” romanından esinlenmiştir. Bir prolog, altı bölüm ve bir epilogdan oluşan “Ölümler Evi” (La Maison Des Morts) oyuncular ve kuklalar tarafından oynanmak üzere yazılmıştır. Altı bölümde farklı karakterler barındıran oyunun tek ortak karakteri oyunun ana kahramanı olan “Saçı örgülü kadın” karakteridir. Minyana bu kadının işten atıldığı, yaşadığı ensest ilişkinin ekseninde hayatına giren insanların, ya da toplumu temsil eden figürlerin hayatına değip geçtiği ve ardından yok olduğu bir evren yaratır. Yazar öykünün tamamen yok olduğu, dilin ön plana çıktığı, hatta “Sesler”, “Ölü bedenler” gibi her şeyin oyun kişisi olarak yer alabildiği sıra dışı bir oyunla seyirciyi karşı karşıya getirir. Oyunun tamamı bir müzikal partiyonu gibi düşünülerek yazıldığından oyunda çok fazla sayıda yer alan birçok eylem işaret eden didaskaliler sözlerle beraber bütünlük oluşturmayı hedefler. Belirli bölümleri manzum biçimde yazılan, yarım kalmış cümleler, yarım bırakılan kelimeler hatta okunduğu gibi yazılan ya da gramer

hatalı kelimeler okuyucuyu-seyirciyi kelimelere ve onun oluşturduğu biçimsel bütüne odaklar.

Çağdaş Fransız tiyatrosunun yaşayan en önemli oyun yazarlarından biri olan Minyana otuz yıllık yazarlık serüveninde kırktan fazla esere imza atmıştır. Anlamı kelimelerde aramak yerine noktalama işaretlerinin olmadığı, okunduğu gibi yazılan, sessizlikliklerden, didaskalilerdeki eylemlerden, duraklardan, tekrarlardan, ritimlerden yararlanarak yazdığı kelimelerden yeni anlamlar üretmeye çalışan oyunlar yazmaya devam etmektedir. Gündelik hayatın içindeki sıradan insanları çıkış noktası olarak ele alan Philippe Minyana, geleneksel tiyatronun yapısından uzak, dilin egemen olduğu yazım biçimi nedeniyle kendi kuşağının en özel yazarlarından biri haline gelmiştir.

5.3 “Anne- Laure ve Hayaletler”

“Anne-Laure ve Hayaletler” Philippe Minyana tarafından yazılmış, Robert Cantarella tarafından ilk kez 1998 yılında Paris banliyösü olan Saint-Denis bölgesinde, “Théâtre Gérard Philippe” ve 1999 yılının mart ayında “Théâtre du Gymnase” adlı tiyatrolarda seyirci karşısına çıkmıştır. 27 karakterin olduğu bu metni Minyana oyuncular, şarkıcılar ve müzisyenler için tasarlamıştır. Bir libretto olarak yazılan oyunun müzikleri daha önce yönetmenle iş birliği yapmış olan “Les Trois 8” adlı grup tarafından bestelenmiştir. “Anne- Laure ve Hayaletler” iki ana bölümden oluşmaktadır. Yazarın “Kaybolma” adını verdiği ilk bölüm 17 tablo, “Düşüşler” olarak adlandırdığı ikinci bölüm 9 tablodan oluşmaktadır. Bazı tablolarında mekân adları alt başlık olarak belirtilmişken bazılarında buna dair hiçbir bilgi bulunmamaktadır.

Oyunun birinci bölümünün ilk tablosu 96 yaşında olduğunu ve ölümü beklediğini söyleyen Chris’in tiradı ile başlar. İkinci tabloda Anne-Laure ve Chris bir otel odasındadır. Chris telefonda bir iş görüşmesi yaparken Anne-Laure önce arkadaşıyla, sonra doktorla konuşur. Odaya gelen garson yanlış içecek getirmiştir. Anne- Laure, Chris’in saatini kaybettiğini fark eder ve bunu ona söyler. Daha sonra ağlamaya başlar. Garson tekrar gelir, içmesi için kir getirmiştir. Ardından üç kez Anne-Laure’a sarılır. Anne-Laure onu iter ve kapıyı kapatır. Üçüncü tablo akupunktur doktoru Madame Feldman’ın muayenehanesinde geçer. Hasta olan Anne-Laure yerde yatmaktadır. Daha sonra

doktorun borç batağında olan kız kardeşi Suzy gelir. Sahnenin sonunda Anne-Laure ertesi hafta yeniden gelmek üzere oradan ayrılır. Suzy ve Bayan Feldman ise temsil ettikleri sınıfa dair giyim tarzları ve rutin yaşam biçimleri üzerine eş zamanlı konuşurlar. Dördüncü tabloda Anne-Laure, osteopat Bay Hartman'ın muayenehanesinde. Muayene için Anne-Laure'u soyar. Bekâr olduğundan ve gündelik hayatının sıkıcılığından bahsettikten sonra o da soyunur ve yanına uzanır. Anne-Laure giyindikten sonra ağlamaya başlar. Biraz konuştuktan sonra hıçkırma hıçkırma yeniden ağlar. Anne-Laure'un verdiği gazete kupürlerini inceleyen Doktor Hartman, 19 Mayıs öğleden sonra eşofman giymiş sarışın erkek çocuğun Anne-Laure'un kayıp oğlu olduğunu ve cesedinin henüz bulunmadığını okur. Beşinci tabloda birkaç yıl öncesine döneriz. Anne-Laure bir televizyon stüdyosunda gözyaşları içindedir. Sunucu, Anne-Laure ve Chris'ten çocukları hakkında konuşmalarını ister. Sunucu küçük Jonathan'ın nasıl kayb olduğunu öğrenmeye çalışırken programa bir rahip bağlanır. Çocuğun bir adam tarafından götürüldüğünü anlatır. Telefondaki rahip çocuğun kayb olduğu günü yanlış hatırlayınca bunun doğru bir tanıklık olmadığı ortaya çıkar. Altıncı tabloda çiftin evindeki televizyonda Amerika'da bulunan "Kayıp ve Tacize Uğramış Çocuklar Ulusal Merkezi" tarafından bilgisayar aracılığıyla hazırlanmış, Jonathan'ın yaşlandırılmış fotoğrafını görürüz. Yedinci tabloda Bay ve Bayan Gardien küçük çocuk kaybolunca ağabeyin köpeklerini öldürdüğünü açıklar. Sekizinci tabloda karı koca yaşlandırılmış fotoğrafı inceleyerek çocuklarının kendilerine ne kadar benzediği üzerine tartışırlar. Dokuzuncu ve onuncu tablo bir işyerinde geçmektedir. Apple grubunda çalışan Chris ve Thomson şirketinin genel müdürü olan ikiz kardeşi Dan'ın telefon trafiğiyle dünyanın sayılı şirketlerini nasıl alıp sattığını ve diğer büyük markaları nasıl yok etmeye çalıştıklarını görürüz. On birinci tablo Paris'in merkezinde, Châtelet metro durağının tuvaletinde geçer. Fenalık geçiren Anne-Laure yerde yatmaktadır. Tuvaletçi kadın ona hırsızlık yapmış oğlunun hapisanede kendini astığından söz eder. Bu sırada bir kadın gitar çalmaktadır. Tuvaletçi kadın bir doktor çağırır. Anne-Laure yine ağlamaya başlar ve ardından ayağa kalkar. On ikinci tablo Anne-Laure ve doktorun ilişkisine girdiği bir otel odasında geçmektedir. İkisi soyunduktan sonra Anne-Laure doktorun ismini öğrenir. Doktor taşradan geldiğini, ne kadar kazandığını ona söyler ve sonra kollarında uyuyakalır. On üçüncü tablo yine bir otel odasında geçer. Fakat Anne-Laure bu kez farklı bir sosyal sınıftan, bir inşaat işçisi ile

beraberdır. İki de soyunurlar, Anne-Laure adama bir prezervatif uzatır ama adam kullanmak istemez. Ona sarılmaya kalkar fakat Anne-Laure onu iter. Adı “Yakın plan” olan on dördüncü tabloda üç karakteri teker teker görürüz. Anne-Laure, kocasının ikizi olan Dan’ın karısı Arlette ve Dan’ın eşcinsel sevgilisi kendi hayatlarına dair sırayla çeşitli itiraflarda bulunurlar. On beşinci tablo Chris ve Dan’ın annelerinin dairesinde geçer. Oyunun en uzun ve en kalabalık tablosudur. Dan ve erkek sevgilisiyle röportaj yapan bir muhabir aracılığıyla Dan’ın Madrid’de yaşadığı cinsel ilişki sonrası Aids kapıldığını öğreniriz. Aynı şekilde Chris de başka kadınlarla ilişkiye girdiğinde korunmadığını açıklar. Yanı başında olan Anne-Laure sinir içinde gülmeye başlar. Bu sırada Dan, sevgilisi ve annesi kendi ölümlerinden söz etmektedir. Daha sonra tekerlekli sandalyede yaşlı bir kadın ve ardından çok şişman başka bir kadın içeri girer. Anne-Laure kadının şişmanlığının nedenini öğrenmek ister. Şişman kadın ona bu durumun genetik olduğunu ve on beş yaşından beri çok şişman olduğunu açıklar. İçeri giren şişman bir adam iki kadını dışarı çıkarır. Para kazandığını söylemek isteyen gitar çalan kadın içeri gelir. Ardından yaşlı kadın geri gelir ve yere düşer. Anne herkesi dışarı kovar. On altıncı tablo Chris ağlarken karşısında ona konuşan osteopat doktorun muayenehanesinde geçer. Birinci bölümün son tablosu ise karı koca çiftin evinde oğullarının cesedinin bulunduğunu öğrenmeleriyle başlar. Chris onu gömeceklerini söyledikten sonra Anne-Laure baygınlık geçirir. Chris oğlunun fotoğrafını yırtar.

“Düşüşler” adlı ikinci bölüm tıpkı ilk bölümde olduğu gibi yaşlanmış Chris’in yaşadığı acıyı anlattığı tiradı ile başlar. İkinci tabloda Bay ve Bayan Gardien çifti büyük oğulları Yan Feuille hakkında bildiklerini açıklarlar. Çocuğun okul hayatı berbat gitmektedir ve kendini alkole vurmuştur. Üçüncü tablo falezin altında bir plajda geçer. İki çift ergen çocukların deniz kenarında oynadıkları oyunlardaki gibi birbirlerine sevdikleri şeyleri sorarlar. Çiftler birbirlerine sorular sorarlarken yer değiştirmişlerdir. Birden Arlette’in sesi ekolu çıkmaya başlar. Ardından Dan’ın sevgilisinin sesi de ekolu çıkar. Anne-Laure dışında orada olan herkes bağırmağa başlar. Anne-Laure’un üzerine bir kaya parçası devrilir. Birden “Ölüm” bir rol kişisi olarak ortaya çıkar ve konuşmaya başlar. Chris kendini denize atar. “Ölüm” daha sonra Dan ve sevgilisinin arasına girip poz verir. Anne-Laure’un da sesi artık ekolu çıkmaya başlamıştır. “Ölüm” kayaklıkların ardından

kaybolur. Chris ıslanmış bir şekilde denizden çıkar. Dan'ın sevgilisi sahnenin sonunda kaybolur. Dördüncü tablo bir otel odasında geçmektedir. Dan elindeki silahı şakağına doğrultmuştur. Sevgilisi önce kendisini öldürmesini ister. Dan silahı ona verir. Dan, sevgilisinden kendini vurmasını ister. Bunun üzerine "Sevgili" önce Dan'ı ardından silahı kendine doğrultarak hayatına son verir. Beşinci tabloda Bay ve Bayan Gardien kötü durumda olan Yan Feuille'den ve ailesinin ona olan ilgisizliğinden söz eder. Ayrıca gencin bir silahlı tüfeği olduğunu eklerler. Altıncı tabloda bu kez Anne-Laure ve "Ölüm" otel odasındadır. Anne-Laure diğer erkeklerle yaptığı gibi yine soyunur. "Ölüm" onunla ilişkiye girmek ister. O sırada kapı çalar ve garson gelir. "Ölüm" gidince bu kez otelde çalışan garson Anne-Laure'a cinsel ilişki teklif eder. Yedinci tabloda Bay ve Bayan Gardien Yan Feuille'ün intihar ettiğini açıklar. Sekizinci tablo bir mezarlıkta geçmektedir. Chris kardeşi Dan'ın, Bayan Feldman ise intihar eden kız kardeşi Suzy'nin mezarı başındadır. Birden Chris'in ölü babası içeri girer. Şakağına silah çekip kendini öldürür ve yok olur. Aynı şekilde kendini öldürmeyi deneyen Chris'in intihar girişimi başarısızlıkla sonuçlanır. Bir anda kaybolan Chris'in ardından onun çocukluk hali içeri girer. Anne-Laure'dan nefret ettiğini ve onu hiçbir zaman sevmediğini itiraf eder. Anne-Laure onu boğmaya çalışır. Bunun üzerine "Çocuk Chris" kaybolur ve yetişkin olan Chris yeniden ortaya çıkar. Anne-Laure kocasına kurşun sıkar ama ıskalar. Bunun üzerine evine döneceğini söyler. Oyunun dokuzuncu ve son tablosu bir otel odasında geçer. Bir adam ve Anne-Laure birbirlerini sevdiklerini açıklarlar. Adam Anne-Laure'a evlenme teklif eder ama zaten evli olan Anne-Laure için bu mümkün değildir. Adam Anne-Laure'un soyunmasını ister. Anne-Laure'a onu sevdiğini ve evlenmek istediğini tekrarlar. "Ölüm" son kez içeri girer. Anne-Laure gözlerini kapatır ve ona gelmesini söyler.

5.4 "Anne- Laure Ve Hayaletler" Adlı Oyundaki Şiddet Olgusu

Michel Corvin'in "Uzun bir flash-back" biçiminde geçmişte kalmış kaşla göz arasında yaşanan sevişmeleri, ölümcül (Aids) ya da zihinsel hastalıkları, cinayetleri anlatan bir öykü." (Corvin, 2000:11) olarak tanımladığı oyun modern çağda insanlığın yaşadığı vahşeti anlatır. Philippe Minyana bu oyunda gündelik hayatın içinden seçtiği sıradan insanların kriz ya da patlama anlarına tanıklık

etmemizi sağlamaktadır. Oyun ilerledikçe “karakterler gittikçe daha çok alegorikleşir ve adeta ortaçağ döneminde İspanyol auto-sacramentales oyunlarındaki soyut figürlere dönüşürler. Fakat oyundaki eylemleri hep aynı kalır: “...bir defalığına olsun sahnenin önüne gelip konuşmak, dünyayı kendileri üzerinden anlatmak” (Autant-Mathieu, 1995:133).

“Anne-Laure ve Hayaletler” oyununda tüm karakterlerin duygusal ve düşünsel dünyalarına egemen olmuş, yaşamına sızmış ve yerleşmiş bir şiddetten söz etmekteyiz. Bu şiddetin farklı sosyal çevreler aracılığıyla toplumun her kesimine nasıl sirayet ettiğini, bireyin hem meslek hem özel hatta cinsel hayatına nasıl yansıdığını ve bunun sonucunda yaşadığı acıyı, parçalanmayı ve yıkımı değerlendirebilmemiz için karakterlerin bize anlattıklarını incelememiz yerinde olacaktır. Oyundaki rol kişileri çoğu zaman cümlelerini bile tamamlayamayan, tamamen donmuş, herhangi bir yaşam enerjisi olmayan, iletişimsizlik ağının kurbanı olmuş ya da robotlaşmış karakterlerdir. Bu kişiler yaşam ve ölüm arasında sürekli gidip gelen ya da yarı ölü olarak yaşadıkları hayata katlanmaya çalışmaktadır. Her karakter içinde bulunduğu bireysel felakete karşı mücadele vermektedir.

Oyunda felaket figürünü, Minyana'nın çoğu oyununda olduğu gibi yine bir kadın karakter, Anne-Laure temsil etmektedir. Oyunun ana kahramanı olan Anne-Laure oğlunun kaybolmasından sonra yaşamını sürdürmeye çalışsa da bunu başaramaz. Yaşadığı felaketin onu sürüklediği durumun bir sonucu olarak Anne-Laure'un çevresindeki hiç kimseye rasyonel bir ilişkisi kalmamıştır. Oyundaki ilk repliği, hayatla olan ilişkisinin tamamen kopmuş olduğunun önemli bir göstergesidir.

“Ben bir ölüyüm

Senin de bildiğin gibi” (Minyana, 1999:17)

Oyunun ilerleyen bölümlerinde, onurunu ve başkaldırı ruhunu tamamen yitiren Anne-Laure adeta bir hayalete dönüşüp mekanik tepkiler vermeye başlar. İçinde bulunduğu ruh hali, onu özellikle kocası dışındaki erkekler tarafından gelen her şeyi kabullendiği ve hiçbir itirazda bulunmadığı bir noktaya taşımaktadır. Oyunda farklı erkeklerle yaşadığı cinsel ilişkiler öncesi az da olsa direndiğini, sık sık tekrarladığı ve her cinsel ilişki öncesi söylediği bir cümle vasıtasıyla gözlemleriz. Anne-Laure otel odasında ya da doktor muayenehanesinde birlikte olduğu tüm erkeklere “Üstü mü altı mı çıkartayım” (Minyana, 1999:25, 45, 47) sorusunu

yöneltir. Oyunun sonlarına doğru pes etmiş bir şekilde “Tamam hepsini çıkartıyorum”(Minyana, 1999:75) der.

Anne-Laure’un gündelik hayatında karşısına çıkan tüm erkekler, içinde bulunduğu psikolojik durumdan istifade ederek onu kullanmaya kalkar. Bu ilişkilerin, erkeklerin belki de istem dışı gerçekleştirdikleri bir tecavüz biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Erkekler ve kadınlar tarafından farklı şekillerde algılanan cinsel şiddet konusu, Jean-Claude Chesnais tarafından yazılan “Şiddetin Tarihi” (Histoire De La Violence) adlı kitabında şöyle yorumlanır:

“Eril zihniyete göre, tecavüz bir saldırı biçiminden ziyade cinsel zevk ile daha çok ilişkilidir. Tecavüz bir suç olarak değil ancak ciddiyeti hiçbir zaman kabul edilmeyen, çoğunlukla zararsız bir eylem olarak algılanır. Bu tür vakaların neredeyse tamamında suçlular suçlarını inkâr etmektedir; diğer suçların itiraf edildiği gibi tecavüz itiraf edilmemektedir. Suçlular kurbanlarıyla aralarında bir cinsel ilişki geçtiğini onaylar; çiftleşmenin gerçekleşmiş olduğunu şüphesiz kabul ederler ama öncesinde kurbanın onayını aldıklarını söylemektedirler. Onların gözünde eğer kendilerine vurulmamışsa, kadın fiziksel olarak dövüşmeden eylemi kabul ettiyse olan bitene rıza göstermiş olur; onlara göre ahlaki baskı ve korku tek başına boyun eğmeyi sağlamaz; kadın içten içe ırzına geçilmesini istemektedir” (Chesnais, 1981:145).

Oyunda gördüğümüz bu cinsel şiddet kadına uygulanan fiziksel şiddet kapsamına girmektedir. Anne-Laure’un maruz kaldığı cinsel şiddet fiziksel olarak kendisinden daha güçlü olan erkekler tarafından gelmektedir. Kendisiyle ilişkiye giren adamlar ona adeta emreder gibi konuşur ve kendi isteklerinin uygulanmasını hiçbir onay olmaksızın dayatır. Anne-Laure onu arzulayan erkeklere karşı hiç mücadele etmediği gibi erkeklerin verdiği emirlere koşulsuz itaat eder.

“Soyunun” (Minyana, 1999:76)

“Yala” (Minyana, 1999:76)

“Düzüşelim” (Minyana, 1999:25)

Anne-Laure ne yaptığının farkında değilmiş gibi tamamen mekanik ve tepkisiz bir şekilde soyunmaktadır. Oyunun son sahnesinde bir rol kişisi olan “Ölüm” bile Anne-Laure'a cinsel ilişkiyi dayatır. “Adam” karakteriyle yaşanan aşk sahnesinden sonra gerçekleşen bu olay aşkın bile Anne-Laure'u kurtaramadığının kanıtıdır. Ahlaki şiddet bu noktada ortaya çıkmaktadır. Tüm oyun boyunca “Dan” ve “Sevgili” örneğinde olduğu gibi iki karakter birbirini seviyor gibi

gözükütüğünde bile aslında gerçek aşkın olmadığı derinden hissedilmektedir. Philippe Minyana, gece kulüplerine gitmeyi sevmediği için biriyle cinsel ilişkiye girme şansı az olan bekar doktor Hartman, yer altındaki otoparklarda ya da tuvaletlerde eşcinsel ilişkiler yaşayan ve karısını erkeklerle aldatan Dan ve Anne-Laure'un tüm otel odalarında ve doktor muayenehanesinde geçen sevişme sahneleri aracılığıyla, artık gerçek aşkın olmadığı, cinselliğin ise aşksız yaşandığı bir evrenle bizleri buluşturmaktadır.

Oyundaki ikili ilişkilerde yaşanan ihanetin temelinde sevgi yoksunluğu yatmaktadır. Bu durum oyundaki Dan ve Arlette çiftinin ilişkisinde farklı bir açıdan gerçekleşmektedir. Dan karısını erkek sevgilisiyle aldatırken, karısının varlığını kabullenen sevgilisini de başka erkeklerle aldatmaktadır. Anne-Laure'un kocası Chris ise başka bir adamla evli olan Liliane Gass'la yattığını itiraf etmektedir. Anne-Laure ise kocasını onunla sevişme talebinde bulunan her erkekle aldatmaktadır. Minyana, sevginin yok olduğu, bütün çiftlerin birbirini aldattığı, cinsel bir yozlaşma içinde yaşanan bir dünyayı tasvir etmektedir.

Sadakatin yok olduğu ve ihanetin baskın geldiği bu ilişkiler ortamında önemi daha da artan “korunma” motifi oyun boyunca karşımıza çıkmaktadır. Minyana bu motifi farklı sosyal sınıflar ve farklı cinsel yönelimler bağlamında değerlendirirse de sonucun pek değişmediğini görürüz. Anne Laure ile birlikte olmak isteyen ve alt sınıfı temsil eden “Şantiye Adamı” cinsel ilişkilerinde korunmayan ve bunu söyleyerek kendini müdafaa eden biridir.

“Ben bununla yapamam” (Minyana, 1999:42)

“Dan” ve “Sevgili” karakterleriyle temsil edilen eşcinsel çevrede korunmamanın bedeli ölümcül bir hastalık olan Aids'e neden olacak ve bu hastalık iki sevgiliyi intihara sürükleyecektir. İki sevgili sırayla bu durum üzerine itirafta bulunurlar.

Dan: “Artık her şey için çok geç kalındığı ana geri dönüşü olmayan noktaya geldikten sonra önlem aldım”

Sevgili: “Geri dönüşü olmayan noktaya geldikten sonra bile önlem alma konusunda çekimser davrandı ve işte bu tereddüt anıydı üzücü olan” (Minyana, 1999:50)

Cinsel şiddet bu sahnede hastalık bulaştırma yoluyla ortaya çıkmaktadır. Başka erkeklerle ilişkiye giren ve sevgilisini aldatan Dan, korunmadığı için hastalığa yakalanmış ve kısa bir süre sonra hastalığı partnerine bulaştırmıştır. Girdiği

ilişkilerde daima prezaratif kullanan partneri ise hiçbir şekilde suçlu olmamasına rağmen hastalığa yakalanmıştır. Minyana ilişkilerdeki korunma meselesini sadece eşcinsel çiftler üzerinden tartışmayı tercih etmez. Anne-Laure ve Chris gibi heteroseksüel çiftlerin de korunmamasının benzer bir cinsel şiddete yol açabileceği bir tartışma yaratır. Oyunda Chris karısını aldattığını üstelik bunu prezaratif kullanmadan yaptığını itiraf eder.

“Korunmam gereken yerlerde korundum”

“Liliane Gass'la korunmuyorum” (Minyana, 1999:54)

Chris'in korunmadan cinsel ilişkiye girdiği Liliane Gass da evlidir. Bütün bu çiftlerin ilişkileri bize, içinde yaşadığımız toplumda ahlaki değerlerin yitirilişine ve bunun sonucu olarak aşkın yok olarak salt cinselliğe indirgenişine tanıklık ettirir. Şiddet, ihanet, hastalık bulaştırma ve ölüm üzerinden gerek heteroseksüel gerek eşcinsel ilişkilere egemen olmuştur. Yozlaşan toplumun farklı sınıflarını temsil eden üst düzey yönetici Chris ya da inşaat işçisi için durum değişmemektedir.

Philippe Minyana farklı sosyal çevrelerden seçtiği karakterler aracılığıyla şiddetin farklı sosyal çevrelere nasıl sirayet ettiğini anlatır. İş dünyasının temsilcileri olarak Apple grubunun ikinci adamı olan Chris Feuille ve Thomson'un yönetim kurulu başkanı olan Dan Feuille üzerinden yazar, neo-liberal ekonomik sistemin dayattığı yeni dünya düzenini ortaya koyar. Çok uluslu şirketlerin yaşadığı vahşi rekabet ortamını ve bu şirketlerin dünyaya hükmetme arzularını 1. bölümün 9 ve 10. tablolarında, bu iki karakterin borsa değerlerini takip ettikleri ve emirler yağdırdıkları telefon görüşmeleri aracılığıyla tanıklık ederiz.

“Operasyonel faaliyetleri koordine etmek istiyorum üretim ve marketing gibi ve dünya çapında ya bu ya da hiçbir şey” (Minyana, 1999:40)

Yves Michaud'ya göre “Küreselleşme çağında yaşıyoruz. ... Bu küreselleşme ekonomik, kültürel, politik – ve elbette şiddeti de etkileyen bir küreselleşmedir. Bu şiddet yer değiştirip küresel düzlemde algıladığımız dünya sisteminin içerisine yerleşir” (Michaud, 1996:27).

Minyana bize kapitalist bir ekonomik düzende, bireyin sahip olmaya ve dış görünüşe ne denli önem verdiğini gösterir. Bitmek bilmeyen sahip olma

arzusunun bireyleri tüketim çemberine sürüklemesi yüzünden yaşadığımız sistemin içinde maddiyat her şeyden önemli bir hale gelmiştir. Küreselleşme ve serbest piyasa ekonomisi yüzünden ortaya çıkan krizler yaşam şartlarının gitgide zorlaşmasına neden olmuştur. Artık her şeyin hızla alınıp satıldığı global bir pazar mevcuttur. Tüm sistem arz, talep ve piyasa dengesine göre şekillenmektedir.

“Signaal'ın bir kısmı alınmalı

MBLE'yi olduğu gibi yemeli” (Minyana, 1999:40)

“Yemek” kelimesinin kullanılması daha iyi hükmedebilmek için her şeye zarar verme ve yok etme isteğini ortaya koyar. Bu ekonomik sistemin amacı bireyin mutluluğu, dayanışma ve paylaşım ile ihtiyaçlarının giderilmesi değildir. Yeni düzen herkesin diğerini yutmaya çalıştığı bir çeşit savaşa dönüşmüştür. Güçlünün güçsüzü sömürdüğü, yok ettiği, acımasız rekabete dayalı bir sistemde, kapitalist şiddete maruz kalan tüm bireyler kendi mevcut koşulları içerisinde ekonomik mücadele vermektedir.

Philippe Minyana bu oyunda gündelik hayatın içindeki sıradan insanları anlatmak için aynı zamanda toplumun alt kesimlerinde yaşayan bireylerin dünyasına da değinir. Kendinden “tam bir taşralı” olarak söz eden “Şantiye Adamı” karakteriyle inşaat işçilerini, Châtelet metro istasyonunun tuvaletlerinde çalışan, kocası Türk olan tuvaletçi kadın karakteriyle niteliksiz işlerde çalışan göçmenlerin maruz kaldığı yaşamları göz önüne sermektedir.

Tuvaletçi kadın, eğitimsiz ve göçmen birinin, yaşadığı topluma uyum sağlayan, saygın bir mesleğinin olmasının mümkün olmadığını farkındadır. Yazar bu replikte, Fransa'nın en yaygın araba markası Renault'da çalışmanın sisteme dâhil olmanın önemli bir göstergesi olduğunu ironisini yapmaktadır.

“Beni Renault'da çalışırken hayal edebiliyor musunuz ben edemiyorum” (Minyana, 1999:41)

Tuvaletçi kadının para çaldığı için hapse girmiş oğlu üzerinden Minyana, şiddetin egemen olduğu hapishanelerdeki durumla yüzleşmemizi sağlar. Hapishanelerde yaşam koşullarının zorluğu mahkûmlar arasında yaşanan şiddeti tetiklemektedir. Dayak, işkence, cinsel istismar, bıçaklama, tecavüz, cinayet ve intihar gibi olaylar gündelik yaşamın sıradan bir parçası haline gelmiştir. Bu şiddet ortamının içerdiği mahkûmları ıslah etmesini ve içeri giren suçlunun hapishaneden

çıkıldığında daha iyi bir halde olmasını beklemek, mevcut koşullarda gerçekleşmesi imkânsız bir ütopyadır. Nitekim tuvaletçi kadının oğlu hapishanedeki yaşam şartlarına dayanamayıp ayakkabı bağlarıyla kendini asar ve yaşamına son verir.

Alt ve üst sınıflara değinmenin yanı sıra meslekleri doktorluk olan, 3 farklı karakter üzerinden toplumun genelinde sıklıkla rastladığımız, çoğunluk olarak nitelendirebileceğimiz orta sınıf hayatları mercek altına alırız. Birbirlerinden pek ayrılmayan, burjuva özentisi orta sınıf bir akupunktur doktoru olan Bayan Feldman ve üç ayrı kurumdan aldığı kredi yüzünden borç batağında olan, tüketim alışkanlıklarını değıştirmeyen ve bir tüketim kölesine dönüşen kız kardeşi Suzy, koral olarak söyledikleri bir tiratla rutin hayatlarını eleştirirler.

“toplumsal bir sınıfı temsil edelim
hiçbir sürprizi olmayan
donuk
davranış biçimleri üreten
hep aynı zevkleri olan
lekesiz bir sınıf
nedir bizim umudumuz” (Minyana, 1999:24)

Dördüncü tabloda Anne-Laure'un birlikte olduğu erkeklerden biri olan Doktor Hartman karşımıza çıkar. Devrimci ideolojisini kaybetmiş, kapitalist çarkın dişlileri arasında öğütüldüğü yaşamında kendisine tatmin olduğu bir alan yaratamadığı için son derece mutsuzdur.

“kapitalizm bir sefalettir
ben eski maocuyum
eski bir şair
eski bir oyuncu
eski bir futbolcu
tamamen eskiyim ben” (Minyana, 1999:26)

12. tabloda Anne-Laure'un bir otel odasında seviştiği “Doktor” karakteri ise daha fazla para kazanmak için Paris'e gelmiş taşralı klişesini temsil etmektedir. Yeni başladığı mesleğinde iyi para kazanıp sisteme hızlı bir şekilde dâhil olduğu için

kendisini başarılı bulur ve bunu Anne-Laure'a ıspatlamak için kazandığı parayı söylemekten çekinmez.

“Net yirmi bin, yeni başlıyorum” (Minyana, 1999:46)

Farklı sosyal sınıflardan gelen, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel durumları birbirinden çok farklı olan bu karakterler üzerinden Minyana içinde yaşadığı toplumun genel bir analizini yapmaktadır. Oyunda karakterlere ait klişe olarak değerlendirilebilecek durumlar üzerinden yazar, yaşadığımız postmodern çağın bireyleri nasıl bencilleştirdiğini, yaşadıkları sosyal çevre içinde ne kadar yalnızlaştıklarını, hayata tutunma zorunluluğunun ya da başarıma arzusunun tek gerçeğin para kazanmak olduğu şiddet dolu bir sistemin içinde nasıl mücadele etmeye zorladığını göstermektedir. Burada da tıpkı cinselliğe indirgenen aşkta olduğu gibi duygusallık, acıma duygusu ya da dayanışma gibi insani kavramlardan geriye hiçbir şey kalmamıştır.

Minyana bu oyunda aynı zamanda medyanın ürettiği şiddetin toplumda yarattığı olumsuz etkilerini tartışmaya açmaktadır. Yazar 5. tabloda televizyon programlarının seyirciyi tatmin etmek ve onlara “keyifli bir gösteri sunmak” için insanların çektiği acıları nasıl kullandığını gösterir. Özellikle gerçek hayatta yaşanan trajik durumları canlı bir gösteriye dönüştüren realty-show programları kanlı, şiddet içeren görüntüler, çeşitli efektler ve dramatik müzik kullanarak duygu sömürsü yapmaktan çekinmez. Yves Michaud “Şiddet” (La Violence) adlı kitabında medya ve şiddet ilişkisini şöyle yorumlamaktadır. “Medya üçüncü sayfa haberlerine ihtiyaç duyar ve sansasyondan beslenir. Sıradan, alışıldık ve kanıksanmış şiddet türleri yerine görselliği olan, kanlı ve iğrenç şiddeti tercih eder” (Michaud, 1999:53).

Seyircinin ilgisini çekebilmek için “Sunucu” elinde hiçbir somut veri olmamasına rağmen spot cümleler kullanarak Anne-Laure’un duygularıyla oynamaktan çekinmez.

“Her kayıp CANLIDIR

Jonathan CANLIDIR” (Minyana, 1999:29)

Televizyondaki reality-show programı bir çocuğun kaybolmasını ve ebeveylelerinin çektiği acıyı medyatik bir olaya dönüştürebilmektedir. Televizyon camiasında geçerli tek bir kural vardır. Dramatik gerilim arttıkça rating yükselir.

Bunun bilincinde olan “Sunucu” bu trajediyi polisiye bir sorgulama seansına dönüştürerek yarattığı gerilim ve heyecan sayesinde ekran başındakilerin kendisini ilgiyle izlemesini sağlamaktadır.

Minyana sadece görsel medyanın değil aynı zamanda yazılı basın da yaşadığı yozlaşmayı muhabirlerin ürettiği şiddet üzerinden sorgular. Sansasyonel haber üreterek okurun ilgisini çekmek için bireylerin özel hayatlarına, mahremine saygı duymayan yayınlar yapan ve medya etiğini hiçe sayan muhabirler bu oyunda “Röportajcı” karakteri ile temsil edilmektedir. Dan ve sevgilisi ile yapılan bu röportaj üzerinden Minyana, bir çiftin özel hayatının gizliliğinin nasıl ihlal edildiğini ve muhabirlerin karşısındakilerin özgürlük alanlarını yok sayarak kendi değer yargılarını nasıl dayattığını ortaya koyar.

“Biliyordunuz ki
cinsel tutumunuzu değiştirmeniz gerekmekteydi
baştan aşağı değiştirmeniz (...)
Ortalama bir cinsel davranış nedir (...)
Yılda bir cinsel partnerleriniz oluyordu” (Minyana, 1999:51)

Bu sahnede “Röportajcı”, bireyin en mahrem alanlarından biri olan cinsel hayatını en ufak ayrıntıya kadar sorgulayarak basın yoluyla eşcinsel çiftin kişilik haklarına saldırıda bulunmaktadır. Aynı sahnede, “Şişman Kadın” karakteri aracılığıyla Minyana, medyanın dikte ettiği çağdaş ideal kadın imgesini eleştirmektedir.

“Marie-Claire'in kapağına sinir oluyorsun” (Minyana, 1999:58)

Oyun, iki farklı sahne üzerinden izleyicilerin ve okuyucuların ilgisini çekmek için medyanın nasıl bir şiddet ürettiğini gözler önüne sermektedir. “Realty show” adını verdiğimiz bir televizyon programı ve insanların mahremiyetini hiçe sayan bir röportaj. Bireyin maruz bırakıldığı şiddet, insanların yaşadığı trajedinin manipüle edilmesi ve çektikleri acının medyatik bir gösteriye dönüşmesiyle ortaya çıkmaktadır. Oyundaki birçok karakterin diğerlerinin hikâyesine dolayısıyla kimliğine egemen olmaya çalıştığı bu durum oyundaki kimlik meselesini incelemize neden olmaktadır.

Öncelikle Jonathan Feuille üzerinden fiziksel kimliğin değişimi ve ebeyvenlerin kurduğu ilişki karşımıza çıkar. Oyunun 6. tablosunda, Anne-Laure ve kocası

izledikleri televizyon programında kayıp çocuğun yaşlandırılmış fotoğrafını görmektedir.

“bilgisayar

kayıp kişinin yeni yüzünü sunuyor” (Minyana, 1999:36)

Bir sonraki tabloda çocuklarının yaşlandırılmış fotoğrafına bakan Anne-Laure ve Chris’in bu yeni kimliği yavaş yavaş benimsediklerini hatta yüz hatları üzerinden tartıştıklarını görürüz. Anne-Laure ve kocası en çok kendisine benzediğini iddia ederek bu yeni kimliğe sahip çıkmaya çalışmaktadır.

“Anne-Laure: Saçları benim gibi

Chris: Gülüşü benim gibi

Anne-Laure: Alnı benim gibi

Chris: Çenesi benim gibi

Anne-Laure: Yanakları benim gibi

Chris: Kulakları benim gibi

Anne-Laure: Ağızı benim gibi

Chris: Dişleri benim gibi

Anne-Laure: Gözleri benim gibi

Chris: Kaşları benim gibi

Anne-Laure: Boynu benim gibi

Chris: Boynu benim gibi” (Minyana, 1999:37-38)

Oyunun adında “Hayaletler” olarak tanımlanan Anne-Laure dışındaki karakterler bütünlüklü olarak ele alınmamıştır. Oyunda bize kısmi olarak tanıtılırlar. Karakterlerin geçmişi, gelecekleri ya da yaşamlarına dair hiçbir veri bulunmamaktadır. Sadece o anda, o mekânda bulunan ve konuşan kişilerdir. Bu karakterlerin oyundaki isimleri bile bazen toplumdaki statüleri üzerinden “Doktor”, “Şantiye Adamı”, “Otelin Garsonu”, “Sunucu” bazen fiziksel özellikleri “Şişman Kadın”, “Şişman”, ya da aşk ilişkileri üzerinden “Dan’ın Sevgilisi” tanımlanır. Tüm karakterler sosyal statüleri ne olursa olsun kendi küçük dünyalarında debelenmektedir, tüm değerlerin alt üst edildiği bir toplumda kimlikleri paramparça olmuştur. Yves Michaud “Evcilleştirilen Şiddet” (La Violence Apprivoisée) adlı kitabında çağdaş toplumdaki kimlik kavramı üzerine aşağıdaki yorumu yapmaktadır.

“Tüm toplumsal işleyiş toplumsal yapının yıkımı yönünde ilerlemektedir: mekân referansının yitimi, mütemediyen şimdiki zaman kipinde yaşanan hayatlarda zamanın içindeki durum algısının kaybedilmesi: temellendirilmiş ya da temellendirilmemiş bilgi fikrinin kaybıyla, bunun yerine bireyin ve toplumun öz-temsili ve kendi kendine yönelik bilme halinin tercih edilmesi- ki toplum da sürekli bir akıl içinde dönüşmekte-; ötekiler ve olasılıklarla ve tam da bunların aşırılığı yüzünden, her şeyi gerçek dışı kılan bir ilişki biçimi. Sonuç itibarıyla bu da kendine güvenen bir öz benlikle ilişkilenenin yitildiği anlamına gelir: modern ya da postmodern kimlik, ne dersiniz deyin, parçalanmış, bölük pörçük olmuş bir kimliktir” (Michaud, 1996:87-88).

Yves Michaud'nun yaptığı bu tanım, çocuğu kaybolduktan sonra kendi hayatının kontrolünü elinde tutamayan, dışarıdaki kişilerin kendisini istediği gibi yönlendirdiği, bu yüzden onların elinde adeta bir kuklaya dönüşen, erkeklerin sadece cinsel bir obje olarak gördüğü ve bu durumu suistimal ettiği Anne-Laure için birebir uygun gelmektedir. Kendisinden söz ettiği bir tiradında içinde bulunduğu ruh halini anlatır.

“Bir hiç olarak kendimden söz edebilirim
şunu da söyleyebilirim
hayatımın bir parçası
yoğun bir şekilde benim derinlerimde yaşıyor
titriyor
bazen beynime ve bakışıma hükmediyor
Ben de o zaman hayır sen
bir geranium atılacak bir eşya bir mobilya değilsin
umut doluyor içime” (Minyana, 1999:48)

İçinde olduğu bu durum Anne-Laure'un en insani korkulardan biri olan ölüm korkusuna dahi sahip olmamasının nedenidir. Oyunun sonunda “Ölüm” karakterinin gelip kendisini teslim almasından hiçbir kaygı duymaz. Anne-Laure artık sadece başkalarının gözünde yaşayan biridir, televizyonda çocuğunu kaybetmiş ağlayan bir anne imajıdır, otel odasında ya da bir doktor muayenehanesinde cinsel açlığını doyumak isteyen bir erkek için anlık bir hevestir. Yaşamın kıyısında duran yarı ölü biri gibidir, hayatındaki gelişmelere tepkisizdir, kocasının kendisini aldatmasına bile gülecek kadar çevresiyle ilişkisi bitmiş, kişiliksizleşmiş adeta mekanikleşmiştir.

Benzer bir durum oyun boyunca karşımıza çıkan karakterlerde kendini göstermektedir. Bayan Feldman ve kız kardeşi Suzy aynı çemberin etrafında dönüp durmaktan, doğduklarından beri adeta programlıymış gibi yaşamaktan bezmiştir. Kendilerinden önce gelen nesillerle aynı davranış biçimlerini benimsemiş, aynı şekilde giyinen, aynı sosyal zevklere sahip olan ve hiçbir özgünlük taşımayan bir sosyal sınıfı temsil etmenin derin mutsuzluğu içindedirler.

“dar tayyörler giyiyoruz
konsere gidiyoruz
hafta sonu Garches'a
dar tayyörler giyen
ve konsere giden
teyzemizin evine gidiyoruz” (Minyana, 1999:24)

Oyundaki tek görevi Anne-Laure'a portakal suyu isteyip istemediğini sormakla kısıtlı olan, “Garson” karakteri için aynı durum geçerlidir. Garsonun içinde yaşadığı mikro toplumdaki tek görevi mekanik bir şekilde sorduğu bu sorudan ibarettir.

Minyana'nın yarattığı bu evrende karşımıza çıkan tüm bu şiddet biçimleri içinde yaşadığımız toplumun adeta her dokusuna yerleşmiş bulunmaktadır. Bu şiddet toplumunu bize aktarırken bütünlüklü ve lineer bir anlatımı tercih etmeyen yazar kurgulanmış bir hikâye yerine sözün odakta olduğu bir evren yaratmaktadır. “Anne-Laure Ve Hayaletler” oyununda yazar önemi sadece kelimelerin anlamına yüklemek yerine kelimenin müzikalitesine, ritmine, duraklara, tekrarlara kısacası kelimelerin oluşturduğu seslerin bütününe odaklanmaktadır. Bu bütünde söz alan karakterler arasında sözel bir etkileşimin bulunmaması kelimelerin karakterler arasında bir iletişim aracına dönüşmemesine neden olmaktadır. Bu bağlamda sözel şiddet metnin bütününde etkisini göstermektedir. Minyana'nın yazım biçimindeki bu özelliğin analiz edilebilmesi için birinci bölümün on birinci tablosunu incelemek uygun olacaktır.

Başlığı “Châtelet istasyonu tuvaleti” olan bu tabloda tuvaletçi kadın, “orta sınıf görünümlü” olarak nitelendirilen Anne-Laure, sokakta gitar çalarak para kazanmaya çalışan gitarist kız “Gudrun”, bir doktor ve oradan geçmekte olan

“Müşteri” yer almaktadır. Bu farklı sosyal sınıflardan gelen bireylerin konuştuğu dil çok farklı tabirlerin arka arkaya gelmesine neden olur. Sokak dilinde gitar anlamına gelen “gratte”, eşek gibi anlamında kullanılan “vachement”, zırlamak anlamına gelen “chialer” gibi kelimeler, çok daha ağdalı ve kibar bir konuşma üslubunda kullanılan ve Sayın Hanımefendi anlamına gelen “Chère Madame” ya da çok eski bir tabir olan mutassıp, tutucu anlamına gelen “collet monté”, çılgın mutluluk anlamında kullanılan “un bonheur insensé” gibi tabirler, Anne-Laure'un sahnenin akışı ile hiçbir ilgisi olmayan lirik ve edebi konuşması ile arka arkaya gelmektedir.

“Cehennemi Sisifos'u ve Tantalos'u ve yası

korkusunu dehşetini buruşuk yüzlerin çılgınlığını tanıdım” (Minyana, 1999:41)

Bu replikte adı geçen trajik kahramanla hiçbir benzerlik taşımayan Anne-Laure üzerinden yazarın ironik yaklaşımı ortaya çıkar. Tüm bu farklı konuşma üsluplarını, tabirleri ve kelimeleri birbirinin içine geçiren Minyana edebi bir metinde yazım kurallarına uygun olarak kullanılması gereken noktalama işaretlerini de kullanmayı reddetmektedir. Böylece ortaya çıkan anlam mantık dizgesiyle kurulmuş, dil bilgisi kurallarına göre yazılan bir cümleden ayrılmaktadır. Ritim ise okurun ya da oyuncunun özgür yorumuna göre şekillenir. Minyana metinde kullandığı az sayıdaki didaskalilerde belirttiği farklı sesleri oyundaki konuşmalarla karıştırmaktan da çekinmez. Bu sahnede karakterlerden birinin gitar çalması bu çoksesliliğe dâhil olur ve böylece yazarın elde etmeyi hedeflediği senfonik etkisinin oluşmasına katkı sağlar.

Tuvaletçi kadın, gitar çalan kızın gelişinden sonra iç monoloğuna devam ederken diğer karakterler kendi aralarında konuşmayı sürdürmektedir. Oysa oğlunun hapse girdiğini ve ardından kendini asarak intihar ettiğini anlatan tuvaletçi kadın yaşadığı derin acıyı onlarla paylaşma arzusundadır. Tüm sahne boyunca, sanki başkasının acısına vurdumduymaz davranılan ya da önemsenmeyen, tepkisiz kalınan konular diğer karakterlerin yaşadığı büyük acılardır. Aynı ilgisiz tepki Anne-Laure'un yukarıdaki sözde trajik repliğine karşılık olarak yalnızca “Esniyorum” diyen ve ardından oğlunu anlatan tuvaletçi kadın için de geçerlidir. Anne-Laure gitar çalan Gudrun'la konuşmaya devam ettiğinde Gudrun ona Tanrı inancından söz ederken Anne-Laure çocuklardan konu açar. Bu durum

söyledikleri tamamen havada kalan tuvaletçi kadın karakterinin maruz kaldığı dışlanmışlığı güçlendirmektedir. Karakterler arasındaki konuşmalarda gündelik hayattaki girizgâhlar bulunmaz. Bir durumdan bahsedildiğinde direkt konuya girildiği gibi konudan konuya hiçbir bağlantı olmadan atlanabilmektedir. Karakterler kendi dünyalarında adeta yalnız, birbirlerini dinlemiyormuş gibi konuşmaktadır. Bu yüzden diyaloglar bazen tekrarlarla çoğu kez kopuk kopuk ilerler.

“Hanım: Kocam Türk.

Sessizlik.

Gitarist girer.

Gitarist (*Anne-Laure'a*): Orta sınıftanmış gibi duruyorsun.

Anne-Laure: Gudrun bir gitar muhteşem

Gitarist: Para topluyorum

Anne-Laure: Muhteşem

Gudrun: Ben Tanrı'ya inanıyorum bu inanılmaz pratik

Sessizlik.

Annem Juvisy'de oturuyor gidiyor

ve çorba içiyoruz

Anne-Laure: Ev çorbası

Hanım (*esneyerek*): Yeniden esniyorum

Sessizlik.

Oğlum kendini ayakkabı bağlarıyla Fleury'deki hücresinde astı

iki yüz kırk bin frank çaldı

Sessizlik.

Anne-Laure (*gitariste*): Çocuklar

Gudrun: Dört ayak

Anne-Laure: Çılgın bir mutluluk.

Gudrun: Benim Jules trompet çalar” (Minyana, 1999:42)

Bu bölüm Minyana'nın yazım üslubu hakkında fikir sahibi olmamız için oldukça uygundur. Bazı replikler havada asılı kalır ve hiç kimse bunları yanıtlamaya yeltenmez. Gitarist içeri girdiğinde Anne-Laure'a o ana kadar konuşulanlarla

hiçbir bağlantısı olmayan bir yorumda bulunur. Anne-Laure ise iki defa aynı sözle cevap verir: “Harika”. Gudrun sahnenin sonuna kadar bazen Tanrı’ya olan inancından, bazen annesinin çorbasından bazen Jules'den söz ederek hiçbir neden sonuç ilişkisine dayanmayan konuşmasını sürdürür.

Sözel şiddet tam da bu anlatım biçiminde yani Minyana'nın diyaloglarının temel karakteristiği olan değiş tokuş yokluğunda kendini göstermektedir. Herkes bir diğeri tarafından önemsenmek istediği için kendi acısını anlatmaya çabalarken diğerleri hiçbir merhamet göstermeden bu haykırışı duymazdan gelir, tepki vermez ve karşısındaki yok sayar. Çağdaş toplumda kendini ifade edemeyen ve yaşadığı hayata yabancılaşan bu karakterler bir iç monolog şeklinde konuşmaya çalışmaktadır. Artık bir kişinin konuşuyor olmasının ya da ne söylediğinin hiçbir önemi kalmamıştır. Herkes bir boşlukta adeta birbirini duymadan konuşuyor gibidir.

Jacques Derrida'nın yapı söküm yönteminden belirgin izler taşıyan bu anlatımı benimseyen Minyana, karışık fikirlerin arka arkaya geldiği, aniden kesildiği, kaldığı yerden devam etmediği, sessizliklerin ya da tekrarların, anlam belirsizliklerinin ve çelişkilerinin olduğu, repliklerin bir öncekiyle hiçbir bağlantısı olmayan bir soruyla ya da yargı cümlesiyle devam edebildiği postmodern bir yazım biçimi kullanır. Bu anlatım türünde karakterler aniden kendileriyle ilgili bir şey söyleyip bir anda karşısındaki karakterler için keskin yorumlar yapabilmektedir. Bu durum karakterlerin kimliğinin temelini oluşturan parçalanma durumunu kuvvetlendirmektedir. Oyun kişileri kendi duygu alanına girmeden, çoğunlukla yaşamlarının belirli bir döneminde geçmiş olayları sahicilik ve samimiyetten uzak, yüzeysel ve mekanik bir şekilde parça parça ifade ederler. Sözler, oyun karakterleri için artık kendilerini ifade edecekleri ya da iletişim kurabilecekleri bir araç olmaktan uzaklaşmıştır. Minyana bu yazım biçimi üzerinden bize bölünmüş, dağılmış, paramparça olmuş bireylerin yaşadığı bir toplumu işaret etmektedir. Tıpkı aşk gibi kelimeler de insanları bir araya getirme konusunda yetersiz kalmaktadır.

Minyana, bu oyunda modernizmin öngördüğü lineer ve bütünlüklü anlatım yerine postmodern toplumda yalnızlaşan bireyin parçalanmış kimliğini kopuk ve parçalı bir anlatımla aktarmayı tercih etmesinin nedenini bir röportajında şöyle anlatmaktadır. “Oysa her şey parçalıdır, televizyon parçalıdır, bir trenle yol

yapınca vagondan değişen manzarayı ve doğayı izlemeye bayılırım. Her Şey bize parçalı görünür. Sokakta, metroda, parçalı konuşmalar duyarız. Dünyayı parçalı bir Şekilde algılarız. Gerçek ile gerçeği sahnelemenin ilişkisi de buradadır” (Sakr, 2009:413).

Bu parçalanmanın sonu tüm oyunun duygusuna baskın olan ölümlle sonuçlanır. Oyunun başında oğlunu kaybettikten sonra Anne-Laure yavaş yavaş dağılmaya başlar. Kendi hayatının kontrolü elinden kayıp giderken gitgide tepkisizleşir. Bu dağılmanın en önemli göstergesi sık sık geçirdiği baygınlıklardır. Bu durumuna sıklıkla yaşadığı ağlama krizleri eşlik etmektedir. Ölüme doğru ilk adımı birinci bölümün sonunda çocuğunun cesedi teşhis edildiğinde atılır. Bu noktada umudu tamamen yok olan Anne-Laure ve diğer karakterler için ölüme yuvarlanıŐ başlar.

Minyana ölümün çeşitli varyasyonlarını oyunun farklı bölümlerinde kullanmaktadır. İntihar, cinayet, çocuk ölümünün yanı sıra daha önce ölmüş olan Chris'in babası canlanarak oyunda varlık gösterir. Yazar ayrıca birçok karakterin sonunu hazırlayacak olan “Ölüm” karakterini Anne-Laure'un üzerine bir kaya parçasının yamaçtan düştüğü sahnede ortaya çıkarır. Bu durum ikinci bölümde hem Anne-Laure hem de diğer karakterler için başlayan düşüŐ olgusuyla ilişkilidir. Ölümün ilk kurbanları ölümcül bir hastalık olan Aids'e yakalanmış “Dan” ve “Sevgili” karakterleridir. Bireyin kendisine uygulayacağı Şiddetin en uç noktası olan intihar ya da başkasının hayatını yok edecek cinayeti seçme zorunluluğu, ikinci bölümün dördüncü tablosunda sevgililerin oynadığı bir ölüm oyununa dönüşür. “Sevgili” karakteri hastalığı kendisine bulaŐtırmanın üzüntüsü nedeniyle hayatla tüm bağını koparan Dan'ı öldürüp ardından Şakağına ateş ederek intihar eder. Oyundaki bir başka intihar Anne-Laure ve Chris çiftinin diğer oğulları Yan Feuille üzerinden gerçekleşir. Kendisini sahnede hiç görmediğimiz büyük oğlun kendini öldürdüğünü Bay Gardien aracılığıyla öğreniriz. İkinci bölümün sekizinci tablosunda akupunktur doktoru Bayan Feldman, intihar ederek ölen kız kardeşi Suzy'nin mezarının başında beklemektedir. Ayrıca aynı sahnede Chris'in ölmüş babası oğlunun karşısına çıkar. “Ölü Baba” da kendini öldürmeye teşebbüs eder, Şakağına namluyu dayayıp tetiği çeker ve yok olur. Aynı giriŐimde bulunan Chris tetiği çekemez. Bu sahneden önce “Ölüm” karakterinin kendisiyle cinsel ilişki kurma isteği tüm oyun boyunca her Şeye tepkisiz kalan Anne-Laure'u cinayet işlemeye götürür. Yaşadığı bu travma bir aile içi Şiddete, kocasına silah

çekmesine neden olsa da bu teşebbüs başarıya ulaşmayan bir cinayetle sonlanır. Oyun boyunca dış güçler tarafından manipüle edilen Anne-Laure oyunun sonunda diğer sevgilileriyle yaptığı gibi yine kendini bırakır. Anne-Laure kendi ölümünü kendi eliyle gerçekleştirmekten bile acizdir. İntihar eden diğer karakterlerden farklı olarak Anne-Laure bir başka karakter olan “Ölüm” tarafından hayatını kaybedecektir.

Philippe Minyana farklı sosyo-ekonomik yapılardan gelen ve toplumun farklı sınıflarında yer alan karakterleri bir araya getirdiği “Anne-Laure Ve Hayaletler” adlı oyunda tüm insani değerleri kaybetmiş, ahlaki olarak yozlaşmış bir toplumda benliğini kaybeden bireyin yaşam içindeki durumunu özetlemektedir. Kimliğin yavaş yavaş bölünüp parçalandığı ve yok olduğu bir dünyada yaşamaya çalışmak ya da ölmek. Minyana, intihar, cinayet gibi fiziksel şiddet içeren ölümlerin yanı sıra Anne-Laure’u bir cinsel obje olarak görüp ondan faydalanmaya kalkan erkeklerin uyguladığı cinsel şiddete, gerek heteroseksüel gerek eşcinsel çiftlerin birbirlerini sürekli aldatmaları sonucu ortaya çıkan aile içi şiddete, uluslararası bir şirketin genel müdüründen tuvaletçi kadına her kesimden bireyin neo-liberal ekonomik sistemin içinde maruz kaldığı kapitalist şiddete, insanların yaşadığı acıları bir gösteriye dönüştüren, özel hayatın gizliliğini ihlal eden yazılı ve görsel medyanın ürettiği şiddete katlanmak zorunda olan bir toplumun anatomisini ortaya koyar. Yazar, tüm bu şiddet biçimlerinin gündelik yaşamımızın sıradan bir parçası haline geldiği, ölümün baskın olduğu çıkışsız ve karanlık bir dünyada parçalanan bireyin kendini ifade edemediği, tepkisizleştiği, hatta mekanikleştiği umutsuz ve karanlık bir evreni tasvir etmektedir. Kelimelerin anlamlarının yok olduğu, tüm karakterlerin birbirine kayıtsız kaldığı ve sözlerin artık bir iletişim aracı olmaktan çok uzak olduğu, sözel şiddetin toplumun her katmanına yerleştiği bu evrende yaşayan bireylerin, duygusal ve düşünsel dünyasına şiddet artık tamamen egemen olmuştur.

5.5 “Anne-Laure Ve Hayaletler” Adlı Oyun İçin Reji Önermesi

Minyana’nın kaleme aldığı bu metinde egemen olan sözel şiddeti aktarmak için çoklu bir iletişim ağının içinde yaşadığımız çağın önemli sorunlarından biri olan iletişimsizliği temel bir kavram olarak ele almanın uygun düşeceği kanısındayız. Bu nedenle günümüzde tüm iletişim ağlarının ekranların arkasından yapılmasına

bir gönderme yapıp, bu metni seyirci ile oyun alanı arasına dev bir cam ekran koyarak sahnelemek arzusundayız. Seyirciler ve oyuncularını ayrı uzamlara taşıyacak olan cam ekran aynı zamanda oyunu izleyenlerin dramatik bir illüzyona kapılmasını engelleme amaçlı da kullanılacaktır. Günlük yaşantımızda uzun süredir kanıksadığımız, sosyal hayatımızın her katmanına sızmış şiddetin, bireyin hayatını nasıl paramparça ettiğini ve diğerleriyle olan ilişkilerini nasıl etkilediğini anlatan oyunda tüm tablolar ve geçişler seyircinin gözü önünde gerçekleşmelidir. Böylece seyirci her an tetikte olduğundan kendini oyuna kaptırmaksızın tiyatrodaki olduğunu unutmayacaktır. Sahnelerin öncesi ve sonrası olmadığından, sahneler arasındaki ilişkinin kopukluğu hatta sahne oynanırken bile oyuncuların arasında bir iletişimin bulunmadığı, lineer bir hikâye anlatımı olmayan, 26 bağımsız tablodan oluşan oyun sırasında seyircilerin, oynanan sahneye ve ana odaklanmaları rejinin temel amaçlarından biridir. Böylece Anne-Laure dâhil olmak üzere karakterlerle herhangi bir özdeşleme kurmadan, cam ekranın arkasında “dışarıdan izleyen” durumunda kalmaları, oyunun bütününe kendilerinde düşünsel bir farkındalık yaratmasına olanak tanıyacaktır.

27 karakterin olduğu oyun 13 oyuncu tarafından oynanacaktır. Anne-Laure, Chris, “Çocuk Chris” ve “Ölüm” karakteri dışındaki diğer 23 rol, 4 erkek ve 5 kadın oyuncu tarafında oynanacaktır. Cam ekranın ardında büyük ahşap bir dairenin üstünde telsiz mikrofonlarla oynayan oyuncular her tablo için kullanılacak dekor parçalarını kendileri sahneye getirmelidir. Oyuncuların birden fazla rol oynamaları, tüm değişimlerin seyirci önünde gerçekleşmesi, dinamik ve “birlikte oynama” durumunu sürekli tetikte tutmaları gereken bir oyunculuk anlayışı gerektirmektedir. Bütünlüklü bir karakter oynamayan oyuncular, oynadıkları rol kişilerinin sosyal statülerini temsil eden gestusları kullanarak seyircilerin şiddetin farklı sosyal sınıflara ait bireylerin hayatına sızdığını fark etmelerine yardımcı olacaktır. Bir rol kişisi olarak metinde yer alan “Ölüm” karakterinin, modern toplumun erkeklere dikte ettiği fiziğe sahip olan, kaslı, uzun boylu, fit bir oyuncu tarafından oynanması uygun olacaktır. Bu seçim, herkesin giderek tek tip olmaya çalıştığı, farklılıkların yok olduğu bir dönemde bireyin imajı uğruna ölümü göze almasının korkunçluğunun ve tüketim kültürünün dayatması sonucu görselliğin her şeyden önemli bir hale gelmesinin altını çizecektir.

Sözel iletişimin gerçekleşmediği, sözlerin artık bireylerin arasında hiçbir etkileşim yaratmadığı bu oyunda rol kişileri kendi dünyalarındaki durumu oynarken dramatik anlatımdaki yoğun duygulardan kaçınarak daha stilize ve daha mekanik bir oyunculuk biçimi tercih etmelidir. Söyledikleri replikleri gerçekçi bir üslupla oynamak yerine o replikleri anlatan ve aktaran birer figüre dönüşmeleri rejinin önermesine ve hedeflenen sahneleme biçimine hizmet edecektir. Ayrıca bu durum metinde kopuk gibi gözükten boşlukların seyirci tarafından doldurulmasına destek olacaktır.

Metin bir libretto olarak yazılmasına rağmen sahneleme müzikal olarak yapılmayacaktır. Manzum biçimde yazılan metnin özgün dilini koruması için titizlikle çevrilmesi gereklidir. Yan yana gelen kelimeler ve oluşturdukları seslerin bütününe çeviri sırasında oldukça dikkat edilmelidir. Noktalama işaretlerinin bulunmaması oyunculara özgürlük alanı tanıyacağından farklı yorumlara açık olabilecektir. Sahnelemede tekrarlar ve koral anlatımdan yararlanılırken belirli sahnelerde iletişimsizliği vurgulamak için kakafoni yaratılacaktır.

Seyirciler ve oyuncular arasındaki büyük ekranın ardında toplam 10 parçaya ayrılmış ahşaptan yapılmış bir daire oyun alanı kullanılacaktır. Otel odası, doktor muayenehanesi, televizyon stüdyosu, Feuille çiftinin evi, Gardien çiftinin evi, ofis, metro istasyonu tuvaleti, Chris ve Dan'ın annesinin evi, plaj, ve mezarlık olarak 10 ayrı bölüm kullanılacaktır. Tüm otel sahneleri aynı tekerlekli yatağın ve telefonlu komodinin olduğu bölümde oynanacak. Böylece sahnenin vurgusu sürekli başka erkeklerle cinsel ilişkiye giren Anne-Laure'da olacaktır. Aynı şekilde doktor muayenehanesinde geçen sahneler için oyuncular o bölüme tekerlekli bir hasta yatağı ve bir sandalye getirmelidir. Televizyon stüdyosu için sadece bir sunucu masası yeterli olacaktır. Gardien ailesinin evi için hiçbir dekor kullanılmayacaktır. Anne-Laure ve Chris'in evlerinde geçen sahneler için iki berjer koltuk sahneye getirilmelidir. Televizyon olan sahneler için daima fonda bulunan projeksiyon perdesi kullanılacaktır. Ofis sahneleri için iki işyeri masası ve büro tipi deri görünümlü şık iki koltuk yeterli olacaktır. Metro tuvaleti sahnesi için bir sandalye ve özel olarak tasarlanmış üçlü bir pisuar seti sahneye taşınacaktır. Chris ve Dan'ın annesinin evinde geçen sahne için dört adet beyaz renkli sandalye kullanılacaktır. Plajda geçen sahne için her oyuncu kendi

uzanacağı açılır kapanır güneş yatağını sahneye getirecektir. Deniz illüzyonu kesinlikle yaratılmayacak ancak Chris seyircinin önünde sahnenin dışına atlayacaktır. Sofitaya yerleştirilmiş su sistemi aracılığıyla Chris ıslanacak ve oyun alanına denizden çıkmış haliyle geri dönecektir. İkinci bölümün sekizinci tablosu için Dan ve Suzy'nin yattıkları yeri temsil eden mermer görünümlü iki mezar taşı kullanılacaktır. Tüm dekor parçaları tablolar oynandıktan sonra ahşap çemberin üstünde kalmaya ve merkezde duran Anne-Laure'u çevrelemeye devam etmelidir. Ahşap çemberin arkasında iki yan tarafa konulacak sandalyelerde oturan oyuncular tüm dekor, kostüm ve aksesuar değişimlerini seyircilerin gözü önünde gerçekleştirecektir. Çemberin tam ortasında merkezde duran Anne-Laure her sahnenin başında gelen rüzgâr sesiyle o tablonun oynanacağı yere savrulacaktır. Çocuğunun ölümüyle hayat bağı kopmuş olan Anne-Laure'un sürüklenmesi ve parçalanması her sahnede üzerinden kopan, düşen bir kostüm ya da aksesuar parçası ile gerçekleşecektir. Oyunun sonunda "Ölüm" karakteri kendisini teslim almaya geldiğinde üzerinde sadece iç çamaşırları olacaktır. Çemberin arka tarafında en dipte olan projeksiyon perdesine beşinci tabloda Jonathan'ın kaybolmadan önce çekilmiş fotoğrafı, altıncı tabloda bilgisayar aracılığıyla yaşlandırılmış fotoğrafı ve 17. tabloda çocuklarının ölümünü öğrendiklerinde cesedinin fotoğrafı yansıtılacaktır.

Oyunda oynayan tüm karakterlerin Anne-Laure için birer hayalet olmalarından yola çıkarak beyaz kostüm giymeleri uygun olacaktır. Tüm karakterlerin kendi sosyal statülerini belirgin bir biçimde yansıtan beyaz kostümlere renkli aksesuar ya da saat, çanta, ayakkabı eşlik edecektir. Çocuğunu kaybettiğinden beri yasta olan ve hayatının kontrolünü kaybetmiş Anne-Laure, Katolik geleneğinde matem rengi olan siyah bir pantolon, bluz ve ceket kullanacaktır. Her tabloda bir kostüm parçası ya da aksesuarı o sahnenin geçtiği mekânda kalacaktır. Kocası Chris ise kendi mevkisine uygun çok şık bir beyaz takım elbise giyecek ve resmi bir kravat takacaktır. Diğer tüm karakterler de kendi sosyal sınıflarına ya da fiziksel özelliklerine uygun beyaz kostümler giyecektir.

Oyuncuların tüm kostüm değişimleri, dekor taşımaları ve bir sonraki rol için arka sandalyelerde yaptıkları hazırlıklar ışık aracılığıyla saklanmayacaktır. Böylece tüm değişimler oyunun bir parçası olarak tabloların hazırlanmasına katkıda bulunacaktır. Renkli filtrelerin ve robot ışıkların hiç kullanılmadığı ışık

tasarımında sadece geleneksel profil ve spot ışıklarından yararlanılan, dramatik bir illüzyon yaratmayan, derinliği ve gölgeleri kullanarak oyuncuları aydınlatan çağdaş bir ışık tasarımı tercih edilecektir. Anne-Laure'un "Ölüm" karakterine teslim olduğu final anına kadar black out kullanılmayacaktır.

Oyundaki müzik kullanımı canlı çalınan bir çello ve marimba aracılığıyla gerçekleşecektir. Bu enstrümanları çalacak iki müzisyen oyunculara eşlik edecektir. Oyun için bestelenecek müzik asla sözlerin etkisini bastırmamalı sadece metne eşlik eden bir araca dönüşmelidir. Metin bir şarkı gibi okunmamalı, sözler düz, soğuk ve mekanik bir biçimde oynanmalı, müzik ise oyunun yarattığı bu soğuk atmosfere katkı sağlayacak bir sahne ögesi olarak işlevini yerine getirmelidir. Tüm oyuncuların telsiz mikrofonla oynamaları seslere ikinci bir katman yükleyerek uzak açığı yaratacak böylece sahnede uçuşan ve birbirleriyle etkileşime girmeyen sesler reji önermesine hizmet edecektir. Ayrıca oyunun dev bir ekranın arkasında oynanacak olmasından ötürü oyuncuların mikrofonlarla oynaması teknik açıdan seyirci için daha işlevsel olacaktır.

Oyundaki efektler sadece sesleri var etme amacıyla kullanılmayacaktır. Efektlerin aynı zamanda sözlerin yarattığı sesler, oyuncuların hareketlerinden çıkan sesler ve orkestranın çaldığı canlı müzik ile çok sesli bir bütün oluşturması hedeflenmektedir. Bu yüzden oyun için titizlikle çalışmış bir ses enstalasyonu yapılmalıdır. Öncelikle her tablo için müzik başlamadan önce Anne-Laure'un savruluşunu simgeleyen rüzgar sesi efekt olarak kullanılacaktır. Birinci bölümün ikinci tablosunda telesekreter sesleri ve çalan kapı sesleri efekt olarak verilecektir. Anne-Laure'un ağlaması ise hem oyuncunun kendi sesi hem de dışarıdan verilecek ağlama efektiyle büyütülecektir. Beşinci tablodaki realty show sahnesi için gerilim yaratacak klişe bir gerilim müziği ve alkışlar efekt olarak kullanılacaktır. Sunucunun bazı spot cümleleri oyuncu söyledikten sonra yine efekt aracılığıyla ekolu olarak verilecektir. 6, 8, 9, 10, 12 ve 13. tablolardaki telefon zilleri, dış sesler, ikinci bölümde 3. tablodaki dalga sesleri, suya atlama sesleri, 4. tabloda Dan ve sevgilisinin intihar sırasındaki silah sesleri, 6. tablodaki telefon zilleri, 8. tabloda "Ölü Baba" karakterinin silah sesi ve 9. tablodaki su ve telefon sesleri efekt olarak verilecektir. Müzikal anlamda bir bütün oluşturan bu polifonik sesler ve efektler, canlı müzik, oyuncuların mikrofonlardan çıkan sesleri ve oyuncuların eylemlerinden çıkan sesler bireylerin yaşadığı kaosu ve

iletişimin yok olduğu şiddet dolu bir evreni yaratmakta önemli bir katkı sağlayacaktır.

Yirmi altı tablodan oluşan bir şiddet evreni yaratan Philippe Minyana'nın bu oyununu iletişimsizlik kavramı ekseninde sahnelemek, tüm insani ve ahlaki değerlerini kaybederek bencilleşen ve yalnızlaşan postmodern bireyin durumu hakkında seyircide önemli bir farkındalık yaratmayı hedeflemektedir. Bu nedenle seyircilerin, oyuncularından ayrı bir uzamda, cam ekranın ardından karakterler ile empati kurmadan izledikleri bir sahneleme biçimi, çok katmanlı ve parçalı bir yapıya sahip olan bu metindeki farklı şiddet biçimlerinin hayatımıza nasıl sızdığını, hem iş, hem özel hatta cinsel hayatlarımızı nasıl etkilediğini ve gündelik hayatımızda bu durumu ne kadar kanıksadığımızı keşfetmelerini sağlayacaktır.

6 SONUÇ

Sosyoloji, psikoloji ve antropoloji gibi farklı bilim dallarının ilgi alanına giren şiddet olgusu, her bireyde mevcut olan saldırganlık dürtüsünün eyleme dönüşüp karşısındaki kişiye zarar vermesi olarak tanımlanmıştır. Uzun yıllar boyunca fiziksel tahribat yönü ön plana çıkan şiddet kavramı daha sonra sözel, psikolojik, cinsel ve ekonomik yönleriyle de ele alınmış ve bireyler üzerinde yarattığı etkiler araştırma konusu olmuştur.

Şiddet ve tiyatro sanatı ilk yazılı oyun metninden itibaren karşılıklı etkileşim içinde bulunmuştur. Seyircilerin tiksirmek, korkmak, ağlamak gibi güçlü duygulara kapılmasını hedefleyen oyun yazarları, tiyatro tarihi boyunca, tecavüz, ensest, cinayet ve intihar gibi şiddet sahnelerinden sıklıkla yararlanmıştır. Yazarlar bu sahneler aracılığıyla seyircilerin oyun kahramanlarıyla özdeşleşmelerini ya da onlardan nefret ederek karşılıklarını almayı sağlamış böylece oyunların gerilimini yüksek tutarak ilgiyle izlenmelerine olanak tanımışlardır. Antik Yunan tiyatrosunda bu tür sahneler oyun metinlerinde sıklıkla yer almasına rağmen sahnede seyirci karşısında kesinlikle oynanmamıştır. Bu sahnelerin oyun sırasında bazen kuliste gerçekleştiği varsayılmış bazen de haberciler aracılığıyla seyircilerin bilgilendirilmesi sağlanmıştır. Tüm tiyatro tarihi boyunca oyun yazarları kaleme aldığı eserlerde şiddet sahnelerine yer vermesine rağmen bu sahneler her zaman seyirci karşısına çıkmamış, oyunların oynandığı dönemin toplum yapısına ve ahlak kurallarına göre farklılık göstermiştir. Ortaçağ döneminde dini içerikli oyunlarda sahne alan oyuncular gerçeği doğru yansıtmaya çabası içindeyken çoğu kez gösteri sırasında gerçek şiddete maruz kalarak çeşitli kazalar geçirmiş ve fiziksel olarak zarar görmüşlerdir. Rönesans döneminde ise intikam trajedisi temalı, kanlı şiddet ve ölüm sahnelerinin yer aldığı oyunlarda, şiddet sahneleri bazen kısmi olarak seyirci karşısına çıkmıştır. Önemli tragediyaların kaleme alındığı Klasisizm döneminde şiddet, cinsellik ve ölüm gibi sahneler aristokrasinin belirlediği ahlak ve görgü kurallarına uymadığından kesinlikle sahne üstünde oynanmamıştır. Duygunun egemen olduğu, fiziksel şiddetin yanı sıra duygusal ve psikolojik

şiddet içeren oyunların kaleme alındığı Romantik dönemde bu düşünceye karşı çıkılmış, şiddet sahnelerinin seyirciyle buluşması gerektiğine kanaat getirilmiştir. 19. yüzyılın ortalarından itibaren modern dramın ortaya çıkmasıyla eril şiddet, domestik şiddet, psikolojik şiddet ve ekonomik şiddet gibi farklı şiddet türlerini barındıran oyunlar oynanmıştır. 20. yüzyılın tüm tarihsel akışını etkileyen İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında ürettiği eserlerle tiyatro tarihine damga vuran Bertolt Brecht politik şiddetin hem bireyi hem de toplumları yok ettiği fikriyle seyirciyi karşı karşıya getirmiştir. Savaş sonrası Fransa’da ilk tohumları atılan absürt tiyatro aracılığıyla, savaş sonrası yaşamın anlamsızlığını konu alan, sözel şiddetin oyunlara egemen olduğu bir tiyatro anlayışı ortaya çıkmıştır. 1990’lı yılların başında İngiltere’de başlayan in-yer-face tiyatro oyunları, şiddetin tüm formları cesur ve provokatif bir şekilde sahneye taşınmış, seyircileri şok eden sahnelemeler üzerinden içinde yaşadıkları toplumu sorgulamaları amaçlanmıştır. Postdramatik tiyatrodaki ise şiddet eyleyen karakter ve hikâyesi ortadan kalkmış, şiddet güçlü imgeler, imajlar ve bedenler aracılığıyla görsel bir şekilde sahne üzerinde temsil edilmeye başlamıştır.

1990’lı yıllardan itibaren Fransız tiyatrosunda yazarlar, İngiliz ve Alman meslektaşlarıyla paralel olarak toplumsal ve ahlaki normları sorguladıkları, gündelik hayatın içine sızmış şiddet türlerini oyunlarının merkezine alan, insanlığın yaşadığı yıkımı anlattıkları cesur ve kışkırtıcı oyunlar kaleme almışlardır.

Çağdaş Fransız tiyatrosunun önemli yazarlarından Xavier Durringer, banliyölerde yaşanan sosyal adaletsizlik üzerine önemli sorular sorduğu “Dilimin Ucunda Öldürme İsteği” adlı oyunda, ötekileştirilerek dışlanan ve şiddete başvurmaktan başka hiçbir çıkar yol bulamayan gençlerin hikâyesini anlatmaktadır. Yazar, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel açıdan yaşadıkları toplumun kenarında kalan bireylerin içinde buldukları şiddet sarmalından çıkabileceklerine dair oldukça umutsuz bir öngörü içindedir. Mesleki hayatlarındaki başarısızlığın yanı sıra özel hayatlarındaki sevgi ve aşk yoksunluğu bu karakterlerin mutsuz ve sorunlu bir özel hayata sahip olmalarına neden olmaktadır. Durringer’in bireylerin toplumsal entegrasyon sorunlarını göstermek için oyunda kullandığı temalardan biri cinselliktir. Aşktan ve gelecekte hiçbir umudu kalmayan bu karakterler cinselliklerini çoğunlukla

uçlarda yaşamaktadır. Poupon'un hiçbir zaman bir kız arkadaşı olmadığı için para karşılığında fahişelerle birlikte olmaktadır. Rose ise zengin bir koca hayali peşinde koşarken, ağabeyinin en yakın arkadaşıyla ilişkiye girer. Rou ise sürekli çevresindeki evli kadınlarla ilişkiye girerek cinselliği düzene uyum sağlayan erkeklerden ve toplumdan intikam almak için bir silah olarak kullanılmaktadır.

Hlbuki medeni bir toplumda yaşayabilmek ve varlığını sürdürmek isteyen her bireyin benimsenmesi gereken bazı kurallar ve kodlar bulunmaktadır. Durringer'nin karakterleri ise bu toplumsal normlara ayak uyduramamış ve sistemin içinde kaybolmuş bireylerdir. Rou, Poupon ve Rose, ağdaş insanın toplumsal olarak kabul görmesini sağlayan ihtiyaçları benimsemiş gibi gzkmelerine rağmen arzularını gerçekleştirmek için oldukça ilkel bir Şekilde hareket etmektedirler. Bu stereotip davranışlar çoğu kez gerçekleştirmek istedikleri hedeflerinde başarısızlığa uğramalarına neden olurken içinde yaşadıkları topluma uyum göstermeye olanak tanımaz. Ayrıca ilkel içgüdü ile ortaya çıkan iletişim biçimi, sosyal hayatlarında kurdukları tüm insani ilişkilerin sorunlu olmasıyla sonuçlanmaktadır. Tüm bu nedenlerden ötürü oyundaki kadın karakterlerde sözel Şiddete, erkeklerde ise hem sözel hem fiziksel Şiddete dayalı bir iletişim biçimi ortaya çıkmaktadır.

Kolayca var olabilen ve süregelen Şiddet bu bireylerin kişiliklerinin temelini teşkil etmektedir. Sözel ve fiziksel Şiddet bu kişiler için sıradan bir davranış biçimine dönüşürken, genel geçer ahlak kurallarından bağımsız yeni bir sistem oluşturmalarına yol açmaktadır. Bu nedenle oyundaki karakterlerin günlük davranışlarının bir parçası haline gelen bu varoluş biçimi, onların lehine hiçbir olumlu sonuç getirmeyerek toplumla bütünleşmelerine engel teşkil eder. Şiddet bu karakterler için kendi kendini besleyen ve asla içinden çıkamayacakları bir kısır döngüye dönüşmüştür.

Oyunun reji önermesinin merkez dışı kavramından yola çıkarak yapılması ve tüm sahne göstergelerinin banliyölerdeki yaşam biçimi üzerinden kullanılması ve sahnede fiziksel Şiddetin yeniden üretildiği bir reji anlayışı seyircilerin medya tarafından sürekli olumsuzlanan ve ötekileştirilen bireylere farklı bir açıdan bakmalarını hedeflemektedir. Ayrıca bu oyunun sahnelenmesi seyircilerin, sömürge ve göçmen politikalarının sonucunda banliyölerde yaşayan bireylerin

içine düştükleri çıkışsızlıkla ve şiddetin hayatlarını sürdürebilmenin hatta var olabilmeyen tek yolu haline gelişiyle yüzleşmelerine neden olacaktır.

Philippe Minyana ise “Anne-Laure Ve Hayaletler” adlı oyununda toplumun bir kesimini ele almak yerine şiddetin toplumun tüm katmanlarına sızışını ve bu durumun insan ilişkilerini nasıl etkilediğini sorgulamaktadır. Bu nedenle şiddet, bireyin gelip geçici bir zaafiyet anı sonucunda ortaya çıkan bir saldırganlık durumu değil, insan yaşamının bütününe kaplayan bir olgu olarak oyunda yer almaktadır.

İster uluslararası büyük bir şirketin yönetim kurulu başkanı olsun ister metroda çalışan tuvaletçi kadın olsun, çoğu toplumla uyumlanmış oyun karakterlerinin hem iş hem özel hatta cinsel hayatına nüfuz eden şiddet, bireyin kimliğini oluşturan tüm unsurların içine sızmaktadır. Minyana oyunun birçok sahnesinde yer alan intihar ve cinayet gibi fiziksel şiddet içeren ölümlerin yanı sıra farklı şiddet biçimlerine yer verir. Çocuğunun kaybolmasından sonra otokontrolünü kaybeden Anne-Laure’un çevresindeki tüm erkekler bu durumundan istifade ederek onu cinsel ilişkiye girmek için zorlar. Cinsel şiddet ayrıca eşcinsel bir çift olan “Dan” ve “Sevgili” karakterlerinin bir ihanet sonucu Aids hastalığına yakalanmasıyla ortaya çıkmaktadır. Oyundaki tüm ikili ilişkilerde ortaya çıkan ihanet, aile içi şiddete neden olarak çiftlerin birbirlerini öldürmeye teşebbüs etmelerine (Anne-Laure ve Chris) ya da intihar etmelerine (Dan ve sevgilisi) neden olmaktadır. Neo-liberal ekonomik sistemin içinde şirketlerin birbirlerini acımasızca yok etmeye çalıştığı düzenin parçası olan Chris, Paris’te tutunmaya çalışan, taşradan gelen orta sınıfı temsil eden “Doktor”, tüketim kölesine dönüşen Madame Feldman’ın kardeşi Suzy, metro istasyonunda çalışan, oğlu hapisanede intihar etmiş olan göçmen tuvaletçi kadının maruz kaldığı kapitalist şiddet, tüm karakterlerin kendi dünyalarında bir varoluş savaşı vermelerine neden olmaktadır. Minyana ayrıca muhabirlerin özel hayatlara müdahale etmesini ve televizyondaki realty show adı verilen programlarda kişilerin yaşadığı acıları hiçe sayan medyanın ürettiği şiddete maruz kalan bireylerin durumunu da mercek altına almaktadır.

Oyunun ana kahramanı olan Anne-Laure ise umudunu ve tüm değer yargılarını yitirmiş olan insanlığı temsil etmektedir. Yaşamdan ve gelecekte hiçbir ümidi kalmayan Anne-Laure çevresindeki herkes gibi kendi sonuna doğru

yuvarlanırken ölümünü bile kendi eliyle gerçekleştiremez. Oyuna bir karakter olarak dâhil olan “Ölüm” karakteri onun sonunu hazırlar.

Philippe Minyana tüm bu karakterlerin yaşadığı felaket üzerinden, paranın mutlak güç olarak kabul edildiği, herkesin birbirini sömürdüğü, güçlünün güçsüzü yok ettiği, tüm ahlaki ve insani değerlerin yitirildiği bir dünyada, bireyin yaşadığı hayatın anlamsız, verdiği mücadelenin boşuna olduğu fikriyle seyirciyi karşı karşıya getirmektedir.

Bu karanlık ve umutsuz dünyada yaşayan oyun karakterleri birbirlerini duymuyormuş gibi cevap veren, neden sonuç ilişkisine dayanmayan cümleler kuran, duygularını kaybetmiş ve adeta mekanik figürlere dönüşmüştür. Yazarın karakterleri konuşurma şekli ve metnin parçalı yapısı, oyunun bütününe yerleşmiş olan sözel şiddeti ortaya çıkarmaktadır. Buradaki sözel şiddet, saldırganlık durumunu tetikleyen, fiziksel şiddete geçmeden önce karşı tarafı tahrik eden ya da aşağılayan bir konuşma biçimi değildir. “Anne-Laure Ve Hayaletler” oyunundaki sözel şiddet, rol kişilerinin birbirleriyle hiçbir etkileşime girmedikleri, kendi dünyalarında adeta yalnızmış gibi bir iç monolog şeklinde konuştukları ve çoğu cümlenin havada kaldığı bir yazım dilinden ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle kelimeler artık oyundaki karakterler arasındaki iletişimi sağlayan bir araç olmaktan oldukça uzaktır.

İletişim çağı olarak adlandırılan bu dönemde, postmodern sistemin dışlıları arasında tüm değerlerin nasıl öğütüldüğünü anlatan bu oyunu iletişimsizlik kavramı ekseninde sahnelemek, gündelik hayatımıza sızmış ve kanıksadığımız şiddet biçimlerinin insan ilişkilerini ve bireyin kimliğini paramparça etmesi konusunda seyircide farkındalık yaratmayı hedeflemektedir.

Xavier Durringer ve Philippe Minyana kendi özgün biçimleriyle günümüz dünyasının oldukça karanlık birer tablosunu çizmektedir. Durringer, banliyölerdeki azınlığın yaşamını ele alırken Minyana, oyununda toplumun farklı kesimlerine odaklanmaktadır. Her iki yazar da postmodern çağın dinamiklerinin ortaya çıkardığı iletişim biçimlerinin şiddet içerdiği konusunda birleşmektedir. Primitif bir cinselliğin söz konusu olduğu, sevgi ve aşk yoksunluğunun hüküm sürdüğü özel hayatlara sahip oyun karakterleri, yalnız ve mutsuz bir yaşam sürmektedir. Her iki yazar da bu umutsuz evreni tasvir ederken farklı bir dil

kullanmaktadır. Minyana soğuk, kopuk, parça parça, tekrarlara dayanan ve iletişimsizliği vurgulayan bir dil tercih ederken Durringer, gündelik, öfke dolu ve dinamik bir sokak dili kullanır. Her iki yazar da birleştirici bir dil değil, bağırın, ağlayan ama asla değiş tokuşta bulunmayan bir dil üzerinden yaşadıkları dönemi sorgular. Bu yeni dönemde şiddet, insanları geri dönüşü olmayan bir şekilde birbirlerinden uzaklaştırmış, beraberlik duygusunu kaybettikleri ve asla birleşemedikleri bir afet dünyası yaratmıştır. Artık şiddet, içinde yaşadığımız postmodern çağın, hem toplumların hem bireylerin kimliklerini bölen, dağıtan ve paramparça eden bir eşlikçisi olmuştur.



KAYNAKLAR

- Aiskhylos.** (2010). *Oresteia Üçlemesi. Agamemnon, Adak Sunucular, Eumenidler* (Çev: Yılmaz Onay). İstanbul: Mitos Boyut.
- Arendt, H.** (1972). *Du mensonge à la violence*. Paris: Calmann-Lévy.
- Aristoteles.** (1998). *Poetika*. (Çev: İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi.
- Artaud, A.** (1993). *Tiyatro ve İkizi*. (Çev: Bahadır Gülmez). İstanbul: Yapı Kredi.
- Beckett, S.** (2012). *Godot'yu Beklerken*. (Çev: Tarık Günersel, Uğur Ün). İstanbul: Kabalcı.
- Biçer, G.** (2010). *Sarah Kane'in Postdramatik Tiyatrosunda Şiddet*. Konya: Çizgi.
- Bourdieu, P.** (2016). *Eril Tahakküm*. (Çev: Bediz Yılmaz). İstanbul: Bağlam.
- Bouteille- M, Charles-Aukrust, K.** (2010). *Corps sanglants souffrants et macabres. 15ème-17ème siècle*. Paris: Broché Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Brecht, B.** (2013). *Bütün Oyunları 6*. (Çev: Yılmaz Onay, Özdemir Nutku, Ahmet Cemal, Ayşe Selen). İstanbul: Agora.
- Brecht, B.** (2014). *Bütün Oyunları 7*. (Çev: Ayşe Selen, Özdemir Nutku, Cihan Gerçek, Yücel Erten). İstanbul: Agora.
- Brockett, O. G.** (2000). *Tiyatro Tarihi*. (Çev: Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda Öndül, Beliz Güçbilmez). Ankara: Dost.
- Buchner, G.** (2011). *Danton'un Ölümü*. (Çev: Aziz Çalışlar). İstanbul: Mitos Boyut.
- Capelle, A.** (1995). *Le corps dans tous ses états*. (Sous la direction de Marie Claire Rouyer). Bordeaux: Presses Univesitaires.
- Carlson, M.** (2007). *Tiyatro Teorileri. Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme*. (Çev: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım). Ankara: Deki.
- Chesnais, J.-C.** (1981). *Histoire de la violence*. Collection "Pluriel". Paris: Laffont
- Corvin, M.** (2000). (Sous la direction de). *Philippe Minyana ou la parole visible*. Paris: Editions Théâtrales.
- Çehov, A.** (2007). *Vişne Bahçesi, Marti*. (Çev: Samet Karagöz). İstanbul: Şule.
- Durringer, X.** (1994). *Bal-Trap*. Paris: Editions Théâtrales.
- Durringer, X.** (1999). *22.34*. Paris: Editions Théâtrales.
- Durringer, X.** (2000). *La Nuit à l'envers*. Paris: Editions Théâtrales.
- Durringer, X.** (1994). *Une envie de tuer sur le bout de la langue*. Paris: Editions Théâtrales.
- Durringer, X.** (1997). *Une petite entaille*. Paris: Editions Théâtrales.
- Durringer, X.** (1998). *Surfeurs*. Paris: Editions Théâtrales.
- Durringer, X.** (1999) *La Quille*. Paris: Editions Théâtrales.
- Durringer, X.** (2005). *Lés Déplacés*. Paris: Editions Théâtrales.
- Eagleton, T.** (2012). *Tatlı Şiddet, trajik kavramı*. İstanbul: Ayrıntı.
- Euripides.** (2006). *Medea*. (Çev: Metin Balay). İstanbul: Mitos Boyut.
- Girard, R.** (2003). *Şiddet ve kutsal* (Çev: Necmiye Alpay). İstanbul: Kanat.
- Goethe, J.W.** (1999). *Iphigenie Tauris'te*. (Çev: Prof. Selahattin Batu). İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi Yayınları.
- Goethe, J.W.** (2001). *Faust*. (Çev: Celal Öner). İstanbul: Oda.

- Graham, H.D.- Gurr, T.R.** (1969). *History of Violence in America*. New York: Bantam Books.
- Hardy, A.** (2013). *Théâtre Complet. Tome 1*. Collection: Bibliothèque du théâtre français. Paris: Classique Garnier.
- Hardy, A.** (2016). *Théâtre Complet. Tome 2*. Collection: Bibliothèque du théâtre français. Paris: Classique Garnier.
- Héritier, F.** (1987). *De la violence 1*. Collection "Opus". Paris: Editions Odile Jakob.
- Hobart, M.** (1996). *Şiddet ve Susku: Bir Eylem Siyasetine Doğru*. (Çev: Yurdaer Salman). Cogito, Sayı: 6-7, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hugo, V.** (2011). *Hernani*. (Çev: Gülay Oktar Ural). İstanbul: Mitos Boyut.
- Hugo, V.** (1947). *Ruy Blas*. (Çev: Sabri Esat Siyavuşgil). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ibsen, H.** (2000). *Toplu Oyunları 2: Nora, bir bebek evi- Hedda Gabler*. (Çev: Turhan Yılmaz Öğüt). İstanbul: Mitos Boyut.
- Ionesco, E.** (1997). *Toplu Oyunları 2*. (Çev: Hasan Anamur). İstanbul: Mitos Boyut.
- Kane, S.** (1999). *Anéantis*. (Trad: Lucien Marchal). "Scène ouverte". Paris: L'Arche.
- Kyd, T.** (1996). *The Spanish Tragedy*. Edited by David Bevington. Manchester: Revels Student Editions.
- Lecerclé, F.** (2011). *La violence de la représentation*. Comparatismes en Sorbonne (revue en ligne du CRLC), consacré à la question d'agrégation de littérature comparée "Théâtre et violence". Paris-Sorbonne.
- Maistre, J. de.** (1979). *Eclaircissement sur les sacrifices*. Oeuvres complètes, tome 5. Genève: Statkine Reprints.
- Mervant-Roux, Marie-M.** (1995). "L'écriture dramatique de Philippe Minyana: des voix travaillées par la scène" in *Ecrire pour le théâtre: les enjeux de l'écriture dramatique*, volume dirigé par Marie-Christine Autant-Mathieu. Collection "Arts du spectacle". Paris: CNRS Editions.
- Michaud, Y.** (1978). *Violence et politique*. Collection "Les essais". Paris: Gallimard.
- Michaud, Y.** (1999). *La Violence*. Collection "Que sais-je?". Paris: PUF.
- Michaud, Y.** (1996). *La Violence apprivoisée*. Collection "Question de société". Paris: Hachette.
- Minyana, P.** (1984). *Fin d'été à Baccarat*. Paris: Editions Théâtrales.
- Minyana, P.** (1999). *Chambres, Inventaires, André*. Tome 1. Paris: Editions Théâtrales.
- Minyana, P.** (1995). *Drames brefs 1*. Paris: Editions Théâtrales.
- Neilson, A.** (1998). *Plays 1: Normal, Penetrator, Year Of The family, The Night Before The Christmas, The Censor*. "Methuen Drama". London: Bloomsbury.
- Nieburg, H.L.** (1969). *Uses of Violence, Journal of Conflict Resolution*, vol 7. Issue 1.
- Nutku, Ö.** (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*. İstanbul: Remzi.
- Pavis, P.** (2016). *L'analyse des textes dramatiques de Sarraute à Pommerat*. Paris: Armand Collin.
- Pignarre, R.** (1988). *Tiyatro tarihi*. (Çev: Pınar Kür). İstanbul: İletişim.
- Polat, O.** (2014). *Şiddet*. Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi, 22 (1), 15-34.
- Ravenhill, M.** (2011). *Alışveriş ve S.kiş*. (Çev: Kerem Kamil Koç, Birnur Gürkan). İstanbul: Altıkırkbeş.

- Rey-F. H.** (1980). *Pour une dramaturgie du Moyen-Âge*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Ridley, P.** (2005). *Mercury Fur*. "Methuen Drama". London: Bloomsbury.
- Ryngaert, J-Pierre.** (1991). *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris: Bordas.
- Ryngaert, J-Pierre.** (2000). *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Nathan.
- Sierz, A.** (2009). *Suratna Tiyatro. Britanya'da In-yer-face Tiyatrosu*. (Çev: Selin Girit). İstanbul: Mitos Boyut.
- Schiller, F.** (2016). *Haydutlar*. (Çev: Medeni Beyaztaş) İstanbul: Bakış.
- Seneca, L.A.** (2009). *Medea*. (Çeviren: Samim Sinanoğlu). İstanbul: Mitos Boyut.
- Sénèque.** (2012). *Théâtre Complet*. (Trad: Florence Dupont). Paris: Broché.
- Shakespeare, W.** (2013). *Hamlet*. (Çev: Prof. Dr. Özdemir Nutku). İstanbul: Mitos Boyut.
- Shakespeare, W.** (2012). *Macbeth*. (Çev: Bülent Bozkurt). İstanbul: Remzi.
- Shakespeare, W.** (2012). *Romeo ve Juliet*. (Çev: Bülent Bozkurt). İstanbul: Remzi.
- Shakespeare, W.** (2004). *Othello*. (Çev: Özdemir Nutku). İstanbul: Remzi.
- Shakespeare, W.** (2011). *Antonius ve Kleopatra*. (Çeviren: Bülent Bozkurt). İstanbul: Remzi.
- Sophokles.** (2002). *Kral Oidipus*. (Çev: Bedrettin Tuncel). İstanbul: Mitos Boyut.
- Strinberg, A.** (2012). *Matmazel Julie*. (Çev: Rüstem Ertuğ Altınay). İstanbul: Agora.
- Strinberg, A.** (2012). *Baba*. (Çev: Turhan Yılmaz Öğüt). İstanbul: Mitos Boyut.
- Szlakman, C.** (1992). *La violence urbaine. A contre courant des idées reçues*. Paris: Robert Laffont.
- Ünsal, A.** (1996). *Genişletilmiş bir Şiddet tipolojisi*. Cogito, Sayı: 6-7, İstanbul: Yapı Kredi.
- Wagner, H.L.** (2006). *The Child Murderess*. San Diego: Aventine Press.
- Zola, E.** (2017). *Thérèse Raquin*. Collection: Libre Théâtre. Fontenay sous Bois: Editions la Comédiathèque.
- Zola, E.** (1887) *Renée*. Editions G. Charpentier.

Tezler

- Chénétier, M.** (1996). *L'oralité dans le théâtre contemporain*, mémoire de DEA, dirigé par Jean Pierre Sarrazac, Université Paris 3, UFR d'Etudes Théâtrales.
- Bereksi R, Wassila.** (2009). *La poétique du banal dans le théâtre de Philippe Minyana*. Mémoire de Magister dirigé par Hadj Miliani. Université d'Oran, Faculté des lettres, des langues et des arts.
- Özden, S.** (2010). *Boşanma Sebepleri Bakımından Aile İçi Şiddet*. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hukuk Anabilim Dalı Özel Hukuk Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Sakr, M.** (2009). *Le théâtre de la parole de Philippe Minyana, représentation de la parole et des gestes, passage du texte à la scène, technique d'écriture*. Thèse de doctorat dirigé par Philippe Tancelin. Université Paris 8, Vincennes-Saint Denis.
- Yassı, F.** (2014). *Boşanmış kadınlar ve eski eş şiddeti*. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi. Afyonkarahisar.

Sözlükler

- Guilbert, L.** (1989). *Grand Larousse de la langue française*. Tome 7. Paris: Edition Larousse.
- Mével, J. P.** (2009). *Dictionnaire Hachette de la Langue Française*. Paris: Broché.
- Rey, A.** (1992). (Sous la direction de). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert.
- Simpson, J.-Weiner, E.** (1989). *The Oxford English Dictionary*. Gloucester: Oxford Clarendon Press.

Internet Kaynakları

<http://www.editionstheatrales.fr/files/personfiles/cvlong-juin2016-577e6ae4761b8.pdf>

Erişim tarihi 09.01.2018

<http://www.theatredurondpoint.fr/artiste/philippe-minyana/>

Erişim tarihi 09.01.2018

<http://www.who.int/topics/violence/en/>

Erişim tarihi 09.01.2018

http://www.institutdevictimologie.fr/trouble-psychotraumatique/violences-conjugales_27.html

Erişim tarihi 09.01.2018

<http://kadininstatusu.aile.gov.tr/data/542950d5369dc32358ee2bba/Ana%20Rapor.pdf>

Erişim tarihi 09.01.2018

<https://www.monde-diplomatique.fr/mav/89/PIRONET/14098>

Erişim tarihi 09.01.2018

ÖZGEÇMİŞ



KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Lemi Mark Levitas
Doğum Yeri ve Tarihi : İstanbul – 16.10.1974
Adres : Bozkurt caddesi No:107/6 34337 Kurtuluş /İstanbul
Mail : levitasm@yahoo.com

EĞİTİM

1992-1999 Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümü (Lisans)
2000-2001 Ecole International de Théâtre Jacques Lecoq (Oyunculuk)
2001-2003 Paris 3 Sorbonne Nouvelle Üniversitesi Gösteri Sanatları Tiyatro Bölümü (Yüksek Lisans)

İŞ TECRÜBESİ

2005-2011 İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümü (Öğretim Görevlisi)
2011- Halen İstanbul Aydın Üniversitesi Drama ve Oyunculuk Bölümü (Öğretim Görevlisi)

