



**EURIPIDES'İN *MEDEA* ADLI OYUNUNUN
ÇAĞDAŞ İRLANDA TİYATROSUNDA
İKİ UYARLAMASI**

Kader GÜZEL

**Yüksek Lisans Tezi
İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yrd. Doç. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ
2017**

Her Hakkı Saklıdır

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Kader GÜZEL

EURIPIDES'İN *MEDEA* ADLI OYUNUNUN ÇAĞDAŞ İRLANDA
TİYATROSUNDA İKİ UYARLAMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ

ERZURUM-2017



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



13/04/2017

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum “Euripides’in *Medea* Adlı Oyununun Çağdaş İrlanda Tiyatrosunda İki Uyarlanması” adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

13.04.2017

Kader GÜZEL



**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



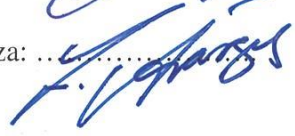
TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ danışmanlığında, Kader GÜZEL tarafından hazırlanan bu çalışma 13 / 04 / 2017 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd. Doç. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ İmza: 

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Ayşe Arzu KORUCU İmza: 

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Mehmet Fikret ARARGÜÇ İmza: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 13 / 04 / 2017

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	II
ABSTRACT	III
ÖNSÖZ.....	IV
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MEDEA MİTOSU VE GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MEDEA

1.1. MEDEA MİTOSU VE GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MEDEA	4
1.2. EURIPIDES'İN <i>MEDEA</i> ADLI OYUNU	12
1.3. EURIPIDES'TEN GÜNÜMÜZE <i>MEDEA</i>	25

İKİNCİ BÖLÜM

UYARLAMA TEORİLERİ

2.1. UYARLAMA TEORİLERİ	32
2.2. MİTOSLARIN UYARLANMASI	45

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ İRLANDA TİYATROSUNDA *MEDEA*: BRENDAN KENNELLY'NİN *MEDEA* YORUMU VE MARINA CARR'IN *KEDİLER BATAKLIĞI'NDA...* ADLI OYUNU

3.1. ÇAĞDAŞ İRLANDA TİYATROSUNDA <i>MEDEA</i>	50
3.2. BRENDAN KENNELLY'NİN <i>MEDEA</i> YORUMU	54
3.3. MARINA CARR'IN <i>KEDİLER BATAKLIĞI'NDA...</i> ADLI OYUNU	68

SONUÇ.....	91
KAYNAKÇA	94
EKLER.....	101
EK 1. AÇIKLAMALAR.....	101
ÖZGEÇMİŞ.....	119

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**EURIPIDES'İN MEDEA ADLI OYUNUNUN ÇAĞDAŞ İRLANDA
TİYATROSUNDA İKİ UYARLAMASI**

Kader GÜZEL

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ

2017, 119 sayfa

**Jüri: Yrd. Doç. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ (Danışman)
Yrd. Doç. Dr. Ayşe Arzu KORUCU
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Fikret ARARGÜÇ**

Bu çalışmada, Euripides'in *Medea* adlı oyununun çağdaş İrlanda tiyatrosundaki iki uyarlaması olan Brendan Kennelly'nin *Medea* yorumu ve Marina Carr'ın *Kediler Bataklığı'nda...* adlı oyunu incelenmiştir. Çalışmamız bir giriş bölümü, üç ana bölüm ve bir sonuç bölümünden oluşmaktadır. Birinci bölümde Medea mitosu ve Euripides'in *Medea* oyunu, mitosların günümüze uyarlanması açısından incelenmiştir. İkinci bölümde uyarlamanın detaylı tanımlaması yapılmış ve uyarlama teorilerine yer verilmiştir. Üçüncü bölümde çağdaş İrlanda tiyatrosunda, Medea'nın iki uyarlaması olan Brendan Kennelly'nin *Medea* yorumu ve Marina Carr'ın *Kediler Bataklığı'nda...* adlı oyunu, kadının toplumdaki yeri ve ötekileştirme bağlamında incelenmiştir. Bu tez çalışmasının amacı, *Medea* oyununun İrlanda tiyatrosuna uyarlanmasının toplumsal gerekliliklerini incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Medea, Euripides, Uyarlama, Brendan Kennelly, Marina Carr.

ABSTRACT

MASTER THESIS

**TWO ADAPTATIONS OF EURIPIDES' *MEDEA* IN CONTEMPORARY
IRISH THEATRE**

Kader GÜZEL

Advisor: Assist. Prof. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ

2017, page: 119

Jury: Assist. Prof. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ (Advisor)
Assist. Prof. Dr. Ayşe Arzu KORUCU
Assist. Prof. Dr. Mehmet Fikret ARARGÜÇ

In this study, two adaptations of Euripides' *Medea*, Brendan Kennelly's *Medea* and Marina Carr's play *By the Bog of Cats...* in contemporary Irish theatre are analyzed. This study consists of an introduction, three main chapters and a conclusion. In the first chapter, the myth of Medea and Euripides' play *Medea* are analyzed in terms of the myths' adaptation to the contemporary world. The second chapter offers a detailed description of adaptation and presents adaptation theories. In the third chapter, two adaptations of Euripides' *Medea*, Brendan Kennelly's *Medea* version and Marina Carr's play *By the Bog of Cats...* in contemporary Irish theatre are examined in terms of alienation and the place of women in society. The aim of this thesis study is to analyze the social necessities of adapting the play *Medea* to contemporary Irish theatre.

Key Words: Medea, Euripides, Adaptation, Brendan Kennelly, Marina Carr.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasının planlanmasında, yürütülmesinde ve gerçekleştirilmesinde değerli bilgilerini benimle paylaşan, çalışma boyunca yardımını ve desteğini esirgemeyen değerli hocam Yeliz BİBER VANGÖLÜ'ne sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bu çalışmanın yapılabilmesine değerli katkıları olan Bölüm Başkanımız Mukadder ERKAN'a ve tüm bölüm hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca her zaman yanımda olan ve beni destekleyen sevgili aileme, tecrübeleri ile bana yol gösteren, tüm zorlukları benimle göğüsleyen ve çalışmam boyunca benden yardımlarını esirgemeyen eşim İhsan GÜZEL'e ve bu süreçte yanımda olan tüm arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Erzurum 2017

Kader GÜZEL

GİRİŞ

Bu tez çalışmasında, geçmişten günümüze varlığını sürdüren Medea mitosunun kaynaklık ettiği Euripides'in (İ.Ö. 485-406) *Medea* (İ.Ö. 431) adlı oyununun çağdaş tiyatrodaki yansımalarını bulduğu iki uyarlaması olan Brendan Kennelly'nin (1936-) *Medea* (1988) ve Marina Carr'ın (1964-) *Kediler Bataklığı'nda...* (1998) adlı oyunları ele alınmaktadır. Bu oyunlarda yazarların sistemde düzeltilmesi gereken sorunlara, toplum içerisinde var olan şiddete, ötekileştirmeye ve kadın erkek ilişkilerinin çıkmazlarına yönelik bakış açıları orijinal oyunla karşılaştırılarak incelenmektedir. Mitoslar, konu zenginlikleriyle yüzyıllar boyunca edebi eserlere kaynaklık etmiş ve sosyal sorunların incelenmesinde bir çerçeve olarak kullanılmıştır. Medea mitosuna da kadını toplumdan soyutlama, farklılıkların ayrıştırılması ve baskıcı yapıların sonuçlarının incelenmesi açısından zengin bir kaynak görevi görür.

Yaşamı boyunca, değer verme ve yüceltme duygularını doğanın zengin öğeleriyle pekiştiren ve önem verdiği şeylerin peşinden giderek değerler hazinesini zenginleştiren insan, varlığını sürdürebilmek, tehlikelere ve dış dünyaya karşı kendini savunabilmek için güçlü varlıklara ihtiyaç duymuş ve bu ihtiyacını ancak güçlü addettiği doğaya başvurarak giderebilmiştir. Alev Gündüz, doğanın tanrısal evrene sığdırılmasını şu sözleriyle ifade eder: “(...) insanoğlu, tanrıların, tabiatın hangi görünümüyle özdeşleştirdiyse, ona göre isimler vererek; doğayı, iradesi dâhilinde, kendinden üstün ve kendisine hâkim olan, tanrısal boyutta bir sisteme yerleştirir.”¹ Zaman içerisinde hayatlarını etkileyen bu doğaüstü güçlerin yapabileceklerini, birbirleriyle olan ilişkilerini ve etkileşimlerini tanımlamaya başlarlar ve böylece “öncesi, sonrası, yeri ve zamanı belli olmayan söylenceler yaratırlar.”² Mircea Eliade'a göre, “Mitos, kutsal bir öyküyü aktarır; bunu başlangıçların efsanevi zamanında, yani ilkel zamanda, yaşanmış olaylarla ilişkilendirir. Bir başka deyişle, doğaüstü varlıkların eylemleriyle bir gerçekliğin nasıl var olduğunu anlatır.”³ Buna göre denilebilir ki, mitosların çıkış noktası insanın zihninde var ettiği tanrısal güçlerdir. Bu insanüstü varlıklar, ödül ve ceza kavramının kaynağı olup yaşamın her anını şekillendirirler.

¹ Alev Gündüz, *Metinden Oyunculığa Biçem Arayışları: “Medea ya da Öteki”*, (Sanatta Yeterlilik Tezi), Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir 2010.

² Gündüz, s. 12.

³ Mircea Eliade, *Myth and Reality*, Waveland Press, United States 1998, s. 5.

Hayali bir evrenin ahlaki ve dini yaptırımlara dönüşerek insan hayatında ve inanç yapısında baskın güç olarak karşımıza çıktığı mitosların oluşturduğu mitolojinin en zengin çağlarından biri Antik Yunan dönemidir. Bu dönemde yazılan hikâye ve oyunların modern toplumları cezbetmeye ve insanlar üzerinde etki oluşturmaya devam etmesinin arkasındaki sebeplerden en önemlisi şudur: Toplumlar ve kültürler değişmiş olsa da oyunlardaki karakterlerin mücadeleleri tüm insanlığın mücadelesiyle benzerlik göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında mitoslar zaman ve mekan sınırlarının ötesinde, evrensel nitelikte anlatılardır.

Medea, yazıldığı dönemde toplumun içinde bulunduğu yargıları sorgulamış, bakış açılarına değişiklik getirmeyi amaçlamıştır. *Medea*'nın, politik yapılanmalardan geçen bir ülkenin durumunu irdelemek, ötekileştirme ve cinsiyet sorununa dikkat çekmek için yeniden yorumlanmasını inceleyen bu tez çalışması iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, *Medea* mitosuna değinilmiş ve bu mitosun kaynaklık ettiği, çağının en etkili yazarlarından olan Euripides'in *Medea* adlı oyununun geçmişten günümüze gelişine, adaptasyonlarına ve konu olduğu eserlere yer verilmiştir. Güncelliğini kaybetmeyen oyun, toplumda var olan çatışmaları, manevi yükümlülükleri, kadın-erkek ilişkisini, tanrısal gücü, duygusal bağları ve ötekileştirmeyi içermesiyle çağdaş dönemde de hitap gücünü muhafaza etmektedir. Edward Bond, oyunun güncelliğini koruması ve günümüzde ön planda olmasını şu sözlerle açıklar: "Sophocles'in *Antigone*'si geçtiğimiz yüzyılın temel oyunuydu. Çünkü tamamıyla diktatörler ve emirlere itaat etme ile ilgiliydi. Fakat yaşadığımız yüzyılın oyunu *Medea*'dır. Cevaplamamız gereken çok derin sorular içerir: "İnsan olmanın anlamı nedir ve bir toplumu nasıl inşa ederiz?"⁴ İçinde bulunulan çağın siyasal ve kültürel özellikleri tiyatro oyunlarının üretilmesi ve seyirciye/okuyucuya sunulmasını etkiler. Savaş ve sömürgeye maruz kalan bir ülkenin oyun yazarlarının *Antigone*'yi mücadele ruhu ve direniş simgesi olarak tanıması olağandır. *Medea*'nın hikâyesi özellikle siyasi ve etnik çatışmalar üzerine bir yorum olarak 20. ve 21. yüzyılda popüler olmaya devam etmiştir.

İkinci bölümde, eski çağlardan beri var olan uyarlama eyleminin geniş tanımına ve uyarlama teorilerine yer verilmektedir. Üçüncü bölümde, Euripides'in *Medea* oyununun insana yönelik olması, gerçek hayatla ilişkilendirilebilmesi ve modern zaman

⁴ Lawson, M., "Edward Bond: "War Horse? Obscene. Downton? Spiteful"", *The Guardian*, (22 May 2016).

seyircisinin/okuyucusunun aklında kendisiyle ilgili soru işaretleri oluşturabildiği için varlığını sürdürmesi incelenmektedir. Mitosların yeniden yazılması ve günümüz insanına hitap etmesinin nedenleri belirtilmektedir. Buna örnek olarak öncelikle ihaneti ve intikamı ele alan Euripides'in *Medea* adlı oyununun güncel bir çevirisi olan Brendan Kennelly'nin *Medea* yorumu incelenmektedir. Kennelly, oyunu çağdaş İrlanda toplumuna uyarlarken güncel kaygıları, çağdaş toplum yapısını ve kadının toplumdaki yerini analiz etmiştir. Medea'yı İngiltere sömürgesinden kurtulup bağımsızlığını kazanan İrlanda olarak betimleyen yazar, İrlanda halkı tarafından gösterilen direnişin kutsallığını Medea'nın öfkesi ve mücadelesiyle bağdaştırır. Yazarın düşünceleri ve yaşadığı toplumun kültürel etkileriyle şekillenen bu yeni varyasyonda, İrlanda'nın geçirmiş olduğu süreçlerin bu ülkenin vatandaşları üzerindeki etkilerinin Medea'nın yaşadıklarıyla bağdaştırılarak sunulduğu gözlemlenmektedir. Çalışmada ele alınan ikinci oyun ise *Medea*'nın çağdaş uyarlaması olan Marina Carr'ın *Kediler Bataklığı'nda...* (1998) adlı oyunudur. Carr, Medea oyununu İrlanda'nın orta kesimlerine uyarlar ve toplum tarafından ötekileştirilen bir halk olan Gezginlerin bir üyesi olan Hester karakterinin ihanet sonrasında sevgilisi ve kızının babasından intikam alışı anlatır. Yazar, egemen güçler tarafından dışlanan ve bir kadın olarak otoriter güçlerin dayattığı toplumsal cinsiyetçi yaklaşımları aşmaya çalışan Hester'in mücadelesini ele alan oyun, İrlanda toplumunu analiz eder.

İncelenen oyunların yazıldıkları ülke olan İrlanda'nın geçirdiği tarihsel süreç ve yapılanmanın, kadının toplumdaki yerinin, politik aşamalar sonucunda kurulan tiyatrosunun edindiği amaçların ışığında yazılan oyunların analizi, Euripides'in *Medea* adlı oyunu ile kıyaslanarak yapılmıştır. Medea atasına ihanet etmiş, kardeşini katletmiş ve vatanını terk ederek İason'la birlikte sürgünde olduğu ülkede ihanete uğramıştır. Bu ihanetin sonucunda edindiği öfke ve intikam arzusunu İrlanda halkının mücadelesiyle bağdaştıran Kennelly ve Carr'ın oyunları incelenirken çağdaş dönemi göz önünde bulundurarak yaptıkları değişiklikler, eklemeler ve çıkarmalar belirlenmiştir. Yazarların izledikleri yol ve Medea'nın mücadelesinin İrlanda halkının bağımsızlık mücadelesiyle bağdaştırılırken kullanılan simgeler analiz edilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MEDEA MİTOSU VE GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MEDEA

1.1. MEDEA MİTOSU VE GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MEDEA

Mitoslar, insanların iç dünyalarını, yaşantılarını, inanışlarını ve manevi değerlerini yansıtan; birbirleriyle ve kâinatla olan ilişkilerini düzenleyen ve böylelikle toplumda ortak bir bilinç oluşturan öykülerdir. Onlar, insanın dünyayı algılama, anlamlandırma ve simgeleştirme modelidir. Doğal bir olgu olarak meydana çıkan mitoslar gerçeklikle bağlantılıdır. İnsan ile dünya arasındaki ilişkinin gözlemlenebilmesine olanak tanıyarak ortaya çıktıkları toplumun yaşam tarzını ortaya koyarlar. Bu anlatılar aracılığıyla insanların geçmişteki değerlerine ve hayatlarına yön veren olayların bilgisine ulaşılabilir. Bu yönüyle evrensel özellik taşıyan mitoslar, toplumlar arası etkileşimi sağlar ve eski inanç ve pratiklerin günümüze ulaşmasına aracılık eder.

Varoluşu bir yaşam ve düşünme tarzına dönüştürme çabası sonucunda oluşan mitoslar, doğaüstü varlıkların eylemlerini kutsal bir çerçevede sunarlar. Ancak her ne kadar tanrıların eylemlerini konu alsalar da bu anlatılarda “tanrı, insan hayatında ve evrende varlık gösteren motive edici bir gücün ya da değerler sisteminin kişileştirilmesidir. Mitoslar, insanda var olan manevi potansiyelin ve dünyadaki yaşantıya hayat veren güçlerin eğretilmesidir.”⁵ Hayat kaynağının dayandırıldığı nokta olan mitoslar, inançların doğa ile varlığa dönüştürüldüğü bir sistem olup doğdukları toplum için önemlidirler ve yol göstericidirler. Bu anlatılar, her ne kadar tanrılarla ilgili gibi gözükseler de tanrılarda da insanlara özgü problemler gözlenir; tanrılar insani özellikler taşır. Bunun yanı sıra, mitoslarda rastlanılan karakterler doğaüstü güçlere sahip olsalar da nihayetinde insana özgü hissiyata ve yaşantıya sahiptirler. Mitosları bu yönüyle tanımlayan Donna Rosenberg şu ifadeleri kullanır:

Söylenceler bir toplumun manevi değerlerini yansıtan ciddi öykülerdir. Bu öyküler bir toplumun dünya görüşünü ve önemli inançlarını temsil ettikleri için, o toplumun kültürü tarafından değer verilen ve korunan insani deneyimlerin birer simgesidir. Söylenceler; kökenleri, doğa olaylarını ve ölümü konu edinebilir, ilahların özelliklerini ve işlevlerini betimleyebilir ya da kahramanlık öyküleri anlatarak, kahramanca ve erdemli davranışlara birer model oluşturabilir. Folklorik temalar kadar efsanevi öyküleri de içerebilir. İnsanları büyük bir evrenin bütünleyici parçası olarak tanımlar ve yaşamın içindeki gizemli ve görkemli her şey için bir “huşu” duygusu verir. Söylenceler her

⁵ Flowers, B. S., (Ed.), *The Power of Myth*, Doubleday, New York 1988.

*kültürün gelişmişliğinin öteki kültürün tavır ve aksiyonlarına bağlı olduğu bir dönemde, kendi kendimizi ve başkalarıyla olan ilişkilerimizi anlamanın en önemli yollarından biridir. Söylenceler bireyler ve onların evrendeki yeriyile ilgilidir.*⁶

Demek oluyor ki, mitoslar insanın hayata dair her ögeyi kendi mantık çerçevesinde değerlendirdiği ve buna bağlı olarak bir düzene oturttuğu hikâyelerdir. İnsanın özüne değinen mitoslar, toplumların etkileşimlerini ve insan ilişkilerini konu eder ve bireyin benliği ile dünya arasındaki ilişkiyi içerirler. Bu yönüyle, evrensel değerler taşıyor ve bu değerleri kültür yoluyla günümüze aktarırlar.

Bir toplumun inançlarını, düşünce sistemlerini, korkularını ve yaşam şekillerini açıkça görebileceğimiz mitoslar, o toplumun kültürünü yansıtır ve mitolojisini oluşturur. Korkularıyla, endişeleriyle ve sevinçleriyle özdeşleştirdikleri doğayı tanrısal ögelerle bütünleyen ve doğasal güçlerin her birine hayatlarını yönetecek bir tanrı şahsiyeti yükleyen insanların oluşturduğu bu hayali düzen, zaman içinde yaşamın bir gerçeği haline gelir. Bir takım olguları sahip olduğu akıl gücüyle açıklayamayan ve olayları çözümleyemeyen insan, zamanla kendisinde var olan hayal gücüne ve inanma arzusuna bir dayanak bulma ihtiyacıyla söylencelerin alanını genişletir. Böylece insan hayatını daha anlaşılır ve anlamlı kılmaları, yaşamın yönlendirilmesinde rol oynamaları, bir örnek görevi görüp insanın evrendeki yerini belirlemeleri, tanrılarla ölümlüler arasında ilişki kurarak insanı yüceltmeleri ile mitoslar, tarihi bir miras olan mitolojiyi meydana getirirler. Mitolojinin, oluşturulduğu dönem için önemini ve sonrasında üstlendiği aydınlatıcı görevi Emet Güler ve Canan Muter şöyle ifade etmektedir:

*İnsan doğasına özgü semboller toplamı olarak tanımlanabilen mitoloji; kültürün ana dinamikleri olarak niteleyebileceğimiz din, bilim ve sanatın gelişiminde öncü bir rol üstlenmiştir. Bu bağlamda psikolojinin bir bilim dalı olarak var olmasından önce; insanların mitler aracılığıyla içsel tepkilerine ve yaşam dinamiklerine ilişkin ipuçları sunduklarını ve insan doğasına ilişkin bulguların sistematize edilmesi sürecine ışık tuttıklarını ileri sürmek mümkündür.*⁷

Belirtildiği gibi din, bilim ve sanatın gelişiminde önemli bir yere sahip olan mitoloji, yeterli bilimsel çalışmaların henüz var olmadığı dönemlerde bireyin iç dünyasıyla ilgili gözlemleri içerir. Mitoslarda yer alan bu gözlemler ve insanın özüne ulaşma çabası

⁶ Donna Rosenberg, *Dünya Mitolojisi*, (Çev.: Akten ve Diğerleri), İmge Kitabevi, İstanbul 2003, s. 8.

⁷ Gürel, E., Muter, C., "Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatüründe Mitolojinin Kullanılması", *Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 2007, ss. 537-569.

sonucu edindiği birikimler, insan doğasının anlamlandırılmasını ve çözümlenmesini sağlayarak psikoloji biliminin oluşmasına da katkıda bulunur.

Mitolojinin en verimli çağlarından birini yaşadığı bilinen Antik Yunan Dönemi'nde yüzyılları aşacak çeşitlilikte mitoslar oluşturulmuştur. Bu dönemdeki mitoslar, çağdaş sanat alanlarında ilham kaynağı olmaları açısından büyük öneme sahiptir. Antik Yunan Dönemi insanının, neler yaşadığını, toplumun ahlak yapısını ve yaşam şartlarını bize ulaştırarak yeni eserlere kaynaklık etme görevi gören mitoloji, yansımalarını dönemin edebiyatında da yoğun bir şekilde gösterir. Örneğin, Antik Yunan mitolojisinde Zeus'un oğlu Herakles'in (Herkül) hikâyesi ile Clytemnestra ve Agamemnon'un kızları Elektra ve İphigenia'nın hikâyesi dönemin öncü yazarlarından Euripides'e *Heracles* (M.Ö. 416), *İphigenia Tauris'de* (M.Ö. 414) ve *İphigenia Avlis'de* (M.Ö. 408-406) trajedilerini oluştururken kaynaklık etmiştir. Tanrılar ve ölümlüler/yarı ölümlüler arasındaki yaşanmışlıkları öğüt verici bir şekilde işleyen mitoslar; derleme eserler, sözlükler, tablolar, heykeller, filmler ve o dönemin toplum yaşamında önemli bir yere sahip olan tiyatro aracılığıyla 21. yüzyıla ulaşmışlardır.

Eski insanların hisleri ve algıları doğrultusunda deneyimledikleri evrendeki öğelerin bir araya gelmesiyle oluşan mitoslar, zamanla kendi içinde bir düzene sahip, kabul edilen olguları içeren ve bir nesli yöneten öğretilere dönüşür. Bundan sebeptir ki, bu öğretiler kuşaktan kuşağa ya da başka toplumlara aktarılırken diğer yaşantıların ve üretimlerin çekirdeği olma görevini üstlenir ve bu çerçevede yeni hikâyelere bir başlangıç noktası sunar. Hasan Erkek, mitoslara konu olan olayların birbirleriyle ilişki içerisinde olduklarını ve ardışık bir düzen oluşturduklarını belirtir.⁸ Bir mitosa kendinden önce oluşturulmuş başka bir mitos kaynak olabilir veya olay ve karakterler daha sonraki mitoslarda kendilerine yer edinebilir. Bu yönüyle mitos, farklı dönemler, coğrafyalar ve kültürler arasında bağlantılar kurarak toplumlar arası etkileşime büyük katkıda bulunur.

Antik Yunan mitolojisinin en etkileyici kadın karakterlerinden biri olan, 21. yüzyıla kadar türlü biçimlere bürünüp karşımıza çıkan, gücü ve soğukkanlılığıyla ünlü, barbar prenses Medea'nın etrafında şekillenen mitos da, kendinden önce var olan Altın Post mitosunun devamı niteliğinde olup edebiyattan tiyatroya, resimden sinemaya çeşitli sanat dallarında yansımalarını bulmuştur. Medea, kaynaklarda genellikle Aietes ve

⁸ Bkz., Hasan Erkek, *Oyun İçinde Anlatı*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 67.

Idua'nın kızı, en yaygın biçimde kabul gören soy bağına göre güneş tanrısı Helios ve bir Okeanid (peri) olan Perses'in torunu⁹ olarak geçer. Medea'nın hikâyesi ilk olarak yedinci yüzyılda yaşamış olan Minnermus tarafından anlatılan *Altın Post* öyküsünde yer almıştır.¹⁰ Sonrasında, Antik Yunan'da yaşamış bir şair olan Pindar (M.Ö. 522-443) en önemli şiiri olarak gösterilen *Pythian 4* (M.Ö. 462) adlı eserinde İason ve Argonautların hikâyesini anlatmıştır. Bir kahramanlık öyküsü olan ve Argonautların dillere pelesenk olacak yolculuklarının anlatıldığı Altın Post mitos, yaşanan kıtlık ve felaketleri bertaraf etmek için Yunan kralı Athamas'ın, oğlu Phriksos'u kurban etmek üzere tapınağa gönderdiğinde altın postlu bir koçun gökyüzünden inmesiyle başlar. Koç, Phriksos'la kız kardeşi Helle'yi kaçıtır fakat yolculuk esnasında Helle Avrupa ve Asya'yı ayıran boğaza düşüp ölür ve Altın Postlu koç Phriksos'u Karadeniz'deki Kolkhis şehrine götürür. Kolkhisliler yabani insanlardır fakat Phriksos'u severler ve ona yakınlık gösterirler. Öyle ki, kralları Aietes de onu kızlarından biriyle evlendirir. Phriksos da minnetinin bir göstergesi olarak koçu Zeus'a kurban edip altın postunu Kral Aietes'e sunar.

Phriksos'un amcası Aeson, Yunanistan'da bir kralken yeğeni Pelias tarafından haksızlıkla tahtından indirilmiştir. Saklanılarak büyütülen kralın oğlu İason, yeterince büyüüp güçlendiğinde tahtı geri almaya karar verip Pelias'ın karşısına çıkar. Başından geçen bir olay sonucu giydiği sandalların tekini kaybeden İason, hakkı olan tahtı geri istediğini söylediğinde, kendisine ayağında tek sandal bulunan bir delikanlı tarafından öldürüleceği bir kehanetle bildirilen Pelias, Altın Post'u getirirse tahtı ona bırakacağını söyler. Böylesine cömert bir vaatte bulunmasının sebebi, Altın Post'u ele geçirmek isteyen kişinin sağ kalmayacağını düşünmesidir. Çünkü Altın Post'a giden yollar üzerinde amansız canavarlar, ölümcül tehlikeler ve aşılmaz yaratıklar bulunur.

Altın Post'u ele geçirmek için İason öncülüğünde Argo gemisine binen Argonautlar ve soylu kahramanlar türlü maceralardan galip çıkarak Kolkhis'e ulaşırlar. Bu sırada bu cesur adamlara yardım etmek için toplanan tanrıçalardan Hera ve Athena, Afrodite'ye gidip: "Oğluna gücünü kullanmasını ve Kolkhis kralı Aietes'in kızı olan Medea'nın İason'a âşık olmasını sağlamasını söyle. İason, Medea'nın yardımıyla Altın Koç'u alabilir ve İolkos'a dönebilir"¹¹ derler. Kahramanların zafere ulaşabilmesi için bu

⁹ Bkz., Emma Griffiths, *Medea*, Routledge, London 2006, ss. 9-10.

¹⁰ Bkz., Griffiths, s. 17.

¹¹ Apollonius of Rhodes, *Jason and Medea*, (Trans.: E.V.Rieu), Penguin Books, London 1971, s. 4.

gereklidir çünkü Medea sihirli güçlere sahip ve kökenleri tanrılara dayanan güçlü bir prenestir. Tanrılar plan yaparken İason, kralın karşısına çıkıp Altın Post'u istemeye karar verir. İsteğini dile getirince Kral Aietes cesaretini sınamak için ona bir görev vereceğini söyler ve yapması gerekenleri şöyle açıklar: “Önce, ateş püsküren, tunç ayaklı iki boğayı boyunduruğa koşacaksın. Sürdüğün tarlaya da bir ejderhanın dişlerini ekeceksin. Ekilen dişlerin yerinde silahlı adamlar bitecek. Onlarla çarpışıp hepsini öldüreceksin. Bunları yaparsan Altın Post senindir. Yoksa bir şey alamazsın benden.”¹² Kendisine sunulan teklifi kabul etmekten başka çaresi olmayan İason, işe koyulmak için oradan ayrılır.

Kahramanlar, imkânsız gibi görünen bu zorlu görevi nasıl yerine getireceklerini düşünerken bir zamanlar hayatını kurtardığı Argus (kralın torunu) İason'a gelerek kralın kızı Medea'nın büyüde maharetli olduğunu söyleyip ona giderse kendilerine yardım edebileceği önerisini sunar. Bunun için İason, Medea'nın gönlünü kazanmalı ve onu, babasına karşı bu yabancıların yanında yer alması için ikna etmelidir. O, bu düşünceler içerisindeyken Medea da gördüğü yabancından etkilenerek ona yardım etmeye karar verir ve ona büyülü bir merhem verip zafere nasıl ulaşacağını anlatır. Medea'nın yardımseverliğine kayıtsız kalamayan İason, Medea'ya Yunanistan'a gelip kendisiyle evlenmesini teklif eder.

Görev günü gelip çatığında, İason işe koyulur ve Medea'nın söylediklerini bir bir yerine getirip başarılı olur. İason'dan başından beri hoşlanmayan kral, sonuçtan hiç memnun değildir ve onlardan kurtulmaya karar verir. Babasının ne yapacağını farkına varan Medea, İason'a koşar ve: “Altın Post'u bir ejderha bekliyor, ben şarkı söyleyerek uyuturum onu, Altın Post'u kapıp gemiye döneriz. Hemen Yunanistan'a yelken açarız”¹³ der. Argonautların Medea'yla birlikte Altın Post'u alıp Argo gemisine bindiklerini öğrenince Kral Aietes, oğlu Apsyrtos'u ordusuyla birlikte peşlerinden gönderir. Yenilgiye uğramaları kaçınılmaz olan kahramanların yardımına yine Medea yetişir. Kardeşine Altın Post'un kendisinde olduğunu ve Kolkhis'e geri dönmek istediğini söyleyerek belirlediği yere tek başına gelmesi için onu ikna eder. Buluşmaya geldiğinde karşısında İason'u bulan Apsyrtos, yenilgiye uğrayıp ölür. Gözünü karartıp babasına ihanet eden Medea, böylece kardeşinin de hayatının sonlanmasına sebep olur.

¹² Bkz., Edith Hamilton, *Mitology*, (Çev.: Ülkü Tamer), Varlık Yayınları, İstanbul 2015, s. 88.

¹³ Hamilton, s. 90.

Bu maceranın sonunda Medea, görevlerini yerine getiren Argonautlar ile birlikte Yunanistan'a doğru yola koyulur.

Geri dönüş yolu Argonautlar ve Medea için serüven doludur; fırtınalarla dolu denizlerden geçerken Hera'nın yardımıyla hayatta kalmayı başarırlar. Yolculuğun sonunda kahramanlar evlerine dönerken, İason ve Medea da Altın Post'u teslim etmek üzere Pelias'ın yanına giderler. Saraya vardıklarında babasının, Pelias'ın uyguladığı baskılarla kendi canına kıydığını, annesinin de bu acıya dayanamayıp öldüğünü öğrenen İason intikam yolları ararken Medea büyü gücüyle yine onun yardımına koşar. Yaşlı ve hasta olan Pelias'ın kızlarına babalarını gençleştirip iyi etme vaadinde bulunur. Onları inandırmak için de yaşlı bir koç keser ve koçu kazanda kaynatırken büyülü sözler söyler. Bunun sonunda gencecik bir kuzu ortaya çıkar. Böylece Medea'nın ikna etmeyi başardığı kızlar, ilaçla babaları Pelias'ı uyuttuktan sonra onu kendi elleriyle kesip kazana atarlar. Ancak kızlar büyülü sözleri söylemesi için Medea'yı aramaya koyulduklarında, onun çoktan gitmiş olduğunu anlayıp kandırıldıklarının farkına varır ve babalarını öldürmüş olmanın acı gerçeğiyle karşı karşıya kalırlar.

Türlü maceraların ve olağanüstü olayların ardından Korinthos'a gelen Medea ve İason burada yeni bir hayata başlayıp iki de çocuk sahibi olurlar. Ancak İason bir süre sonra Medea'yı terk eder. Müzehher Erim, *Euripides'te Trajedi Kaynağı olarak Kadın Ruhu* (1967) adlı eserinde Medea ve İason'un Korinthos'a gelişlerini ve evliliklerinin sonlanmasını farklı bir varsayıma dayanarak anlatır:

*Efsaneye göre Medea Korinthos'lular tarafından kendilerine kraliçelik etmek üzere davet edilmiş ve İason'la birlikte bir süre bu şehirde hüküm sürmüştü. (...) Bu sırada Medea çocuklarını ölümsüz kılmak için büyü yapmış ve onları Hera tapınağına gizlemek istemişti. İason bunu haber alınca kızarak şehri terk edip gitmiş, sonra da Medea Korinthos'tan ayrılmıştı.*¹⁴

Söylencenin devamında İason, Korinthos kralının kızıyla evlenmek isteyerek Medea'ya ihanet eder. Medea, İason'a yardım eden ve bu uğurda ülkesini terk eden bir kadın iken, İason'un ona ihanet etmesi üzerine farklı bir kişiliğe bürünür. Artık tek derdi İason'dan intikam almaktır. O, İason zaferler kazansın diye vatanına ve babasına ihanet eden, öz kardeşini katledip İason'a "Altın Post'u getiren kahraman" ününü kazandıran kişidir. Ona göre, bu kadar fedakârlıktan sonra ihanete uğraması kabul edilemeyecek kadar acı vericidir. Bu yüzden İason'a tarifi mümkün olmayan bir acı ve pişmanlık yaşatmak için

¹⁴ Müzehher Erim, *Euripides'te Trajedi Kaynağı Olarak Kadın Ruhu*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1967, s. 17.

planlar yapmaya başlar. Medea'nın planlarından haberdar olan Korinthos kralı Kreon, onun, kızı için bir tehdit oluşturduğunu düşünür ve onu ülkeden sürgün etmeye karar verir. Medea'nın bu karar karşısında kraldan bir gün mühlet istemesi üzerine kendisine gün ışığı tenine değmeden ülkeyi terk etmesi salık verilir. Kralın oradan ayrılmasıyla birlikte planını uygulamaya başlayan Medea, önce zehirli bir altın taç ve elbiseyi yeni gelin Glauke'ye gönderir ve onunla birlikte babasının da ölümüne yol açar. Kral ve prensesin ölümüne sebep olanın kendisi olduğunun anlaşılmasıyla onu ve çocuklarını öldürmeye geleceklerinin farkındadır. Çocuklarının Korinthoslular tarafından öldürüleceğini bilen ve aynı zamanda İason'u artık çocuğu olmayacak ve var olan çocuklarının da ölümüne sebep olan bir adam haline getirmek isteyen Medea, iki oğlunu da öldürür.

Medea mitosunun sonunu daha farklı aktaran başka öyküler de mevcuttur. Erim, mitosun sonunda Medea'nın çocuklarını öldürmediğini şöyle aktarır:

Korinthos'lular bu yabancı ve büyücü kraliçeyi bir zaman sonra istememiş, Sisphos'u tahta geçirmiş ve Medeia'nın çocuklarını da tanrıça Hera'nın sunağında öldürmüşlerdi. Bunun sonucu olarak şehirde salgın hastalık çıkması üzerine Korinthos'lular Tanrı Apollon'un yardımını istemişler ve onun öğütlerine uyarak, Hera'nın gazabını yatıştırmak için, Medeia'nın çocukları adına bir kült ihdas etmişlerdi.¹⁵

Medea mitosunun bu varyasyonu, daha yaygınca benimsenen öyküye karşıt olarak onu bir tür kurban olarak yansıtır. Öte yandan Rosa Agizza, Medea mitosunu anlatırken Medea ve İason'un yedi kız, yedi erkek toplamda on dört çocuklarının olduğunu söyler. Medea'nın, Hera'ya olan bağlılığından dolayı doğdukları anda çocuklarını kutsamak, dış dünyadan ayırmak ve onlara ölümsüzlük kazandırmak için onları Hera'nın tapınağına götürdüğünü yazar. Çocukların ölümüyle ilgili herhangi bir yorumda bulunmaktan kaçınan Agizza, İason'un ayrılma sebeplerinden birinin de Medea'nın bitmeyen aşırılıkları olduğunu belirtir.¹⁶ Azra Erhat ise çocuklarının ölümünün ardından Atina'ya sığınan Medea'nın Aegeus (Atina kralı) ile evlendiğini yazar.¹⁷

Pindar en önemli şiiri olarak gösterilen *Pythian 4* (M.Ö. 462) adlı eserinde İason ve Argonautların hikâyesini anlatmıştır. Argonautlar ve Kolkhisliler arasındaki savaşı ve Aietes'in görevini anlatırken Pindar, Afrodite'nin yardımıyla İason ve Medea arasında

¹⁵ Erim, *Euripides'te Trajedi Kaynağı Olarak Kadın Ruhu*, s. 17.

¹⁶ Bkz., Rosa Agizza, *Antik Yunan'da Mitoloji*, (Çev.: Z. Zühre İlkelen), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2001, s. 65.

¹⁷ Bkz., Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1972, s. 67.

kurulan ilişkiye yer verir. Medea'nın İason'a âşık olduğunu ve evlendiklerini belirtir. Medea'yı daha çok ikincil konuma iten yazarın amacı ilgiyi İason'un üzerinde tutma isteğiyle ilişkilendirilebilir.¹⁸ Diğer yandan Pindar'ın *Olympian 13* (M.Ö. 464) adlı şiirinde ise Medea, Argo'yu ve mürettebatı kurtarmak için aşkını babasının önünde tutan âşık olarak gösterilir.¹⁹

Bu varsayımların yanı sıra, Roma'nın ve Batı şiirinin en güçlü, besleyici, eskimez kaynaklarından biri olarak görülen Publius Ovidius Naso (M.Ö. 43-M.S. 17) ise, İason ve Medea'nın yollarının kesişmesine neden olan Altın Post arayışını aktarırken Medea'nın duygularına ve âşık olduğu bir yabancıya yardım etmek amacıyla babasına ihanet etmesinin vicdan muhasebesine yoğun olarak değinmektedir. Ovidius, *Dönüşümler* (M.S. 8) adlı eserinde Medea ve İason'un çocuklarına ve ölümüne sadece dört dizede yer verir. Bu eserde anlatıldığına göre Medea, Altın Post'u ele geçirmesine yardımcı olduğu İason ile Haemonia'ya gelir. Babası Aeson'un onu karşılayamayacak denli yaşlı olduğunu gören İason, Medea'ya: "Ey beni kurtaran karıcığım, çok iyiliğini gördüm, / Umduğundan çok bağışlarının toplamı, elinden / Gelirse; gelmeyen olmaz ya, benden al babamın / Yaşına ekle, yaşasın"²⁰ der. Medea, yaşamını başkasına aktarmanın uygun olmadığını, Hecate'nin bunu yapmasına izin vermeyeceğini söyleyip itiraz etse de elinden geleni yapar ve Aeson'u gençleştirmeyi başarır. Sonrasında Pelias'ın konağına giden Medea'ya Pelias'ın kızları babalarını gençleştirmesine karşılık ona ne isterse vereceklerini söylerler. Medea Pelias'ı kendi kızlarına öldürttükten sonra yaptıklarının cezasız kalmayacağını bilincinde Kanatlı Dragonlarla oradan kaçır. Bir süre dünyayı dolaştıktan sonra Korinthos'a geri gelen Medea, İason'un kralın kızıyla evlendiğini öğrenir. Bunun üzerine, İason'un yeni karısını ve çocuklarını öldürüp orayı terk eder. Daha sonra Aegeus'un yanına gelip Aegeus'un oğlu Theseus'u öldürmeyi planlayan Medea başarısız olur ve bunun üzerine öldürülmemek için kaçır. Ovidius, Medea'ya *Dönüşümler* adlı eserinde bu kadar değinmiştir. Diğer taraftan, Nilüfer Akçay'ın, "aşk ve nefret arasındaki o ince çizgi üzerine kurulmuş, Antikçağ'da kadının sesini duyuran en önemli eserlerden biri"²¹ olarak tasvir ettiği *Heroides* (M.Ö. 2) adlı

¹⁸ Bkz., Isobel A. Longley-Cook, *A Literary Study of Pindar's Fourth and Fifth Pythian Odes*, (Ph.D Thesis), University of St. Andrews, Scotland, 1988, ss. 28-29.

¹⁹ Bkz., Griffiths, s. 18.

²⁰ Publius Ovidius Naso, *Dönüşümler*, (Çev.: İsmet Zeki Eyuboğlu), Payel Yayınevi, İstanbul 1994, s. 15.

²¹ Publius Ovidius Naso, *Heroides: Kadın Kahramanların Aşk Mektupları*, (Çev.: Nilüfer Akçay), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 7.

şiiirinde ise Ovidius, Medea'nın İason'un ihanetinden yakınmalarına yer verir. Kocasının yaptıklarının bilincinde olan Medea bir yandan İason'a hesap sorar bir yandan da onu geri istediğini dile getirir. İki oğlunun olduğunu belirten Medea: “Öfkem nereye sürüklerse gideceğim! Belki pişman olacağım-olsun, hayırsız bir adamı beğendiğime de pişmanım. / Şimdi yüreğimi altüst eden tanrı tanıklık etsin buna! / Taşan ne bilmiyorum ruhumda!”²² diyerek ihaneti cezalandırmak için yapabileceklerinin belirsiz ve sınırsız olduğunu söyler.

Kurgusal bir evrenin yeryüzüne tecellisi olarak tanımlanabilen mitos dünyasının kalıcı hikâyelerinden biri olan Medea mitos, trajediye kaynaklık ederek Antik Çağ'da birçok kez yeniden yorumlanmıştır. Mitolojinin en etkili kadın figürlerinden biri olan Medea, ilk defa Antik Yunan Dönemi'nde Euripides tarafından aynı adlı oyununun başkarakteri olmuştur.

1.2. EURIPIDES'İN MEDEA ADLI OYUNU

Mitolojinin en etkili ve verimli olduğu dönemlerden biri olan Antik Yunan Çağı'nda, trajedilerde ve satir oyunlarında efsaneler, konu kaynağı görevi görürdü. Griffiths'e göre: “Mitosların Yunan dünyasındaki yaygınlığı, üretimi ve aktarımı ile ilgilidir. Günümüzde antik mitolojiye sadece yazılı (edebiyat gibi) anlatımla ve görsel imgelerle ulaşabilirsek de Yunan dünyasında mitolojinin gelişimini sağlayan başat araç sözlü kelimelerdi.”²³ Sosyal hayatın bir parçası olan efsaneler, ancak kişilerin anlatımıyla yaygınlaşır ve eğlence kültürünün bir parçası olan tiyatroyla varlığını sürdürüp toplumun her kesimine ulaşırdı. Yazıya geçirildikten sonra kalıcılık kazanan mitoslar, onları kaleme alan yazarların edebi şahsiyetiyle de şekillenmiştir.²⁴ Böylece mitosların içinde bulunduğu toplumun düşünce yapısı ve konulara yaklaşım şekli yeniden üretimlere yansırken²⁵ mitoslar, yazın dünyasında ve sosyal çevrede varlığını sürdürmüştür.

Sözel anlatımın harekete dönüştürüldüğü ve tiyatro konusundaki ilk kuramsal görüşlerin filizlendiği²⁶ Antik Yunan'da, trajedi yazarları, eserlerini oluştururken

²² Ovidius, *Heroides: Kadın Kahramanların Aşk Mektupları*, s. 185.

²³ Griffiths, s. 13.

²⁴ Bkz., Bilge Seyidoğlu, *Mitoloji Üzerine Araştırmalar: Metinler ve Tahliller*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015, s. 109.

²⁵ Bkz., Seyidoğlu, s. 109.

²⁶ Bkz., Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2012, s. 15.

çoğunlukla mitoslardan faydalanmışlardır. Mitosları, kendi düşünceleri, dünya görüşleri ve inanışlarıyla şekillendirerek insanlara sunmuşlardır. Dönemin önemli trajedi yazarlarından Euripides, çok sayıda eseriyle tiyatro alanına katkıda bulunmuş, ancak bunların on dokuz tanesi günümüze ulaşabilmiştir. Tiyatronun kuramsal bir temele oturtulduğu, Euripides ve çağdaşlarının eserler verdikleri bu dönemde yapıtlardaki ilkel törenlerden kalma büyü ve sihir ögesi, yerini çağdaş düşünceye bırakmış, taklit sanatsal bir değer kazanmıştır.²⁷ Euripides de diğer yazarlar gibi trajedilerinde efsanelerden yararlanmış fakat tanrısal eylemleri azaltarak gücü daha çok insanları temsil eden karakterlerin eline vermiştir. Ayrıca, bir ozan olarak, oyununa sahip olması gereken etkileyiciliği kazandırmak ve yazdığı oyunla seyirciye arzu ettiği şekilde tesir edebilmek için mitoslarda değişiklikler yapmıştır. O, kendi prensipleri ve yaratmak istediği karakter ışığında konu aldığı mitoslara eklemeler ya da çıkarmalar yaparak kendi varyasyonunu oluşturmuştur. Böylece, örneğin Aiskhylos'un oyunlarında, alinyazısı doğrultusunda hareket eden karakterlerin yerini Euripides'te kendi duyguları olan, mantığı ya da tutkularıyla karar veren insan almıştır.

Euripides, kendi dönemine kadar süregelen alışkanlıkları değiştirmiş, yeni düşünceleri Atina halkına yiğitçe sunmuş ve bunun sonucunda büyük tepki görmüştür.²⁸ Aristoteles'in, "trajik etki yönünden bütün öteki ozanlara üstündür"²⁹ diye söz ettiği Euripides'in, "geleneğe karşı çıktığı noktalardan biri, Atina devleti içinde kadına verilen değerd. Onca, kadın, insanların en trajik olanıydı. Onun için de, kahramanlarını acı çeken ve çektiren kadınlar arasından seçti."³⁰ Bu yüzden, o dönemde alışılmışın aksine kadını ön plana çıkarmıştır. Kendisine değer verilmeyen, çoğu haktan mahrum edilen ve bir nesne gibi algılanan kadını, merkezinde durduğu bir hayatta kendi yolunu belirleyen bir özne durumuna getirmiştir. Oyunlarında, kadını yalnızca iyi yönleriyle değil insana özgü kusurları, azmi, öfkesi, hırsı ve toplumun alışkın olmadığı şekilde erkeklerle olan ilişkisiyle sahneye taşıyan Euripides, böylece insan yapısını tüm çıplaklığıyla ve göz ardı edilen gerçekliğiyle analiz etmiştir. Bu nedenle, çağımızda kadın düşmanlığı yapmakla da suçlandığı olmuştur. Örneğin, Güler Çelgin, Euripides'in oyunlarında kadına karşı bir tutum sergilendiğini belirterek yazarın trajedilerinde belirginlik kazanan kadın düşmanlığını, kendisinin yalnız bir hayat sürmesine ve iki defa evlenmesine

²⁷ Bkz., Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, s. 16.

²⁸ Bkz., Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2011, s. 40.

²⁹ Aristoteles, *Poetika*, (Çev.: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1987, s. 38.

³⁰ Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, s. 4.

rağmen evlilikte mutluluğu bulamamasına bağlamıştır.³¹ Kadın düşmanı mı yoksa feminist mi olduğu günümüze kadar sorgulanan Euripides'in, böyle bir tartışmaya konu olmasının sebepleri arasında oyunlarında genellikle kadınların ön planda olması; onların tek başlarına başarabildikleri; ihanete uğradıklarında ya da sarsıcı olaylar karşısında benimsedikleri tavır ve davranışlarının yıkıcılığı gösterilebilir.

Mitosların trajedide yaygınlıkla işlendiği Antik Yunan Dönemi'nde Euripides, oyunlarında mitolojinin konu zenginliğinden faydalanmış olmakla birlikte hikâyeleri, değişiklik yaparak ve şahsi düşüncelerini yansıtarak yazmıştır. Oyunlarında kadın karakterleri tüm yönleriyle anlatırken dönem kadınının hayatına ışık tutmuştur. Atina'da klasik çağlarda kamuda görülmesi ve yasal duruşmalarda kendisi için bile söz sahibi olması mümkün olmayan kadına³² hayatın merkezinde olma, yaşadıklarının sorumluluğunu alabilme ve verdiği kararlarla toplumu etkileyebilme ayrıcalığını kazandırmıştır. Aynı zamanda, komedilerde erotik maceralar beklentisi içinde³³ gösterilen kadını, küçük düşürücü tasvirlerle ya da toplum dışına itilmişliğiyle baş başa bırakmamıştır. Böylelikle, kendinden önceki oyun yazarlarından farklı bir üslupla trajediye uyguladığı fikirlerini, döneminde az rastlanır bir gerçekçilik ile işlemiştir.

Heracles (M.Ö. 416), *İphigenia Tauris'de* (M.Ö. 414) ve *İphigenia Avlis'de* (M.Ö. 408-406) eserlerini oluştururken mitoslardan sıklıkla yararlanan Euripides, mitolojinin en etkili kadın figürlerinden biri olan Medea'yı aynı adlı oyununun başkarakteri yapmıştır. Medea'nın kocası İason, onu terk ederek soylu bir evliliğe ve çocuklara sahip olmak için Kral Kreon'un kızı Glauke ile evlenmiştir. Medea ise bu ihaneti kabullenememiştir ve çaresizlik içerisinde. Euripides'in *Medea'sı* bu noktada başlar. Oyunun ilk satırlarında, Medea'nın içinde bulunduğu durum ve İason için yaptığı fedakârlıklar çocukların bakıcısı tarafından dile getirilir. Medea'nın, oyunda Sütne karakteri tarafından mağdur olan taraf olarak gösterilmesi, Euripides'in onu fedakâr ve ihaneti hak etmeyen bir kadın olarak yansıtmaya isteginin bir ifadesidir. Euripides, Sütne'nin sözleri yoluyla seyircide duyarlılık yaratmaya yönelik bir anlatımla Medea'nın içinde bulunduğu durumu tasvir eder:

(...) O da İason'a her şeyde itaat etti. İşte evliliği sakınmanın en sağlam yolu:
Bir kadının itaatkâr bir biçimde boyun eğmesi kocasının isteklerine. Ama

³¹ Bkz., Güler Çelgin, *Eski Yunan Edebiyatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990, s. 87.

³² Bkz., Griffiths, s. 64.

³³ Bkz., Charles Freeman, *Mısır, Yunan ve Roma: Antik Akdeniz Uygarlıkları*, (Çev.: Suat Kemal Angı), Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul 2003, s. 209.

*yaşadığı dünya şimdi ona düşman kesildi, yaralıyor onu en çok sevdiğiyle, en derinden. İason ihanet etti, kendi oğullarına ve hanımına, soylu bir yatakta, Korent kralıyla işbirliği yapmak için. Evlendi Kreon'un kızı Glauke ile. Zavallı Medea! Küçük düşmüş, utanç içinde bağırıp çağırıyor deliler gibi, İason'un ettiği kutsal yemini, verdiği sözleri hatırlatıyor ve çağırıyor Tanrıları şahit olsunlar diye, sadakatine karşılık aldığı bu teşekkür.*³⁴

Medea, seyircide sempati uyandıracak şekilde fedakârlıklarıyla ve yaşadığı hayal kırıklığıyla tasvir edilir. Euripides, Medea'yı hem sıkıntılar tarafından kuşatılmış, incitilmiş ve kederli hem de öfkeli bir kadın olarak betimler. İason'u ise sadakatsiz, kendisine yapılan iyiliğin kıymetini bilmeyen ve çıkarları uğruna ailesini terk eden bir karakter olarak kurgular. Böylelikle, Medea'nın sert duyguları ve öfkesi o, henüz sahnede belirmeden önce Sütüne tarafından vurgulanmış olur. Öte yandan sahne arkasından Medea'nın kullanılmış ve aldatılmış bir kadın olarak serzenişleri ve çaresizliği duyulur: "Ah, ah! Ne acı, ne zavallı bir durum bu! / Ne yapacağım ben şimdi? Ölsem Keşke!"³⁵ Medea'nın iç dünyasındaki karmaşa böylece kendisi seyirci karşısına çıkmadan yansıtıldıktan sonra bu karakter sahnede belirdiğinde ise ne yaptığının tamamen bilincinde olan, sakın, öfkeden ziyade ihanetin üzüntüsünü duyan mağdur bir kadın ve anne rolündedir.

Emma Griffiths, başından geçen sıkıntılı durumda Medea'nın haklı taraf olduğunu çünkü İason'un onu başka bir kadın için terk etmesinin savunulur bir yanının bulunmadığını, Medea'nın yaşını ve güzelliğini vurgulayarak açıklar:

*Özellikle belirtmemiz gerekir ki Medea, resim sanatında çirkin, yaşlı kadından ziyade genç, güzel bir kadın olarak gösterilir. Antik dünya ahlaki iyilik ile fiziksel güzellik arasındaki ilişkiler konusunda güçlü fikirlere sahip olsa da Medea'nın Helios'un torunu olması onun güzelliğini garanti eder. Bu da edebi kaynaklara olan bağımlılığımızın gizleyebileceği bir olgudur. Dahası, Kolkhis'te İason'la tanıştığında evlilik yaşındaki bir kadın olarak Medea'nın 14-19 yaşlarında, Yunan kültürünün çoğunda evlenen kadınlar için her zamanki yaşta olduğunu varsaymalıyız. Korinthos'taki olaylar yaşandığında evli, büyük bir kadın olmasına rağmen, kesinlikle 'yaşlı kadın' kategorisinde değildir, ancak Yunan toplumunun genelinin tehlikeli gördüğü 'üreme ve cinsel olgunluk' yaş grubundadır.*³⁶

Ataerkil toplum yapısı, kadını bir obje olarak konumlandırır ve onu, güzelliği, gençliği ve doğurganlığı ile değerlendirir. Bu bağlamda İason'un Medea'yı aldatmasının ataerkil toplumda bile gerekçesi yoktur. Çünkü Medea, bulunduğu toplum tarafından makbul görülen gençliğe ve güzelliğe sahiptir. Öte yandan, güçlü ve zeki bir kadın olduğu için

³⁴ Euripides, *Medea*, (Çev.: Metin Balay), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2014, s. 9.

³⁵ Euripides, s. 12.

³⁶ Griffiths, s. 55.

otorite tarafından tehlikeli görülür. Ataerkil toplumun öğretilerine uygun hareket etmeyen ve toplumun belirlediği kalıplardan çıkan Medea, özgürlüktür ve itaat etmez. Erkek egemen toplum, bir birey olarak hareket eden kadını istemez ve dışlar.

Bunun yanı sıra Medea'nın, İason'un yolundaki tehlikeleri bertaraf etmesi, atasına yüz çevirmesi, kardeşinin hayatını sonlandırması, oyunda İason'un ona bağlı olmasını gerektiren ve yeniden evlenmesinin haksızlık olduğunu gösteren sebepler olarak gösterilir. Nitekim Korinthoslu kadınların oluşturduğu Koro da Medea'nın fedakârlıklarını göz önünde bulundurarak içinde bulunduğu durumun zorluğunu betimlerler: "Medea, zavallı Medea! / Senin acın dokunuyor yüreklerimize. / Yersiz yurtsuz kaldın, nereye gideceksin? / Hangi ev kabul edecek seni? / Hangi toprağa sığınacaksın? / Ne korkunç, ne vahşi, ne tehlikeli, / Bir denize düşürmüş tanrılar yolunu?"³⁷ Ülkesini bir daha geri dönemeyecek şekilde terk etmiş olan Medea'nın Koro'yu etkilediği açıktır. O, konuşmalarıyla kadınların gönlünü fethetmeyi bilecek kadar beceriklidir. Bu durumu Andre Bonnard, Euripides'in Medea'nın duygularını ve içinde bulunduğu şartları sunuş şekline bağlar:

*Drama eyleminin yavaşladığı yerde Euripides'i insana değgin işler hakkında tartışma açmaya çağıran bu aynı insan sevgisi onu öncelerinin bilmediği trajik bölgeler bulmaya; yaşamlarımızda tanrıların payını ihmal etmeksizin, insanın içinde yerleşik ve ancak iradesinin acınacak zayıflığı içinde onu yıkan, yok eden tutkularla oynayarak insanı daha da iyi açıklayan olaylar keşfetmeye de çağırır. Başka bir deyişle Euripides insan yüreğinin özündeki iç tragedyayı, bizi yönlendiren ve çoğu zaman yanlışla doğru saptıran tutkuların tragedyasını keşfeder.*³⁸

Bonnard, Euripides'in anlatımında suçlayıcı tasvirlerin aksine insanın ruhunu, duygularını, zayıflığını ve karmaşıklığını betimleyen ifadelerle yer verişini onun insanı sevmesine bağlar ve bunu Medea oyununa yansıttığını belirtir. Euripides, aslında Medea örneğinden yola çıkarak yaşadığımız ya da yaşanması muhtemel durumlarda seçimlerimizi ve hareketlerimizi belirleyen duyguları ustalıkla analiz eder ve tüm açıklığıyla sunar.

Euripides'in oyunda vermek istediği mesajları seyirciye ileten Koro, Medea'nın başına gelenlere sağduyuyla yaklaşır ve Medea'yı destekler. Koro'nun, olanları değiştirmeye gücünün yetmemesi, erkeğin kadının hayatı üzerindeki egemen tavrına

³⁷ Euripides, s. 21.

³⁸ Andre Bonnard, *Antik Yunan Uygarlığı 3*, (Çev.: Kerem Kurtgözü), Doğa Basın Yayın, İstanbul 2013, s. 14.

yönelik manevra yapamayışı, susturulan ve sindirilen kadın gerçeğini gözler önüne serer. Oyunun başlarında Koro, Medea'yı yükselebilecek bir ses, kadın haklarını savunabilecek ve bu zamana kadar ezilen kadınların nefesi olacak bir güç olarak görür: "Tersine çevirecek artık şöhretimizi efsane / Bir zaman gelecek, saygı duyulacak dışi cinse; / O yakışksız, eski iftira / Yapışıp kalmayacak üzerimizde, asla."³⁹ Fakat oyun ilerledikçe, o dönemde kadın olmanın meziyetlerinden biri sayılan ve Medea'da mevcut olan, erkeklerin korktuğu büyücülük özelliği kendini göstermeye başlar. Medea, ihanete uğramış mağdur kadından; korkutan, dehşet uyandıran tehlikeli bir varlığa dönüşür. Ataerkil topluma göre, kadın ancak itaat ederek yaşamını sürdürebilir. Medea ise isyan ederek mevcut sistemin dışına çıkar.

Anne-baba ve çocuk ilişkisi, çocuklara olan düşkünlük, çocukların varlıklarının getirileri oyunu şekillendiren temel yapılardan olup Medea'nın intikamına yön veren ve hissiyatını değiştiren faktörlerdir. Her şey, İason'un soylu çocuklar edinmek için güçlü ve asil bir ailenin kızıyla evlenme arzusundan doğar. Sonrasında ise Kreon, kızına terk edilmiş eski eşten zarar gelmesini engellemek için Medea'yı çocuklarıyla birlikte sürgün etmekte karar kılar. Kreon'un Medea ile yüzleşme sırasında kızına olan sevgisini dile getirmesi, Medea'nın planlarına yön verici olur. Bunlara ek olarak planın düşünsel aşaması, Euripides'in mitosta yaptığı değişikliklerden biri olan, Atina kralı Aegeus'ın Medea'yı ziyarete gelmesiyle tamamlanır. Aegeus'ın yıllardır bir erkek çocuktan mahrum olup bu arzusu için mabetler gezerek adaklar adadığını açıklaması üzerine Medea, onu tedavi edeceğini söyler ve buna karşılık ondan koruma talep eder. Aegeus da sorgulamadan bunu kabul eder. Bütün bu öncüllerle, Medea bir baba için çocuklarının ne derece kıymetli olduğunu bir kez daha idrak edip İason'a öldürücü darbeyi vurmaya karar verir: İason, soyunu devam ettirecek oğulları olmadan tek başına ve pişmanlıkla yaşlanacaktır. Medea, bu amacını gerçekleştirmek için kendi çocuklarının elleriyle Prenses Glauke'ye düğün hediyesi olarak öldürücü büyülerle ve zehirlerle hazırlamış olduğu elbiseyi ve altın tacı gönderir. Hediyeleri kabul eden prenses tacı takar ve elbiseyi giyer. Medea'nın öldürme büyüsü gerçekleşir ve prenses alevler içinde çırpınmaya başlar. Kızını bu durumda gören Kral Kreon, çaresizce ona sarılıp onu kurtarmaya çalışır ancak ikisi de yanarak ölür. Böylece Medea, İason'un geleceğinin garantisi olarak gördüğü Glauke'yi öldürmüştür.

³⁹ Euripides, s. 23.

Tüm bunlar olduktan sonra Medea, kendi çocuklarını öldürmekten başka çaresinin kalmadığını düşünür ve her ne kadar onları öldürecek olmanın acısını yaşasa da eylemi gerçekleştirmekten de geri durmaz. Medea, öfkesi ve şefkati arasında kalışını, içinde bulunduğu ikilemi şu dizelerle anlatır: “Kavıyorum / Korkunçluğunu yapacağım işin, ama öfke / Yaşamdaki her korkunçluğun anası, hükmediyor kararına.”⁴⁰ Oyunun bu derece etkili olması, insanın çıkmazlarını betimlemesinde ve Medea’yı en sonunda çocuk katili yapmasında yatar. Öfke ve merhamet duyguları arasında kalan ve intikamı için çocuklarını öldürmekten çekinmeyen bir annenin trajik hikâyesini konu eden *Medea* oyunu, güçlü bir etkiye sahip olur. Anton Powell, Medea’nın kendi çocuklarını öldürmesinin çok güçlü iki dramatik etkiye sahip olduğunu belirtir. Ona göre, bunlardan birincisi oyunun baskın temalarından olan, ebeveyn-çocuk ilişkisi etrafında inşa edilen yapısı üzerinde; ikincisi ise Euripides’in başkışısı Medea’nın karakteristik özelliklerinin çarpıcı bir betimlemeyle gösterilmesi üzerindedir.⁴¹ Euripides’in Medea’yı çocuk katili yapması, olay örgüsünün çarpıcı detaylarla şekillenip oyunun farklı boyutlara taşınmasını mümkün kılar. Powell’a göre, son infazını gerçekleştirdikten sonra, insan ötesi bir varlığa dönüşen Medea, artık “bir tanrı sesiyle konuşmaktadır; kararlar vererek, kehanetlerde bulunarak, dini bir ayini duyurarak tanrılar gibi hareket eder.”⁴² Powell, Medea’nın çocuklarını katletmesinin onu değiştirdiğini, farklı bir yaratığa dönüştürdüğünü ve onun bu trajik seçimle tüm insanlığını kaybettiğini beyan eder ve ekler: “Medea’nın, İason’un kayıplarından şeytani bir zevk duyarcasına bahsetmesi (acının ne olduğunu henüz bilmiyorsun sen, hele yaşlanıncaya kadar bekle de gör) onu insanlık dışı bir yaratığa dönüştürmüştür.”⁴³ Euripides, zaafların, kederlerin ve hırsların hayatları ne dereceye kadar etkileyebileceğini gösterir.

Oyun, mantığının ve hırsının çatışması sonucunda Medea’nın çocuk katili olması ve oğullarının cansız bedenleriyle oradan uzaklaşmasıyla son bulur. D. J. Conacher, oyunun “beklenmedik ve tümüyle ilişkisi olmayan sonu, yani Medea’nın güneş tanrısının ateşten arabasıyla oradan uzaklaşması, Aristo’yu rahatsız eden özelliklerden

⁴⁰ Euripides, s. 49.

⁴¹ Bkz., Anton Powell, *Euripides, Women and Sexuality*, Routledge, New York 1990, s. 36.

⁴² Powell, s. 43.

⁴³ Powell, s. 43.

biridir”⁴⁴ der. Ancak gerçek hayattan mitolojik boyuta geçişi vurgulayarak bu tarzda bir bitişin uygunluğunu savunurcasına sözlerine şöyle devam eder:

*Dehşetli dokunuşlar, trajedinin gerçek dünyasından bu şekilde ayrılmak, bazı amaçlara hizmet ediyorsa, trajik anlam hâlihazırda ifade edilmişse elbette bunlara müsaade edilebilir. Öncesinde insan ve trajik olan Medea'nın Atina'da sığınma düzenlemek ve çocuklarıyla birlikte hınçlı Korinthosluların elinden kaçmanın imkânsızlığı gibi uygulanabilir meselelerle ilgilenişi gösterildiği için bu durumda doğaüstü müdahale oyunun gerçek eylemine müdahale etmek anlamına gelmez.*⁴⁵

Efsanedeki doğaüstü olayları ve maceraları yaşadktan sonra, yeni hayatındaki zorluklarla boğuşup düşmanlarına galip gelmek uğruna çocuklarını öldüren Medea, zarar görmeden Korinthos'tan uzaklaşmak ister. Korinthosluların hiddetinden korunmak aynı zamanda İason'u ıstıraba boğmak için onu oğullarının mezarından bile mahrum etmek niyetindedir ve bunu ancak onların cansız bedenini de kendisiyle götürmekle başarabileceğini düşünür. Öte yandan, D. J. Conacher: “(...) sondaki simgeleştirmenin ölümcül dokunuşuyla, ozanın bir kere daha insan olan kahramanını halk hikâyelerindeki sihirli güçlerin canavarına dönüştürdüğünü söylemek uygun olacaktır”⁴⁶ der. Bu vesileyle Euripides, Medea'yı gerçek dünyanın bir parçası yaptığı gibi tüm olabirlikleri işledikten, toplumsal algılara ve kaygılara ayna tuttukten sonra “öteki” konumunda olduğu kentten uzaklaştırır. Jan Kott, Medea'nın oyundan ayrılışını aktarırken şu ifadelere yer verir: “Cadı ve âşık Medea, kara erosun cismi, (...) Korinthos'da yabancı bir kadın, oğullarının öldürölmesinden sonra tıpkı Dionysos gibi sahnenin damından yükseğe kaldırılır. Medea'da kutsal olan, daha elemli bir büyüklük, dünyevi olan ise daha elemli bir sıradanlık taşır.”⁴⁷ İason kederiyle ve dünyanın sıradanlığıyla baş başa bırakılırken, Medea tanrısal kökeni vurgulanmışçasına kederini daha yükseklerde zarar görmeyecek şekilde yaşamak suretiyle bir başlangıç yapar.

Medea başlangıçta şartların ve yaşadığı talihsizliklerin kurbanı durumundadır. Sonrasında yaşadığı öfke yüküyle ve kendi özgür iradesiyle gerçekleştirdiği katliam İason'un soykırımıdır. İhanet ve küçük düşürmeye maruz kalana kadar Medea, kocasına sadık bir kadın, iyi bir anne modeli, tanrıların planı doğrultusunda İason'a âşık olan pasif bir karakter konumundadır. Fakat intikam hırsıyla kendi kaderini, duyguları ve öç

⁴⁴ D. J. Conacher, *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, University of Toronto Press, Canada 1967, s. 197.

⁴⁵ Conacher, s. 197.

⁴⁶ Conacher, s. 198.

⁴⁷ Jan Kott, *Antik Tragedyalar ve Çağdaş Yorumları*, (Çev.: Ayşe Selen), Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2006, s. 203.

alma arzusuyla belirler. İhaneti cezalandırma isteği, gerçek hayattaki insani ile ailevi mantık bütünlüğünü ve maneviyatını sonuna kadar zorlayan, annelik duygusunu sorgulatan bir hale bürünür.

Medea, mitosta çoğunlukla tanrısal bağı ve büyü gücüyle ön planda iken Euripides'in oyununda gerçek dünyayla daha yoğun bir ilişki içerisinde olan ve temel insani duyguların hâkimiyetinde hareket eden bir kadın olarak betimlenir. Joachim Latacz, mitostaki Medea karakterinin oyundaki dünyevi şartlara maruz bırakılınca büründüğü kişiliği şu sözlerle sorgulamaktadır:

Söylence, yalnız çare bulan bir kadını değil, insanüstü çareler bulan kadını anlatıyor: Medea yalnızca büyü gücüyle de kalmıyor (normal insanların dizginleyemediği ejderhayı etkisiz bırakıyor), amaçlarına ulaşmak için, insanlar açısından geçerli normları da (cüret sınırlarını) hiç aldırmaksızın çiğneyip geçebiliyor (sadece ölümden ürkmemekle kalmıyor, öldürme araçlarından da dehşet duymuyor: Kaçış yolunu boşaltabilmek için erkek kardeşini parça parça doğramak; öldürülenin konumuna sahip olmayı kesinlemek için kızları baba katili yapmak gibi). İnsanları dehşete düşüren bu pervasız ahlak dışılık, mitos'ta, Medea'nın tanrı bağlantılı oluşuna dayanıyor. Peki mitos'un sağladığı bu güvence ortadan kalkıverirse ne olur? Öyle bir kadın, bir deyişle seküler (dünyevi) bir insan topluluğu içine konursa? Bizim mitos araştırmacıları, mitos'ların oluşum sürecinde hangi ruhsal itkilerin, tasarımların, korkuların, isteklerin vb. rol oynadığı yüzyıllardır sorguluyorlar. Euripides de –üstelik yalnız Medea'da değil- ilkesel olarak aynı soruyu sormakta: Medea gibi bir mitos figürü, hangi temel kadın duygularına dayanıyor?⁴⁸

Bu sorunun cevabı, kuşkusuz, Medea'nın oyun boyunca vurgulanan kadınlık gururu ve fedakârlıklarına ihanetle karşılık verilmesinde gizlidir. Medea'nın içinde bulunduğu zor durum sadece vatanını terk etmesi ve sürgün olması sonucunda doğmamıştır. Eğer kocası verdiği sözleri tutup onu başka bir kadın için terk etmeseydi peşinden geldiği adamlarla ve ona verdiği çocuklarla mutlu bir şekilde Yunanistan'da yaşayabilirdi.⁴⁹ Medea'nın terk edilmesi üzerine yaşadığı buhranın tüm detayları ve kişisel betimlemeleri, Euripides tarafından insanı yansıtacak şekilde yapılmıştır. Bir kadın karakterin kişisel duygularını bu derece incelemek ve ona yaptırım gücü vermek, Euripides öncesinde pek mümkün değildi. Oyunun ana figürünün yönetilmesi zor bir kadın karakter olması ve bir bütün olarak oyunun gidişatı, trajedinin geleneksel kategorilerine meydan okur.⁵⁰ Euripides, Medea'yı iki çocuklu hayatına adapte ederken

⁴⁸ Joachim Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, (Çev.: Yılmaz Onay), Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul 2006, ss. 267-268.

⁴⁹ Bkz., Meridor, R. "Euripides, Medea 639", *The Classical Quarterly*, 1986, ss. 95-100.

⁵⁰ Bkz., Tessitore, A. "Euripides' Medea and the Problem of Spiritedness", *The Review of Politics*, 53(4), 1991, ss. 587-601.

onu mitolojideki yerinden etmez; onun insanüstü güçleri kullanmasına izin verip aynı zamanda kadın kimliğini ön plana çıkararak sonunda ihanete uğradığında neler yapabileceğini gözler önüne serer.

Euripides'in Medea mitosunda yapmış olduğu en önemli değişikliklerden biri, Medea'nın kendi çocuklarını öldürmesidir. Ataerkil toplum kadını sadece eş ve anne olarak tanımlar. Kadının öncelikle insan oluşunu ve duygularını göz ardı eder. Medea, çocuklarını öldürerek erkek egemen toplumun kadına yüklediği annelik rolünün dışına çıkar. Müzehher Erim'e göre, bu ekleme Euripides'in *Medea* trajedisinin merkezi ve can alıcı noktasıdır. Erim, Euripides'in *Medea*'sını yüceltirken, onu diğer trajedilerden ayıran başlıca özelliği şu şekilde özetler:

*Euripides'ten önce trajedide mühim olan unsur efsane ve hikâyeydi. Kişilerin karakterlerine ona göre şekil verilirdi. Hâlbuki Euripides'in bu oyununda hareket noktası Medea'nın kişiliği, onu bu korkunç cinayeti işlemeye sevk eden karakteridir. İlk defa olarak bir trajedide önemli olan dış şartlar değil, kişinin içinde var olan ve bu dış şartlara karşı reaksiyonuna yön veren iç kuvvetlerdir. "Medea" bu iç kuvvetlerin çarpıştığı bir dramdır. Olaylar başından sonuna Medea'nın etrafında döner.*⁵¹

Medea oyununu öncesindeki trajedilerden ayıran Erim, Medea'nın kişiliğini şekillendiren ve hareketlerine yön veren kuvvetlerin Medea'ya ait olduğunu vurgular. Dış müdahalelerden soyutlanan Medea, Erim'in korkunç cinayet olarak betimlediği eylemi gerçekleştirir: Kendi çocuklarını öldürür. Çocuk katili olan Medea figürünü Euripides'in mi eklediği yoksa İ.Ö. 5. yüzyılda yaşamış olan ve onun çağdaşı sayılabilecek Neophron'dan mı etkilendiği hala tartışılmaktadır. Fritz Graf, bu etkileyici sonu Euripides'in eklediğini şu sözlerle ifade eder: "Bu hikâyenin farklı varyasyonları da bulunmaktadır. Bazı detayları değişkenlik gösterir (mesela bazen iki çocuk bazen on dört çocuk vardır) fakat hepsi çocukların ölmüş olduğu ve Medea'nın masum olduğu konusunda ısrar eder."⁵² Aynı şekilde Marianne McDonald'a göre, Euripides'ten sonra Medea, çocuk katili olarak bilinegelmiştir. O, ne deli bir kadındır ne de bir cadı. Bu iki kavram da Euripides'in ona atfettiği destansı yüceliğin değerini azaltır. Yaşadıkları, Medea'ya o kadar ağır gelmektedir ki, intikam arzusu ve galip gelme hırsı onu kalıcı hasarlar bırakacak yöntemler uygulamaya sevk eder. Stuart Lawrence'a göre: "Medea henüz canavarlaştırılmamıştır; kaybının getireceği uzun süreli üzüntünün farkındadır.

⁵¹ Müzehher Erim, *Latin Edebiyatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1967, s. 17.

⁵² Fritz Graf, (Medea, the Enchantress from Afar: Remarks on a Well-Known Myth) James J. Clauss & Sarah Iles Johnston (Eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, (ss. 21-43), Princeton University Press, New Jersey 1997.

(...) acı çektiğini itiraf eder; ancak bu noktada bunun yapılmaya değer olduğunu iddia eder.”⁵³ Euripides, onu canavar gibi göstermez; yaptıklarını ve yapacaklarını onun duygusallığıyla ve kendisiyle olan iç mücadelesiyle hafifleterek seyirciye yansıtır. İntikamı, kendini feda etme noktasına varır ve sadece kocasına zarar vermekle kalmaz. O da, çocuklarını öldürmenin acısını yaşar. Böylece Medea, geçmişte de günümüzde de bunca fedakârlıktan sonra hak etmediği bir yazgıya terk edilen bir kadın olarak öfkesine saygı duyulan, fakat çocuklarını öldürmeye karar verdiğinde zalimliğinden korkulan ve anneliği sorgulanan bir kadın figürü olur:

*Euripides, intikam ve adalet konusunu Medea üzerinden işlemiştir. Medea öcünü mükemmel alabilmek için her şeyini feda etmeye razıdır. O yalnızca çocuklarını kurban etmekle kalmamış, aynı zamanda da onurunu ve özgür bir hayatı da reddetmiştir, ona kalan eylemi sonucunda, kardeş, evlat ve tanımadıklarının cinayetleri-suç ve vicdan azabıdır. Oyunda ortaya serilen kadının toplumdaki rolü ve bulundukları pozisyonudur. Geçmişten günümüze baskılanma, kadınları sıkımsı, bunaltmıştır. Medea baskının ve ezilmenin nasıl olduğunu ve sonuçlarını işaret etmek anlamında değer taşımaktadır. Yazar hem Medea'nın karşı karşıya kaldığı ihaneti, haksızlığı, baskıyı sergileyerek toplumu ve bu toplumda yaşayan insanların ahlak çöküntüsünü sergilemiş, hem de oyununu, Medea'nın, kralı ve kendi oğullarını öldürdükten sonra, hiç ceza görmeden çekip gitmesi ile sonuçlandırarak, analık sevgisi, toplumsal adalet gibi temel değerlerin varlığına kuşku ile baktığını göstermiştir.*⁵⁴

Euripides, sürgün edilen ve toplumdan dışlanan kadının, yabancı olduğu bir ülkede ihanete uğramasıyla gurur ve kibir duygularının esaretinde hareket edişini tasvir eder. Böylece, tanrıların müdahalesi olmadan eylemlerini gerçekleştiren ve sonuçlarına katlanan bir kadın yaratır. Euripides, bu mitos ele alırken sanatsal gücü ve mitolojik yanı olan, çeşitli alanlarda ustalık sergileyen, karmaşık fakat cazip bir Medea tasviri yapar.⁵⁵ Değişken olan, öngörülemeyen, zor anlaşılan, farklı kültürler ve toplumlarla ilişki içerisinde olan, ölümlü ve ilahi çizgide eş zamanlı duran ve zararlı bir büyücüyen sonrasında bir anne olan Medea, çelişkiler barındıran bir kadın olarak betimlenmiş olur. Bu şekilde tasvir edilmesi, kadının toplum tarafından algılanışına da ayna tutar. Kadın kendi kişisel özelliklerinden ve duygularından soyutlanarak ataerkil bir tanımlamaya maruz bırakılır. Bunun sebebi kadından korkulması ve onu belirli tanımlamalar içerisine hapsedip özgürce hareket etmesini engelleyerek mevcut erkek egemen toplum düzenini sürdürmek istenmesidir.

⁵³ Lawrence, S., “Audience Uncertainty and Euripides’ Medea”, *Hermes* 125 (1), 1997, ss. 49-55.

⁵⁴ Sevda Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003, s. 44.

⁵⁵ Bkz., Griffiths, s. 83.

Euripides'in oyununda, yaptıklarının tümüyle bilincinde olan Medea, hayatına yön veren ve davranışlarının sorumluluğunu sebeplere dayandırarak üstlenen aktif bir karakterdir. Buradaki Medea'yı mitostaki Medea ile karşılaştırırken Sarah Iles Johnston şu ifadeleri kullanır:

Tabi ki buradaki Medea başka hiç kimseye benzemez. Ancak aynı zamanda geleneksel hikâyesindeki birçok güçlü unsurla da benzerlik gösterir. Üstelik karıştırlarını özenle özümser: Kimliklerini (İason'la olduğu gibi) ele geçirir, ya da onlar onun kimliğini ele geçirir (prensesle olduğu gibi). Düşmanlarını daha çok onlara benzeyerek yok eder, daha çok kendisi gibi olduğu için onları harap eder. Sonuç olarak, Euripides'in Medea'sı bir zamanlar kadın, eş, anne ve ölümlü olan sınırlı kimliğini aşarak ve yok ederek efsanesindeki diğer karakterleri ortadan kaldırdığı noktaya ulaşır.⁵⁶

Euripides'ten önceki Medea, insani özelliklerden çok mitolojik tanrılarla bağdaştırılan barbar, kara büyü kabiliyeti olan ve gaddarca katliam yapan bir karakterdir. Çocuklarına ölümsüzlük bahsettirme çabaları da onu, sihirle dolu, tanrısal özelliklerin hüküm sürdüğü gerçek ötesi bir dünyanın parçası yapar. Euripides, Medea'yı sihir gücünden bütünüyle mahrum etmeden öfkeli, gözü kara ve aşkı için can almaktan korkmayan ve gerçek hayatta yansımalarını bulan bir karakter olarak betimler. Onu, günümüzle bağdaştırılacak insani kaygılar ve dışavurumları yansıtan hem mitolojik hem de gerçek bir kadın çerçevesine yerleştirir. Medea'yı, döneminin erkek egemen toplum yapısına rağmen, kadının toplumdaki yerini sorgulatmak amacıyla güçlü ve bağımsız olarak tasvir eder. Zeki, entelektüel bir yapıya sahip olan Medea, kararlarını verebilecek güçte ve bağımsızlıktadır. İşin ucunda iki çocuğunu öldürmek ve kendi canını yakmak da olsa eylemlerini gerçekleştirmekten çekinmez. Kafasında olayları canlandırır, plan yapar, geleceği ön görür ve kabiliyetleri doğrultusunda harekete geçer. Böylelikle, eylemlerinin sonunda kendini, erkek tarafından küçük düşürülen kadın pozisyonundan insani güçlerin ele geçiremeyeceği kutsal bir kadın konumuna ulaştırır. Görüldüğü üzere Euripides, mitosu göz ardı etmeden, gerçeküstü eylemleri tamamıyla silmeden, Medea'ya kendi içgüdüleriyle ve yoğun intikam arzusuyla gerçekleştirdiği eylemlerinden sorumlu olacağı bir yol çizer. Sarah Iles Johnston, Medea'nın katil bir anne olmasının yüzyıllar boyunca yazarları ve sanatçıları en çok cezbeden özelliği olduğunu vurgular ve ekler: "Bu cazibesi bir annenin çocuklarını bilerek ve isteyerek

⁵⁶ Sarah Iles Johnston, (Corinthian Medea and the Cult of Hera Akraia), James J. Clauss & Sarah Iles Johnston (Eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, (ss. 44-71), Princeton University Press, New Jersey 1997.

katletmesinin toplumun daha doğrusu insanlığın üzerine inşa edildiği temel varsayımlardan birisini -anne çocuklarını yetiştirir ve besler- yok sayması gerçeğinden doğar.”⁵⁷ Gerçekleştirdiği bu eylemle Medea gerçek kimliğini kazanır ve sınırlarını kendisinin belirlemiş olduğu bir yazgıya varır. Artık geri kalan hayatını düzenleyecek; duygularını ve hırçınlığını dizginleyecek olgunlukta kabul edilir. Medea planlarını yaparken, prensesi öldürmek için masum çocuklarının elleriyle cinayet aletlerini gönderirken bile haksız olan kocası ve prenesten hakkını geri alacağı düşünülür. Fakat sonrasında çocuklarını öldürmesiyle Medea, girmiş olduğu kurban rolünden sıyrılır; bir zulmeden olur ve intikam eylemleri için ailesini feda eden katil anne sıfatına sahip olur.

Medea’nın âşık bir kadından katil bir anneye dönüşümünü özetleyen oyundaki en güzel kısımlardan biri şöyledir:

*Seni gidi rezil korkak! Eğer daha kötü bir isim bilseydim böylesi bir kancıklığı anlatmak için onu kullanırdım. Geldin demek! Sen, en kötü düşmanım, gel beri! Hayır, cesaret değil bu kazığı attıktan sonra bakmak arkadaşının yüzüne. Arsızlık bile değil, hastalık, bir insanın yakalanabileceği en berbat şey: Düpedüz utanmazlık. Ama iyi ki geldin; sana söylemek istediğimi söylemek, rahatlatacak içimi; dinlemek de korku salacak sana. Başından başlayacağım: Gönderildiğinde ateş soluyan boğaları boyunduruğa vurmaya ve ektiğinde ölüm tanrılarını, ben kurtardım senin hayatını ve bunu seninle Argos’a yelken açmış her Yunanlı bilir. Altın postun üzerinde hiç uyumadan nöbet tutan yılan, kıvrım kıvrım sarmalanmış duran, işte ben öldürdüm onu ve tutuşturdum senin başarının meşalesini. Kendi arzumla aldattım babamı; terk ettim evimi; seninle geldim Pelion Dağında ki Iolkus’a daha çok aşkla pek az akılla. Yatırdım orada Kral Pelias’ı ölümlerin en korkuncuna kendi öz kızlarının ellerinde ve yerle bir ettim yuvasını. Bütün bunlara karşılık, öyle bir adilik varmış ki sende beni terk ediyorsun, yeni bir kadın alıyorsun kendine. Hem ben sana erkek evlat doğurduktan sonra bile. Eğer hala çocuksuz olsaydın affedebilirim seni, böyle yeni bir evliliği istemeni. Ama havaya gitti edilen yeminlere duyulan saygı. Merak ediyorum eski tanrılar yönetmiyorlar mı artık dünyayı? Ya da artık yeni yasalar mı geçerli? Suçlusun bana yalan yere yemin ettiğin için, bilmen gerek bunu. Zavallı sağ elim, nasıl da tuttun onun elini! Bacaklarım, nasıl sarıldın ona! Nasıl aldatıldık, kandırıldık! Bu adamın bozulan yeminleriyle; nasıl boşa çıktı umutlarımız!*⁵⁸

Medea yaptığı türlü fedakârlıklardan sonra kocası tarafından aldatılmış, insan egosuna yapılan en büyük saldırılardan biri olan bir diğeri için terk edilme duygunu tatmıştır. Medea’nın yaşadığı öfke çok üst seviyede psikolojik bozukluklara sebebiyet verecek

⁵⁷ Sarah Iles Johnston, s. 44.

⁵⁸ Euripides, s. 25.

düzeydedir. Bunun nedeni ise İason için ailesini feda etmesinde ve hayatının geri kalanını silmek zorunda kalmasında yatar. Eşini kaybetmesiyle bütün evlilik hayatının sonlandığının farkındadır ve daha da ileriye giderek çocuklarını da kaybetmiş gibi davranır. Çünkü onlar artık Medea'nın rahminde büyüyüp dünyaya gelen oğulları değil ona ihanet eden adamın çocuklarıdır. Yaşadığı acıyı ve kaybı İason'a da yaşatmak için çocuklarını öldürür. Medea'nın ruhsal durumuyla özdeşleşen, kadının kıskançlık ve aldatılma sonucunda oluşan intikam alma arzusu “kadının, eşi ile olan çatışması ve/veya gerilimine yanıt vermek ve daha ileride eşten intikam almak amacıyla sinir ve hüsrânını, güç ve intikamın bir aracı haline getirdiği çocuğuna boşaltması olarak kavramlaştırılan”⁵⁹ Medea Sendromu’na adını vermiştir. Günümüzde, intikam amacıyla babayı çocuklarından mahrum etmek anlamında da kullanılır. Bu şekilde Medea âşık bir kadından, kıskanç ve katil bir anneye dönüşür.

Medea mitosunu bir tiyatro oyununa dönüştüren Euripides, karmaşık fakat aynı zamanda cezbedici bir Medea figürü oluşturmuştur. Öyle ki cazibesi, mitolojik kurnazlığı ve şeytani özellikleriyle Medea, çağlar boyunca insanları etkilemeyi başarmıştır. Medea karakterine ekledikleri ve yansıttıklarıyla Euripides’in *Medea* adlı oyunu, kendi dönemini aşarak günümüze kadar varlığını sürdürür. Çünkü sahip olduğu tanrısal kökenini ve büyü gücünü bir tarafa bırakırsak, o taşıdığı kadınlık gururu, sevgisi, bağlılığı ve öfkesiyle her toplumda karşılığını bulabilecek bir karakterdir.

Euripides *Medea* oyununda, kendi dönemindeki değer yargılarını ve kadına yüklenen toplumsal cinsiyet kavramını sorgulamıştır. Bunu yaparken, yaşadığı toplumda var olan düzene tamamen başkaldıramamıştır. Medea her ne kadar güçlü ve bağımsız çizilse de yine de ataerkil düzenin dışına tam anlamıyla çıkamamıştır. Buna rağmen Antik Çağ’daki düzen göz önüne alındığında yaptıklarıyla kendi çağındaki sınırları zorladığı söylenebilir.

1.3. EURIPIDES'TEN GÜNÜMÜZE MEDEA

Euripides’in, mitolojik bir kadın karakterin trajik hayatını ele aldığı *Medea* adlı oyunu, 21. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür. Sahip olduğu tanrısal köken ve büyü kabiliyeti ile birlikte eski kocasına, ihanetinin bedelini ödetmek için evlat katili olması, Medea’yı her dönemde ilgi odağı yapmıştır. Aristide Tessitore, *Medea*’nın çağların

⁵⁹ Koç, O., “İş Yerinde İntikamcı Davranışlar ve Medea Sendromu: Türk Kamu Yönetimi Alanına İlişkin Bir Vaka Analizi”, *Yönetim Bilimleri Dergisi*, 14 (28), 2016, ss. 587-610.

ötesine geçmesini şu sözleriyle vurgular: “Oyun, kültür ve zamanın aktarımıyla var olmayı sürdürmekte ve sürükleyici gücüyle seyircileri büyülemeye devam etmektedir. Bu yüzden oyun, daha doğrusu oyunun ana karakteri, seyircilerde hep birbirine tezat tepkiler ortaya çıkarmaktadır.”⁶⁰ İnsan yaşamına dair farklı duyguları, olguları ve durumları sentezlediği için oyunun hitap ettiği kitle ile çağrıştırdığı fikirler çeşitlilik göstermekte ve barındırdığı nitelikler oyunu ele alan sanatçılar ile zenginleşmektedir.

Yazıldığı dönemde, süregelen normları özellikle mitolojideki erkek kahraman olgusunu sorgulayan, kadını ataerkil kültür tarafından erkek cinsine atfedilen özelliklerle ön plana çıkaran Euripides’in *Medea* oyunu, kültürle göre şekillenerek varlığını sürdürmektedir. Psikolojiden felsefeye, edebiyattan eğitime her alanda, eylemleriyle ve karakteriyle hala tartışma konusu olan Medea, kendi dönemini aşarak çeşitli sanat dallarına konu olmuştur. Antik Yunan Dönemi’nde yazılan bu trajedi, Roma edebiyatında da üzerinde durulan oyunlardan biridir. Altın Post efsanesini anlatan Rodoslu Apollonios, Medea’yı hırslı ve genç bir kadın olarak tasvir etmiş, yoğun olarak onun içsel mücadelesine ve duygularına yer vermiştir.⁶¹ Griffiths, Rodoslu Apollonios’un eserini yorumlarken şu ifadeleri kullanır: “Bu bize genç kızın prence âşık olduğu iyimser halk hikâyelerini anımsatır. Anlatının başında Medea, İason’a yardım eden genç kız rolündedir. Bununla birlikte anlatı ilerledikçe odak, onun duygusal durumundan sihirli güçlerine geçtiği için Medea çok daha aktif ve egemen bir figür haline gelir.”⁶² Rodoslu Apollonios eserinde, önce Medea’nın, İason’a yardımcı olmaya çalışırken yaşadığı ikilemlere değinmiş ve insana özgü duygularını aktarmıştır. Sonrasında ise olağanüstü tehlikelere yer vererek Medea’nın büyü gücü ile yapabildiklerini ve İason’un zafere ulaşmasındaki rolünü göstermiştir.

Medea’nın hikâyesinin karşımıza çıktığı bir başka örnek ise yine Antik Roma edebiyatında önemli bir isim olan Seneca’nın (M.Ö. 4 - M.S. 65) yazmış olduğu *Medea* (M.S.50) oyunudur. Seneca, Euripides’in *Medea* adlı trajedisini yeniden yorumlamıştır. Seneca’nın *Medea* oyunu, çoğunlukla Medea’nın duyduğu yoğun mutsuzluğu dile getiren içsel ve karşılıklı konuşmalara dayanır. Oyunda, büyü ve sihir gibi fantastik öğeler yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Bu özelliğiyle, Euripides’in oyunundan farklılık göstermektedir. Euripides, Medea’nın kişiliğini tüm karmaşıklığıyla betimlerken,

⁶⁰ Tessitore, “Euripides’ Medea and the Problem of Spiritedness”, s. 587.

⁶¹ Apollonius of Rhodes, s. 15.

⁶² Griffiths, s. 89.

Seneca, Medea'yı kötü yönleriyle ele almıştır. Seneca'nın *Medea'sı*, Euripides'in trajedisinden farklı olarak Medea'nın tanrılara yakarışı ile başlar ve İason'un yakarışı ile son bulur. Yakarışlarındaki ortak nokta ise iki karakterin de yaşananlar için birbirlerini suçlamaları ve intikam arzusu duymalarıdır. İki oyun arasındaki en belirgin fark, Koro'nun Medea'ya karşı tutumudur. Euripides'in oyununda Koro Medea'ya sempati duymakta onu desteklemekte ve çocukların intikama dâhil edilmesine kadar Medea'ya merhamet göstermektedir. Seneca'da ise Koro yeni evlenen çift için şarkılar söylemekte ve Medea'ya karşı düşmanca tavırlar sergilemektedir: “Bırak gitsin karanlıklara, sessizce, / varsa yabancı bir kocayla evlenen kaçak bir gelin.”⁶³ Koro'nun bu sözleri, Korinthos halkının Medea'yı bir yabancı olarak gördüğünü ve onu dışladığını gösterir. Oyunda Medea karakteri, aldatılmış, mağdur kadın kimliğiyle değil yabancı ve kötü kalpli bir büyücü konumunda ön plana çıkarılır: “Ne zaman çekecek ayaklarını / Yunan topraklarından bu lanet Colchisli, / Ne zaman kurtaracak kendi hiddetinden, / Bu krallığı ve krallarını, aynı anda?”⁶⁴ İason'un mutluluğunu ülkenin mutluluğuyla eş değer tutan Koro, Medea'yı kötülüklerin kaynağı ve yeni evli çiftin saadetinin üzerindeki tek gölge olarak betimler. Burada, Euripides'in oyununda beklenmedik bir şekilde beliren ve Medea'nın kurtuluş aracı olan Aegeus yoktur ve oyun, Medea'nın ikinci oğlunu İason'un gözünün önünde öldürmesiyle son bulur. Medea çocuklarını öldürdükten sonra: “İşte şimdi Medea'yım: yeteneğim ıstıraplarımla serpildi”⁶⁵ diyerek işlediği cinayetle gerçek kimliğini kazandığını vurgular. Seneca, Medea'nın duygularını ve planlarını aktarırken onu anne kimliğinden soyutlayıp kötü niyetli, zalim bir karakter olarak tasvir eder.

Mitoslardaki ahlak anlayışının şekillenmesinde insanların düş dünyasının da etkisi vardır. Dini inançların değişmesiyle birlikte taşıdıkları değerler ve sahip oldukları ahlak anlayışı yadırganmaya başlanan mitoslar, varlıklarının sorgulandığı bir dönüm noktasına gelmiştir. Griffiths, dini değişimlerle ortaya çıkan inanç farklılığına rağmen *Medea* mitosunun varlığını sürdürmesini şu sözleriyle açıklar:

Hristiyanlığın gelmesiyle birlikte Greko-Roman dünyası mitolojisi, büyük bir meydan okumayla karşı karşıya kalmış ve mitolojideki tanrıların panteistik sistemleri, çağdışı ve zalimce görülmeye başlanmıştır. Bununla birlikte mabetler ve heykeller tahrip edilmiş; fiziksel kalıntılara eşlik eden mitoloji tehdit altına girmiştir. Unutulmayan hikâyelerin varlıklarını sürdürebilmeleri

⁶³ Seneca, *Medea*, (Çev.: Çiğdem Dürüşken) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015, s. 7.

⁶⁴ Seneca, s. 51.

⁶⁵ Seneca, s. 53

çok çeşitli sebeplere bağlanabilir. Öncelikle, Hristiyan kilisesinin eğitim gelenekleri gençlerin Latin ve Grekçe öğrenmelerini gerektiriyordu. Böylece antik edebi hesaplar, ders kitapları olarak varlığını sürdürdü. Dilleri, okuma yetenekleri, eğitimin ve statülerin bir işareti haline geldi. Antik dünyadan elde kalan metinlerin çoğu, varlığını kişisel kütüphaneleri ellerinde bulunduran zengin elitlere borçlu kaldı. Medea'nın öyküsü eski edebiyatta sıkça karşılaşılan bir konu olduğundan varlığını sürdürme şansı yüksekti. Fakat bu hikâyede, Hristiyan ahlakı çerçevesinde kabul görmeyen öğeler mevcuttu. Medea, yalnızca korkunç kıyımlar yapmakla kalmıyor; bunlar için cezalandırılmıyordu da (...) Bununla birlikte, erken Hristiyan düşüncesinde kadın cinselliğinin şeytanlaştırıldığına işaret edebiliriz ve yaptırım ihtiyacına bir örnek olarak Medea'yı verebiliriz.⁶⁶

Hristiyanlığın temellerinin atıldığı ve dini bir otoritenin oluşturulmaya çalışıldığı bir dönemde Medea trajedisinin, toplum ahlakına yansımalarının kötü yönde olacağı düşünülmüştür. Fakat oyunda kadınlık gururu ve hırsıyla hareket eden bir karakter olarak kötüyü temsil etmesi açısından, varlığını sürdürmesi uygun görülmüştür. O dönemde kadın, daha çok ev yaşamına mahkûm edilen, toplumsal ve siyasi meseleler bir tarafa kendisiyle ilgili konularda bile söz hakkı tanınmayan bir nesne olarak görülmektedir. Toplum tarafından kadına dayatılan cinsiyet özellikleri kadını, erkeğin üstünlüğünü kabul etmekle ve erkeğe itaat etmekle yükümlü kılar. Medea ise dönem kadının aksine itaatsizliği ve işlediği cinayetlerle ön plana çıkmıştır. Bu açıdan bakıldığında, Medea var olan ataerkil toplumsal sistemin dışına çıkmayı başarmıştır. Öte yandan Medea, kadın cinselliğinin şeytani olduğunu düşünen cinsiyetçi düşünce yapısı tarafından kötü örnek olarak gösterilip bu düşünceye hizmet etmiştir. Kadının haklarını savunup erkeğe ve otoriteye başkaldırması, toplumun düzenine aykırı olarak gösterilmiştir.

Medea oyunu, başkarakterinin derinliği, çok yönlülüğü ve çeşitli sanat alanlarına adapte olabilirliğiyle zengin bir kullanım alanı bulmuştur. Medea, toplumların sosyal ve politik durumlarına göre şekillenmiş ve bu doğrultuda yeniden yazılmıştır. Ayrıca Medea'nın oyunda maruz kaldığı ırkçı söylemler ve ötekileştirme gibi toplumsal sorunların günümüzde yaşananlarla benzerliği oyunun farklı bir boyutta yeniden ele alınmasını sağlamıştır. Fiona Macintosh, Medea'nın bir yabancı olarak görüldüğü toplumdan dışlanmasının ırkçılık karşıtı yapımlarda kendini gösterdiğini şöyle açıklar:

Euripides'in Medea'sının, etnik kökene ve 'ötekiliğe' dair teoriden ve pratikten toplanmış, nispeten yeni tutumların ürünü olan ırkçılık karşıtı yapımları 1980'lerde İngiltere'de mevcuttu. 1980'lerin anti-ırkçı Medea gösterimlerinde, hem Avrupa'daki hem de Amerika'daki savaşlar arası korkutucu ön

⁶⁶ Griffiths, ss. 103-104.

*canlandırmayı bulmak mümkündür. Medea’lardan birisi Hans Henny Jahnn tarafından yapılan 1926 Alman varyasyonu olup oyunun, 1960, 1970 ve 1980’lerin başında canlandırılması, Avrupa’nın radikal sahnesine bir siyahi Medea’yı geri getirmiştir. Fakat Jahnn’ın Medea’sının bir geri dönüş yaşaması sadece ırklar arası gerilimi beceriyle ele almasından değil oyuna çağdaş bir tat katan sadizmin uygunsuz karmaşıklığını, pedofili ve homo-erotizm içermesinden kaynaklanmaktadır.*⁶⁷

İngiltere’de ırkçılık karşıtı gösterimlerde ele alınan *Medea*, farklı toplumsal sorunların gündeme getirilmesini sağlamıştır. Çağdaş toplumsal konuların *Medea* anlatısının temel olay örgüsü üzerine kurularak işlenmesi, oyunun farklı kesimlere hitap etmesini sağlamış ve böylece hikâye farklı biçimlere bürünerek etkisini arttırmıştır. *Medea*, aynı zamanda Fransa’da sömürgecilik gerçeğinin yansımalarını sergilemek için sahneye çıkar. Macintosh, Henri-René Lenormand tarafından yazılan *Asie*’nin (1931), “(...) Fransa’daki diğer muhalif seslerin üretimleri gibi 1931 sömürgecilik gösterisine savaştı bir muhalefetle yazıldığını ve Euripides’in trajedisini Fransa’nın sömürgecilik tarihinin alternatif bir varyasyonunu anlatmak için kullandığını”⁶⁸ belirtir. Bunların yanı sıra Macintosh, günümüzde *Medea*’nın bir yabancı olarak algılandığını fakat öyküsünün ona dair barındırdığı tek vasfının bu olmadığını söyler ve savını: “*Medea*, Rönesans’tan bu yana sırasıyla büyücü, terk edilmiş eş ve feministliğin ilk örneği olarak sunulmuştur. *Medea*’nın etnik farklılığı üzerindeki çağdaş vurgu, on dokuzuncu yüzyılın ilk dönemlerine kadar uzanmaktadır”⁶⁹ ifadeleriyle destekler. *Medea*, dönemlerin sosyo-kültürel yapısına, toplumsal sorunlarına ve kadının toplumdaki yerine göre şekillenerek farklı özellikleriyle ön plana çıkmıştır. *Medea* karakterinin çok yönlülüğü ve sahip olduğu vasıflar, oyunun yenilenerek gündemde kalmasını sağlamıştır. Oyunun, toplumun farklı kesimlerini yansıtabilmesi adapte edilmesini cazip kılmıştır.

Fransız oyun yazarı Jean Anouilh, *Medea* hikâyesini 1946’da *Médée* adlı oyununda kullanmıştır. *Medea*, İason ve Kreon karakterlerine vurgu yapılarak yazdığı yeni varyasyonda, *Medea*’nın sonunu değiştirir. *Medea*, kendini öldürür. Robinson Jeffers, 1947 yılındaki *Medea* çevirisini *Medea* karakterinin sert mizacını vurgulayan bir bakış açısıyla yapmıştır. Steve Carter’ın hayali bir adada geçen oyunu *Pecong* (1990), *Medea*’nın dikkat çeken yeni bir uyarlaması olmuştur. Mediyah’ın Jason Allcock’a duyduğu aşkı ve ikisinin arasındaki ilişkiyi anlatan oyun, aynı zamanda

⁶⁷ Fiona Macintosh, (Medea between the Wars: The Politics of Race and Empire), Dillon, J., & S.E.Wilmer (Eds.) *Rebel Women: Staging Ancient Greek Drama Today*, (ss. 65-75) , Methuen, Great Britain 2005.

⁶⁸ Macintosh, s. 70.

⁶⁹ Macintosh, s. 74.

toplumdaki erkekler arasındaki çatışmayı da göstermektedir. Alistair Eliot tarafından çevrilen ve Wyndham Tiyatrosu'nda sahnelenen *Medea* (1993), Medea karakterine hayat veren Diana Rigg'in başarılı performansı ile hafızalarda yer edinmiştir. *Medea*'nın modern anlatımı olan *Medea Redux*, 1999 yılında Neil Labute tarafından yazılmıştır ve ortaokul öğretmenine âşık olan oyunun ana karakterinin, terk edildiği zaman âşık olduğu adamın çocuğunu öldürerek intikam almasını anlatır. Tom Lanoye, modern problemleri (göç, kadın-erkek ilişkileri), *Medea*'nın çağdaş bir uyarlaması olan *Mamma Medea* (2001) adlı oyununda anlatmıştır. *Medea*, tiyatronun yanı sıra, Pier Paolo Pasolini'nin 1969 yılındaki aynı adlı filmi ve Marco Ferreri'nin *Storiadi Piera* (1983) adlı filmiyle sinemaya uyarlanmıştır.⁷⁰ Çeşitli televizyon dizileri ve belgesel yapımlarıyla varlığını sürdüren Euripides'in *Medea*'sı, farklı yazarlar tarafından farklı dillere çevrilmiştir. Maxwell Anderson, *The Wingless Victory* (1936) ve Willy Kyklund, *Medea Fran Mbongo* (1967) adlı oyunları ile *Medea*'yı çağımıza taşımışlardır.

Medea, farklı toplumlara hitap eden konuyla Türk toplumunda da yankı bulmuş ve Türk kadınının yaşadığı problemleri yansıtmak isteyen oyun yazarlarına ilham vermiştir. Güngör Dilmen'in *Kurban* (1967) adlı oyununun başkarakteri Zehra erkek egemen töreye başkaldırır. Zehra'nın yaşadığı dram sonucunda Zehra ve iki çocuğu ölür. Mitolojik öğeleri de kullanan Dilmen, hem evrensel hem de yöresel özellikler taşıyan bir oyun yazmış ve böylece Türk kadının yazgısını dile getirirken tüm dünyadaki kadın sorununu tartışmıştır.⁷¹ Yüksel Pazarkaya ise, *Mediha* adlı oyununda "kadınların binlerce yıldır değişmeyen kaderine dikkat çekmiş; kadını aşağılayıcı, küçültücü bir töre olan kuma olgusuna eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır."⁷² Neoklasik şair Munis Faik Ozansoy, *Medea*'ya sadık kalarak 1968 yılında manzum şeklinde yeni bir eser yazmıştır.⁷³

Euripides'in *Medea* oyunu, aşk, ihanet, intikam, kadın hakları ve ötekileştirme gibi temaları barındırarak toplumsal sorunların tartışılmasını sağlamıştır. *Medea*'nın, sürgünde olduğu kentte kocası tarafından aldatılması ve toplumdan dışlanması sonucunda çocuklarını öldürmesi oyunun çok yönlülüğüne katkıda bulunmuştur. Onun

⁷⁰ Bkz. Johnston, s. 2.

⁷¹ Bkz., Buğlalılar, E. "Medeia Mitosu ve Türk Yazınından Üç Oyun İncelemesi", Erişim Tarihi: 08.12.2015. <https://prometeatro.files.wordpress.com/2013/04/medea-mitos.pdf>.

⁷² Bağır, T., "1970 Sonrası Çağdaş Türk Tiyatrosunda Çatışma Yaratan Bir Unsur Olarak Töre", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 13(13), 2002, ss. 109-127.

⁷³ Bkz., Warner J. L., (Ed.) *A Millennium of Turkish Literature: A Concise History*, New York 2007.

m¼cadelesi ve ıstırabı farklı k¼lt¼rlerin ve grupların problemlerini ifade etmek için kullanılmıştır. *Medea*, çeşitli yapımlarla yeniden üretilerek gündemde kalmış ve günümüze ulaşmıştır.



İKİNCİ BÖLÜM

UYARLAMA TEORİLERİ

2.1. UYARLAMA TEORİLERİ

Uyarlama, TDK sözlüğünde: “bir yazın yapıtını yöresel koşulları göz önüne alarak, uygun değişiklikler yaparak bir dile aktarma”, “bir türde yazılmış bir yapıtı başka türe aktarma”⁷⁴ olarak tanımlanmaktadır. Belirli bir eserin ya da eserlerin tanınmış ve geniş kapsamlı aktarımı olan uyarlama, kod çevirimini (bir şiirin bir filme), türün (destanın romana) ya da çerçevenin değişimini ve dolayısıyla içeriğin yeniden yazılmasını içerebilir.⁷⁵ Aynı hikâyenin farklı bir bakış açısıyla sunulması farklı yorumlar ortaya çıkarabilir. Aktarım, gerçeğin kurgusala, tarihi bir hikâyenin veya biyografinin kurgusal anlatıya veya tiyatroya dönüşümünü içerebilir.

Terry Eagleton’a göre, yazın yapıtları yeniden okundukça, okundukları toplum ve insanlar tarafından bilinçsiz olarak yeniden üretilirler. Yapıtlar okundukça yeniden yazılırlar.⁷⁶ Okuyucunun zihninde yarattığı çağrışımlarla yeniden şekil alırlar. Bu yeniden yazılma olgusu yazarın belirlemiş olduğu sınırlar çerçevesinde ve eserindeki çağrışımlarla gerçekleşir. Uyarlama kavramı metnin türüne ve yazarın amacına göre genişletilebilir ya da daraltılabilir. Geçmişteki belirli kültürel eserler üzerinde yapılan değişikliklerin neredeyse tümünü içerir ve genel bir kültürel yeniden üretim süreci ile örtüşür.

Uyarlamaların ‘kaynak’ olarak adlandırılan önceki metinlerle açık bir bağlantısı mevcuttur. Farklı bir yapıya ve atmosfere sahip olan uyarlama, Walter Benjamin’in de dediği gibi benzersiz bir oluşuma sahiptir.⁷⁷ Uyarlama günümüzde ortaya çıkmış bir aktarım biçimi değildir. Shakespeare, kendi kültürünün öykülerini oyunlarıyla sayfadan sahneye aktarmıştır ve onları farklı seyircilere sunmaya başlamıştır. Aynı şekilde Aeschylus, Racine, Goethe ve Da Ponte de bilinen hikâyeleri yeni biçimlerle yeniden

⁷⁴ Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük (Elektronik Sözlük), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.58f49dbeeb4d16.96891834

⁷⁵ Bkz., Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York 2006, s. 8.

⁷⁶ Bkz., Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, (Çev.: Esen Tarım), Ayrıntı yayınları, İstanbul 1990, s. 37

⁷⁷ Bkz., Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Illuminations*, Arendt, H., (Ed.), Schocken Books, New York 1969, s. 220.

anlatmışlardır. Uyarlama batı kültürünün çok önemli bir parçasıdır.⁷⁸ Bu önem, Avrupa'daki milletlerin kökenlerinde var olan ortak değerleri sürdürme ve küreselleşme sonucunda oluşan kültürel aktarımın sağlanma ihtiyacından kaynaklanır. Eski hikâyeleri devam ettirme veya onlardan esinlenerek yeni eserler üretmek bu nedenle yaygınlaşmıştır. Bu da Walter Benjamin'in "öyküleme daima hikâyeleri tekrarlama sanatıdır"⁷⁹ görüşünü teyit etmektedir. Bir tür metinlerarasılık biçimi olarak tanımlanabilen uyarlama, anlatım ve değişim yoluyla aktarım sürdürükçe varlığı devam edecek olan bir eylemdir.

Uyarlama, günümüzde romanlarda, televizyonda, sinemada, müzikal ve tiyatro sahnesinde, internette ve çizgi romanlarda karşımıza çıkmaktadır. Romandan uyarlanan bir film, kaynağın birebir kopyası olmak yerine aracın değişmesiyle birlikte uyarlanan anlatı formuna uygun hale getirilmeli ve anlatı formunun usullerine göre yazılmalıdır. Edebi bir eserin filme uyarlanması, kuşkusuz yaratıcı bir girişimdir, ancak bu şekilde bir uyarlama daha önce var olan eserin ruh halini sürdürme ve yeniden yaratma yeteneğinin yanı sıra, bir tür özel yorumlamayı da gerektirmektedir. Örneğin, bir edebi eserin sinemaya uyarlanmasının ilk örneği olarak tarihe geçen Jules Verne'in *Aya Yolculuk* (1902) adlı romanı, Fransız film sanatçısı Georges Méliès tarafından aynı adla sinemaya uyarlanmıştır. Romanların ilk kez uyarlanması ve bu şekilde sinema dalına getirdikleri yenilikler sinema sanatının gelişmesine büyük katkıda bulunmuştur. 1920 ve 1930'lu yıllarda ise sinema ve edebiyat arasındaki ilişki güçlenmiştir. Sinemada ses faktörünün etkisiyle Hollywood'da yazarlık olgusu önem kazanmış ve stüdyolara bağlı çalışan yazarların sayısında artış meydana gelmiştir. 1930 ve 1940 yıllarında aynı düzen sürdürülmüş ve edebiyat dalından yapılan uyarlamalar popülerliğini devam ettirmiştir. Hollywood'da çalışan yazarlar arasında Scott Fitzgerald, William Faulkner ve John Steinbeck vardır. Bu yazarlar kimi zaman kendi eserlerini sinemaya uyarlamışlardır kimi zaman da filmler için yeni senaryolar kaleme almışlardır. Sister Helen Prejean'ın *Dead Man Walking: An Eyewitness Account of the Death Penalty in the United States* (1994) adlı eseri ilk olarak Tim Robbins tarafından yönetilen *Dead Man Walking* (1995) adlı kurgusal filme daha sonra birkaç yıl sonra Terrence McNally ve Jake Heggie tarafından operaya uyarlanmıştır.

⁷⁸ Bkz., Hutcheon, s. 2.

⁷⁹ Howard, E., Jennings, W. E., (Eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 3 – 1935-1938*, The Belknap Press of Harvard University, United States of America 2002, s. 149.

Bir yaratma süreci olan uyarlama eylemi, her zaman hem yeniden yorumlamayı hem de yeniden meydana getirmeyi içerir. Bu eylem bakış açılarına bağlı olarak iki farklı şekilde yorumlanabilir. Uyarlama yapılarak hem kendine mal etme hem de kurtarma eylemi gerçekleştirilir. Şöyle ki uyarlama eylemini gerçekleştiren yazarlar, kaybolması istenmeyen eski hikâyelerin ve eserlerin yeni bir seyirciyle buluşmasını sağlarken aynı zamanda kendi yaratımlarını içeren eserler üretmiş olurlar. Zehra İpşiroğlu'na göre:

Uyarlama(ya) (...) bir tür düşünce alışverişi de diyebiliriz. Bu alışveriş, eleştirme, karşı çıkma ya da (...) kavgalaşma anlamına gelebileceği gibi yazarın düşüncesini geliştirme ya da onun düşüncesinden yola çıkarak yeni düşünceler üretme olabilir. Ama her şekilde bir sorgulama söz konusudur. Sorgulamanın anlamı, amacı ve nasıl yapıldığı uyarlamanın niteliğini belirliyor.⁸⁰

Uyarlama eyleminin gerçekleştirilmesinde, her zaman bir yeniden okumanın getirdiği sorgulama ve dönüştürme mevcuttur. Sorgulamanın yapılaş şekli ve sonrasında dönüşümü sağlayan gereçlerle şekillenen uyarlamayla, mevcut kaynak yapıt, başka bir şekilde seyirci/okuyucuya sunulmuş olur.

Julie Sanders, uyarlamayı açıklarken, uyarlama ve sahiplenme (kendine mal etme) arasındaki ilişkiye odaklanır. Ona göre uyarlama ve sahiplenme pratikte ve ortaya çıkardıkları sonuçlarda (etkilerde) birçok ortak özelliğe sahiptir. Uyarlama ve sahiplenme, bir edininin sağlanması için ortak öykü çizgilerinin, temaların, karakterlerin ve fikirlerin yaratıcı varyasyonlarının yapılabileceği edebi ölçülere bağlıdır. Seyirci ya da okuyucu, uyarlama metin tarafından gerçekleştirilen yeniden şekillendirmeyi ya da yeniden yazmayı tamamıyla değerlendirebilmek için orijinal, kaynak ya da ilham arasında algılanan benzerlik ve farklılık oyununa katılabilmelidir. Metinlerin ve kaynak materyalin efsane, masal ve folklor gibi belirli özellikleri vardır. Bu biçimler ve türler kültürlerarası, çoğunlukla tarihler arası okuyuculara sahiptir. Bunlar, kültürel farklılıkların sınırları boyunca ortaya çıkan, dönüştürülmüş ve çevrilmiş biçimler olsa da nesiller boyunca aktarılmış hikâyeler ve masallardır. Bu anlamda toplumda çok aktif bir şekilde yer alırlar ve böylece adaptasyon ve benimseme için özellikle zengin kaynaklardır.⁸¹

⁸⁰ Özsoysal, F., “Tiyatromuzda Epik ve Absürd Uyarlamalarda Düşünsel Tasarım ve Üretilen Görme Biçimi Üstüne Eleştirel Bir Okuma Modeli”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 28 (2), 2009, ss. 91-116.

⁸¹ Bkz., Julia Sanders, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, New York 2008, s. 45.

Uyarlama sürecinde yazar öncelikle kendi özgün okumasını yapar. Eser hakkındaki fikirlerini edindikten sonra yorumlama ve çevirme süreçleri başlar. Ortaya çıkan eser belli bir sanatsal zemin üzerinde alıcısı ile baş başa bırakılır. Bundan sonraki süreçte okur ve izleyici devreye girer. Yaşam deneyimleri ve yaşadıkları toplumun ilişki yapılarının etkisiyle eseri deneyimleyecek olan okur/seyirci eserde yazarın iletmek istediği mesajları belli ölçüde dönüştürür ve değişime uğratar.⁸² Yazar uyarlamış olduğu eserde neyin kalacağını ve anlatacaklarını seçerken çok titiz davranmalıdır. Eserin vurgusu ve iletmek istedikleri değişebilir. Uyarlamalarda ortaya çıkan farklılıkların nedenlerinden biri yazarın olaylara, aynı konuya farklı kültürel birikimlerle bakmasından kaynaklanmaktadır. Yapıtta anlatılan gerçeklik, yazarın bilgi birikimi ve dünya görüşüyle beslenip şekillenir; belli aşamalardan sonra farklı bir içerikle yeniden üretilir. Yazarın kendisinden kaynaklanan bazı değişikliklere uyarlamalarda sıklıkla rastlanır. Uyarlama sürecinde yapılan başka birinin hikâyesine el koyma, bir anlamda kendi hassasiyetleri, çıkarları ve yetenekleri aracılığıyla bir tahsis etme süreci olabilir. Bu nedenle uyarlama yapanlar öncelikle tercüman ve ardından yaratıcıdır.

Shakespeare, birçok oyununda İtalyan halk hikâyelerinden, klasik Yunan trajedilerinden ve daha eski epiklerden almış olduğu konulara yer vermiştir. Önemli ve büyük eserlerin çoğunda öykünün başlı başına bir önemi yoktur. Bu nedenle klasik yazarlar öykülerini mitolojiden, tarihten, ilk çağ yazarlarından veya çağdaşlarından almaktan hiç çekinmemişlerdir. Onlara göre bir öykü icat etmek bir eser üretmek için gerekli değildir.⁸³ Kelt öykülerini uyarlayan Shakespeare, onları farklı bir anlatımla sunmuştur. Shakespeare'in ünlü oyunu *Romeo ve Juliet* (1597), bilinen bir aşk temasını ele alır ve bu tema birçok ülkenin halk öykülerinde yer almaktadır. Olay İtalya'da geçmektedir fakat farklı ülkelerin halk edebiyatlarında da aralarında düşmanlık olan iki ailenin gençlerinin yaşadığı aşka rastlanmaktadır. Yani aynı konu farklı halk edebiyatlarında işlenebilmektedir. Fakat ortaya çıkan eserin önemi yazarın öyküyü ele alış şeklinde ve sunuş biçimindedir.

Oyun türü, ön plana çıkma, çağdaş dönemle ilintili olma ve tarihsel lezzete sahip olma gibi birçok nedenden dolayı çok sayıda uyarlamaya ilham kaynağı olmuştur. Uyarlanan oyunların kültürel politikaları çok çeşitli olabilir (feminist, materyalist,

⁸² Bkz., Ahmet Oktay, *Türkiye'de Popüler Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s. 23.

⁸³ Bkz., Haedens Kleber, *Roman Sanatı*, (Çev.: Yaşar Nabi Nayır), Varlık Yayınları, İstanbul 1961, s. 30.

Marksist, post kolonyal); yazarlar çok çeşitli olabilir (erkek, kadın, gey ya da eşcinsel olmayan, beyaz ya da siyahi) ve farklı ülkelerden olabilir. R. Barton Palmer'a göre, ekonomik nedenlerin dışında, uyarılma sinemaya (burada da tiyatroya) sadece yeni metinler sağlamakla kalmaz ayrıca yeni modeller ve örnekler de sunar.⁸⁴ Böylece, edebi simgeleştirmeyle, sahnelenmeyle bütün ideolojilere hitap edilebilir ve estetik duyuların gösterimi yapılmış olur.

Seyircilerin/okuyucuların bir kısmı oyunun başka bir kaynaktan uyarıldığını bilmeyecekler ve bu onlar için bir fark oluşturmayacaktır. Makul bir kısım kaynak eseri okumuştur ve nasıl dönüştürüldüğünü merak ettiği için oradadır. Diğer bir durumda sadece hikâyeyi duymuştur ya da okumamışlardır veya oyunun ne hakkında olduğunu merak ederek gelmişlerdir. Burada yazarın eski metne tamamen sadık kalmadan, kaynağın ruhunu nasıl yakalayacağı merak konusudur.⁸⁵

Bir uyarılmanın başarılı olarak tanımlanabilmesi için orijinal yapıtın ruhunu ve özünü yeniden kurabilmesi gerekmektedir. Bunu gerçekleştirebilmek için dilin iyi kullanılması gerekmektedir. Uyarılmanın başarılı olmasının ön koşulu olarak çeviriden çok yorumlamanın esas alınması gerektiğini vurgulayan William Miller, her aktarım şeklinin yapılacak olan çeviriyi kabul edecek yapıda olmadığını söyler. Bu sebeple uyarılamada önemli olan yazarın asıl yapıtın ana öğelerini kullanarak sahip olduğu atmosferi yakalamaktır.⁸⁶ Uyarılma gerçekleştirildikten sonra başarılı olup olmadığının tartışılması yazarın kelimelerden çok eserin ruhuna sadık kalmasına yönelik olabilir. Bir eseri düz bir şekilde aktarmak amaçlı bir uygulama değildir. Başarılı bir aktarım işlemi Avustralyalı yazar Tim Winton'un *Cloudstreet* (1991) romanının Nick Enright and Justin Monjo tarafından 1998 yılında tiyatroya uyarılmasında gözlenebilir. Oyun metninde romanın ruhu yakalanmış olmakla birlikte hem eserin benzetimi yapılmış hem de orijinal bir oyun ortaya konmuştur.

Çağdaş İngiliz Tiyatrosunda uyarılma üzerine çalışma yapan Michael Anthony Ingham, İngiltere'de 1980 ve 1990'larda yapılan uyarılamaların çoğunun eleştirel ve ticari başarılarını üretildikleri dönemde sosyo-politik ortamla ilişkili olan alegorik

⁸⁴ Bkz., R. Barton Palmer, (The Sociological Turn of Adaptation Studies: The Example of Film Noir), Stam, R., & Ralengo, A., (Eds.), *A Companion to Literature and Film*, (ss. 258-277). Blackwell Publishing, Australia 2004.

⁸⁵ Bkz., Janis Baladis, *The Practice of Adaptation: Turning Facts and Fiction into Theatre*, (the Degree of Doctor of Philosophy), Queensland University of Technology, 2012, s. 18.

⁸⁶ Bkz., William Miller, *Senaryo Yazımı – Sinema ve Televizyon İçin*, (Çev.: Yılmaz Büyükerşen, Nesrin Esen, Yalçın Demir,) Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2009, ss. 35-37.

işlevlerine borçlu olduklarını ve bunu geçmişin gözüyle şimdiki duruma eleştirel bir açıdan yaklaşıarak başardıklarını dile getirir.⁸⁷ İçinde bulunulan durumun analizini yapmak ya da toplumsal bir eleştiri sunmak için geçmişte üretilen eserler birçok açıdan zengin kaynak görevi görür. Geçmişteki eserleri incelemek çağdaş bir bakış açısıyla yeniden yorumlamayı Adrienne Rich kadın yazarların özellikle gerçekleştirmeleri gereken bir eylem olarak görür. Ona göre kadın yazarlar, geçmişte yazılanlara dönüp bakmalarını, bunu daha özgür olmak ve yazılanların ötesine geçmek için yapmak gerektiğini vurgular. Geçmişte yazılanları bilmemiz gerekmektedir. Bunu yapmaktaki amaç eski gelenekleri sürdürmek değil onların bizi sıkıca tutmasına son vermek ve engelleri yıkmak için onları şimdiye kadar bildiklerimizden farklı değerlendirmemiz gerekliliğidir.⁸⁸

Uyarlama eylemini gerçekleştiren kişi hikâyeyi sever ve kendi uyarlamasını yapmak ister ya da orijinale sıkı sıkıya bağlı kalmasının izleyicinin onu anlamasına yardımcı olmayacağını düşünür ve/veya izleyicinin oyunu daha çok takdir edeceği umuduyla metni değiştirir.⁸⁹ Çeviri ve adaptasyon arasındaki farkı vurgulayan Louis Nowra, Wedekind'in *Lulu* oyunu ve Dumas Fils'in *Lady of the Camelias*'ını adapte ettiğini söyler. Dumas'nın oyununun birebir çevirisinin uygun olmayacağını belirten Nowra, yazıldığı zamanda gerçekçi bir eser olarak algılanan eserin bugünün seyircisine 'romantik' geldiğini dile getirir. Rex Cramphorn'un teklifi üzerine oyunu çevirmeye karar verdiklerinde işe Dumas'nın oyununu uyarlarken Dumas'dan farklı olarak o günün sahne geleneklerinin (ve sansürün) sınırlamalarına bağlı kalmadan kaynak olarak kullandığı romandan başlamışlardır. Oluşturulmak istenen etkiyi arttırmak için oyuna yeni eklemelerde bulunmuşlardır. Bir bakıma orijinal oyunu ve hikâyeyi 'yeniden keşfetmeye' çalışmış, bir dereceye kadar onu yeniden inşa etmiş ve yardımcı yazarlar olmuşlardır. Ona göre, 'Para ve Aşk Sahneleri (Scenes of Money and Love)' alt başlığı onların yeterince ötesine gitmemelerine rağmen oyunu sürükledikleri yönü gösterir niteliktedir. Şimdi birinin sormaya hakkı var: "Sonuç olarak kimin oyunu oldu?" Açık cevap şudur ki, Rex ve Nowra oyuna yeni bir nefes katarak onu yeniden yazmışlardır.⁹⁰

⁸⁷ Bkz., Janis Baladis, s. 20.

⁸⁸ Bkz., Adrienne Rich, "When We Dead Awaken: Writing as Revision", *College English*, 34 (1), 1972, ss. 18-30.

⁸⁹ Bkz., Louis Nowra, (Translating For The Australian Stage (A Personal Viewpoint)), Zuber-Skerritt, O., (Ed.), *Page to Stage: Theatre as Translation*, (ss. 13-22) Rodopi, Amsterdam 1984.

⁹⁰ Bkz., Louis Nowra, s. 16.

Tiyatro uyarlaması, kültürel üretimin temelini oluşturan öğelerin yeniden işlenmesinin özel bir biçimi olarak kategorize edilebilir. André Lefevere tiyatrodaki uyarlamayı şu şekilde açıklar:

Yeni bir izleyiciye metinleri kabul edilebilir kılmak için onların yeniden yazılmasını (oyunların üretimini) ifade eder. Bu süreçte, orijinalin neredeyse her özelliği veya çok az şey değiştirilebilir. Değişiklikler genelde üç kategoriye ayrılır: eş zamanlı sosyo-kültürel bağlamıyla birlikte orijinalin yazıldığı dil değiştirilir. Orijinalin ideolojisinde bir değişiklik meydana gelir (örneğin, en geniş anlamda 'dünya görüşü' değişebilir yani sadece sözcüğün siyasi anlamı değil) ve orijinalin yazınbiliminde bir değişiklik (örneğin, orijinalinin yazarını yönlendirdiği görülen edebiyatın ne olduğu veya olmadığına yönelik varsayımları, onları takip mi edeceği yoksa onlara karşı mı çıkacağı) meydana gelebilir.⁹¹

Tiyatro uyarlaması, yalnızca sözlü metinler arasında değil, aynı zamanda şarkı ve konuşma; ışıklar, sesler, hareketler ve tiyatro üretimindeki diğer tüm kültürel unsurların ilişkileri ve alıntılar sistemi arasındaki metinler arası bir aygıttır.⁹² Bu bağlamda, her tiyatro metni, sahneye konarak çevrilmesi gereken tamamlanmamış bir eserdir. Bu nedenle uyarlama, yalnızca tiyatro prodüksiyonunda yapılan yeniden çalışmanın bir varyasyonudur. Tiyatro, oyun metnine sadık kalmaz; ancak bu, herhangi bir prodüksiyonun gerçekleşmesi için gereklidir. Uyarlama, Batı tiyatrosunun ortaya çıkışından bu yana tiyatro yazarlığının yaygın ve popüler bir formudur. Aeschylus, Sofokles ve Euripides gibi Yunan yazarlar, klasik epik şiirin çoğunun konu malzemesi olan mevcut mit ve tarihsel olaylardan oyunlar üretmişlerdir. Ortaçağda, York ve Coventry Gizem Çevrimi, İncil'den uyarlanmıştır. Her çağ, uyarlama çağıdır, ancak filmin ortaya çıkışı ile uyarlama, son yüz yılda gerçekleştiği kadar hiçbir çağda bu denli gerçekleştirilmemiştir.⁹³

Uyarlamalarda tamamen değiştirilen bir ayrılış veya sonuç noktası olabilir. Örneğin, Anthony Minghella, Michael Ondaatje'nin *The English Patient* (1992) romanından uyarladığı ve senaryosunu yazıp yönetmenliğini yaptığı filmde farklı bir son yazmıştır. Minghella, Kip karakterinin Hiroşima bombalamasına verdiği tepkinin ardındaki post-kolonyal politikayı kaldırmış ve bunun yerine onun iş arkadaşını öldüren daha küçük bir bomba koymuştur. Başka bir deyişle, siyasi bir krizin yerini kişisel bir

⁹¹ André Lefevere, "Refraction – Some observations on the Occasion of Wole Soyinka's Opera Wonyosi", Zuber-Skerritt, O., (Ed.), *Page to Stage: Theatre as Translation*, (ss. 191-198), Rodopi, Amsterdam 1984.

⁹² Bkz., Fischlin, D., Fortier, M., (Eds.), *Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from the 17th Century to the Present*, London and New York 2000.

⁹³ Bkz., Fischlin, D., Fortier, M., s. 7.

kriz almıştır. Filmin editörü Walter Murch bu kararı şöyle ifade eder: “Film (romanın aksine) daha çok şu beş insanla ilgiliydi: Hasta, Hana, Kip, Katharine, Caravaggio - sonuna doğru aniden açılıp izleyicilerden yüz binlerce bilinmeyen insanın ölümünü hayal etmelerini istediler. (...) Bu çok soyuttu. Bu yüzden Hiroşima bombası, Hardy’yi, tanıdığınız birini, öldüren bombaydı.”⁹⁴ Film varyasyonunda hemşire Hana, aslında, hastanın düşlerinde sevgilisi Katharine ile konuşabilmesi için sonunda ölümcül morfin atışını verir. İkisinin sesleri de birleştirilir. Böylece, çok büyük bir değişiklik yapılarak filmin odağı yalnızca mahkûm edilmiş aşk meselesi üzerine olur.

Her uyarlama, hem seyirci hem de bağdaştırıcı üzerinde farklı bir etki uyandırır. Bir öykünün gösterilmesi anlatılması ile aynı değildir. Aynı zamanda ona katılmakla ya da onunla etkileşim kurmakla, yani doğrudan bir hikâyeyi tecrübe etmekle aynı değildir. Aktarımın gerçekleştirildiği her türde farklı durumlar uyarlanır ve uyarlama farklı şekillerde yapılır. Roman, kısa öykü ve hatta tarihî hikâyelerde olduğu gibi bir olayı anlatmak için açıklamak, özetlemek ve genişletmek gibi eylemler yapılır. Anlatıcının, zaman ve mekânda sıçrama yapmak ve bazen karakterin zihnine nüfuz etmek gibi büyük bir gücü vardır. Film, bale, radyo, sahne oyunları, müzikaller ve operalarda bir hikâyeyi göstermek için, gerçek zamanda deneyimlenen doğrudan işitsel ve görsel bir performans vardır. Bu nedenle, yazılı metinde mimikler, ifadeler ve ses tonları hakkında detaylı bilgi olmadığı için eser ekrana ya da aktarılırken, uyarlamayı gerçekleştiren kişi ikna edici bir performans meydana getirmek için çaba sarf eder.

Bazı öyküler diğerlerine göre daha kolay adapte edilebilir. Doğrusal realist romanların ekrana uyarlanması, deneysel olanlardan daha kolay gerçekleştirilmiştir. Charles Dickens, Ian Fleming ve Agatha Christie’nin eserleri Samuel Beckett, James Joyce veya Robert Coover’ın eserlerine göre daha sık uyarlanmıştır. Mark Axelrod’a göre radikal metinler uyarlandıklarında bir tür sinematik homojenleşmeye indirgenmiş olurlar. Ancak Charles Dickens’ın romanları, canlı konuşmalarıyla, geniş anlamıyla çizilmiş karakterlerin kendine has konuşma kalıplarıyla bireyselleştirilmeleriyle “tiyatro” olarak adlandırılmıştır. Güçlü resimli tasvirleri ve gösteri sahnesi için potansiyele sahip olmaları, onları sahneye ve ekrana kolayca uyarlanabilir hale getirmiştir.⁹⁵

⁹⁴ Hutcheon, s. 12.

⁹⁵ Bkz., Hutcheon, s. 15.

Genellikle uyarlamalarda, özellikle uzun romanlardan yapılan uyarlamalarda, uyarlayanın işi çıkarmak ya da daraltmaktır. Nicholas Wright, Philip Pullman'ın *His Dark Materials* (1997-2000) roman üçlemesini, 1300 sayfadan üç saatlik oyuna uyarlarken, bazı karakterleri (örneğin, Oxfordlu bilim adamı Mary Malone gibi) ve dolayısıyla yaşadıklarını kesmek zorunda kalmıştır. Ayrıca kurguyu hızlandırması ve Kiliseyi anlatıya en baştan dâhil etmesi gerekmiştir. Bunların yanı sıra, roman üçlemesinin bütünlüğünü yakalamak için oyununda iki büyük doruk noktası bulmak zorunda kalmıştır. Bazı temaları açıklamak zorunda olduğunun ve ayrıntıları detaylandırması gerektiğinin farkındadır. Çünkü oyunun seyircisinin romanları okurken olduğu gibi parçaları bir araya toplamak için fazla zamanı yoktur.⁹⁶ Romanda yer alan ve sunulması gerektiğine inanılan temaları belirli bir süre içerisinde seyirciye sunmak oyun yazarları için zorlayıcı bir eylemdir. Bu nedenle, süreci verimli geçirmek için temel noktalara odaklanmak ve bunları seyirciye iletmek için sahne elemanlarını etkili kullanmak gerekmektedir.

Bütün uyarlamalar sadece kesmeyi gerektirmez. Kısa öykü uyarlamaları, kaynak materyallerini önemli ölçüde genişletmek zorunda kalır. Örneğin, John M. Cunningham'ın 1947 tarihli *The Tin Star* adlı kısa öyküsü, Fred Zinneman ve Carl Forman'ın 1952 tarihli *High Noon* adlı filmi olarak uyarlanmıştır. Film yapımcısı Neil Jordan ve Angela Carter, 1984'te Carter'ın hikâyesi *The Company of Wolves*'u uyarlarken Carter'ın *The Bloody Chamber* (1979) kitabındaki "The Werewolf" ve "Wolf-Alice" adlı iki masaldan da ayrıntılar eklemişlerdir. Eserin rüya mantığını ortaya koymak için ise Carter'ın daha önceki radyo oyun adaptasyonundan çağdaş bir önsöz almışlardır. Senarist Noel Baker'a göre, uyarlanması istenen kısa bir hikâye değildir, aslında Michael Turner'ın *Hard Core Logo* (1993) kitabıdır. Fakat bu kitap, 1980'lerin punk grubunun, harfler, şarkılar, cevaplar, makine mesajları, faturalar, fotoğraflar, elle yazılmış notlar, günlük girişler ve sözleşmelerden oluşan parçalar hainde bir anlatıdır.⁹⁷ Baker, önce parçalı anlatımın zorluğunu hissettiğini ve daha sonra bunun boşluklar ve sessizliklerle dolup taşıdığını, söyleyeceklerinin söylenmeden kaldığı düşüncesiyle karşı karşıya kaldığını söyler. Sonunda, günlüğüne, bu sonuncu noktanın görevi daha eğlenceli ve daha yaratıcı hale getirdiğini belirtir. Baker, Turner'a çok az yazıp çok şey

⁹⁶ Bkz., Hutcheon, s. 19.

⁹⁷ Bkz., Hutcheon, ss. 19-20.

önerdiği için teşekkür etmesi gerektiğini ekler.⁹⁸ Kısa öykü uyarlamalarında, aktarım yapılan aracın özelliğine göre ekleme gerektiği açıktır. Bu durumda, yazar ya da senarist elde etme istediği uzunluğu oluşturmak için başka kaynaklara ihtiyaç duymakta ve mantıklı bir bütünlük oluşturacak bir biçimde uyarlama eylemini gerçekleştirmelidir.

Uyarlamayı gerçekleştirenlerin bir öykü seçip onu belirli bir ortama aktarmasının veya farklı bir türe dönüştürmesinin çeşitli nedenleri vardır. Amaçları daha önceki yapıtların ekonomik ve sanatsal olarak yerini alacak eserler üretmek olabilir. Ya da uyarlanmış metnin estetik ya da siyasi değerlerine sadık kalmak isteyebilirler. Sebep ne olursa olsun, uyarlama yapan kişinin bakış açısına göre uyarlama, kendine mal etme ve kurtarma eylemidir. Bu süreçte yorumlama eylemi gerçekleştirilir ve ortaya yeni bir eser çıkar.

Uyarlama gerçekleştirilirken aktarımı ve adaptasyonu kolay olan unsurlardan biri temadır. Tema, araç ve tür değişimlerine kolaylıkla uyarlanabilir. Karakterler de uyarlamalarda aktarımı yapılabilen ve kültürler arası bağlantı kuran ana unsurlardandır. Murray Smith, karakterlerin anlatı ve performans metinlerinin estetik etkileri için çok önemli olduklarını ve tanıma, uyum ve bağlılık gibi özelliklerle alıcıların hayal güçleriyle bağlantı kurduklarını dile getirir.⁹⁹ İnsan özünün merkezde olduğu biçimler olarak düşünülen tiyatro ve romanda, uyarlamaların odağı karakterler olduğunda psikolojik gelişme (alıcıların duygudaşlık kurması) anlatının ve dramatik yapının bir parçasıdır.¹⁰⁰ Seyircilerin/okuyucuların karakterleri benimsemeleri ve kendi hayatlarıyla bağdaştırılmaları sağlanır.

Uyarlama yapılırken sonuç tamamen dönüştürülebilir. Bazen kişisel olan politik olanla yer değiştirebilir. Yazar uyarladığı eseri tamamen kendine ait duruma getirebilir. Uyarlama işlemini gerçekleştirenler, hikâyeleri çoğunlukla “yerlileştirirler.”¹⁰¹ Bunu yaparken zaman içinde meydana gelen değişimleri hesaba katarak kendi dönemlerini ve yaşadıkları yeri göz önünde bulundururlar. Uyarladıkları eserlerin veya anlatıların kültürel özelliklerinden faydalanırken kendi kültürleriyle bir bağ kurarlar. Genellikle, kişisel ve siyasi görüşleri de uyarlama sürecine etki eden unsurlardan olur. Uyarlamayı

⁹⁸ Bkz., Peter Dickinson, *Screening Gender, Framing Genre: Canadian Literature into Film*, University of Toronto Press, Canada 2007, s. 191.

⁹⁹ Bkz., Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*, Clarendon Press, Oxford 1995, ss. 4-6.

¹⁰⁰ Bkz., Hutcheon, s. 11.

¹⁰¹ Bkz., Hutcheon, s. 28.

gerçekleştirmek için belirli sebeplere sahip olması gerektiği açık olan yazarlar, eserleri yeniden yorumlarken kendi görüşlerini de açıklamış olurlar. İçinde yaşadıkları toplumun düşünce yapısını ya da daha geniş bir kapsamda sosyal bir eleştiri yapmak amacıyla uyarlama bir araç olarak kullanılabilir. Sömürgecilik sonrası tiyatro yazarları ve savaş karşıtı olan televizyon yapımcıları, uyarlamaları siyasi konumlarını ve görüşlerini dile getirmek için kullanmışlardır. Bu tür siyasi ve tarihsel amaçlarla gerçekleştirilen yapımlar akademik çevrede yoğun ilgi görmektedir.¹⁰² Bunların yanı sıra yazarla ilgili daha kişisel olgular da uyarlamanın şekillenmesinde rol oynayabilir. Bu kişiler olgular, yazarın deneyimlediklerini, geçirdiği duygusal süreçleri, ailevi yapısını, bağlı olduğu inançları ve kültürünü içerebilir.

Edward Said'e göre edebiyat: "özgünlükten ziyade bir tekrarlama düzenidir- fakat aynılığın değil- tekrarlamanın alışılmadık bir düzenidir."¹⁰³ Aynı şekilde uyarlama da geçici surette ikinci olmasına rağmen, hem yorumlayıcı hem de yaratıcı bir eylemdir: hem yeniden okunan hem de yeni bağlantılar kurulan hikâye anlatımıdır.¹⁰⁴ Böylelikle uyarlama tekrarlanan unsurlarla birlikte farklılıkları da beraberinde getirmektedir. Çünkü uyarlanan eser gibi uyarlama daima bir bağlam –zaman, mekân, toplum ve kültür- çerçevesinde yapılır. Uyarlama yazarları kaynak metin yoluyla çağdaş seyirciyle bir bağ kurmak için anlatının zamanını güncelleyerek onların yeni eseri algılamalarını kolaylaştırırlar.

Uyarlama eylemi çok çeşitli sebepler doğrultusunda yapılmaktadır. Eski eserlerden ya da hikâyelerden yola çıkarak gerçekleştirilen uyarlama eylemi ekonomik cazibeye sahiptir. Çağdaş kültüre hitap edecek şekilde uyarlamalar yapılması, yazara ya da yapımcıya kar sağlamaktadır. Uyarlaması yapılan eserin kültürel özelliklerinden faydalanmak istemek diğer sebeplerden biridir. Buna ek olarak kişisel ve politik etkiler de uyarlama yapmaya etkindir. Uyarlama yapan yazar öncelikle seçiminin ardındaki kişisel nedenini belirler ve daha sonra uyarlama yapacağı çalışmayı ve aracı belirler.

"Edebiyatın doğasında kurgusalılık, hayal gücü bulunmaktadır. Bütün edebi eserler, sanatçıların kurgulaması sonucu ortaya çıkmışlardır. Kurgusalılık ve hayal gücü birbirleriyle ilişkili kavramlardır. Kurgulayabilmek için hayal etmek gerekmektedir.

¹⁰² Bkz., Hutcheon, s. 94.

¹⁰³ Courville, M. E., (Ed.), *Edward Said's Rhetoric of the Secular*, Continuum, London 2010, s. 12.

¹⁰⁴ Bkz., Hutcheon, s. 111.

Sanatçı, hayal gücü ve kurgulama vasıtasıyla yeni bir varlık ortaya koymuş olur.”¹⁰⁵ Uyarlama yapılırken ortaya çıkan gerçek problem; bir edebi eserin içeriğinin nasıl yeniden üretilebileceği değildir: Ana temanın ham haline ne kadar uzaklıkta durulması gerektiğidir. Metnin kaynağa ne kadar sadık kaldığının derecesine göre üç çeşit uyarlama şekli ortaya çıkmaktadır. Bunlar: serbest uyarlama, sadık uyarlama ve birebir uyarlamadır.¹⁰⁶ Serbest uyarlama; herhangi bir kaynaktan veya edebi eserden bir fikrin, bir olayın ya da bir karakterin alınması ve bağımsızca işlenmesidir.¹⁰⁷ Serbest uyarlama, kaynak eserden öykü, karakter ya da olayın alınarak bu öğelerden yararlanılması şeklindedir. Kaynak eserden esinlenilerek gerçekleştirilen bu uyarlama türünde, yazar çeviri yapar ve kendi ürününü ortaya koymuş olur. Karakter temel alınarak yapılan uyarlamalarda temel hikâye ve kişileri, eğer varsa yan hikâye ve kişileri ile yeniden ilişkilendirilerek ve ana hikâye çerçevesinde ele alınır. Kaynak eserden alınmış olan olay, farklı bir zamana aktarılabilir. Buna ek olarak, olay örgüsü farklı bir boyutla sunulabilir. Zaman kavramı değiştirilerek eser modernize edilebilir. Bu şekilde öykünün aslına dokunulmadan sadece yan unsurlar değiştirilebilir.

Diğer bir aktarım şekli olan sadık uyarlama, kelimenin de çağrıştırdığı üzere, kaynak eserin ruhuna ve atmosferine sadık kalarak onu aktarımı yapılacak olan tür çerçevesinde yeniden yaratmaya teşebbüs etmektir.¹⁰⁸ Bu uyarlama sürecinde, kaynak eserin aktarımı yapılırken özünün korunmasına dikkat edilmelidir. Taşıdığı atmosfer ve eserin ruhu korunmalı ve yeni seyirciye/okuyucuya iletilebilmelidir. Aslına sadık kalınmayarak gerçekleştirilen bir uyarlamada, seyirci/okuyucu, uyarlamada temel alınan eserdeki tematik ve estetik öğeleri yeni eserde bulamazsa hayal kırıklığı yaşayacağı hesap edilmelidir.

Uyarlama sürecinde öncelikle kaynak eserin temel unsurları belirlenir. Ana öykü ve tema belirlendikten sonra kaynak eserdeki diğer temalara uyarlamada yer verilip verilmeyeceği kararlaştırılır. Kaynak eserdeki karakterler arasında seçim yapıldıktan sonra mevcut atmosfer ve betimlemelerin yeni esere nasıl aktarılacağına karar verilir. Karakterlerin belirlenmesi, uyarlama sürecinin temel unsurlarındandır. Karakterler yeni

¹⁰⁵ Bilal Elbir, *Edebiyat ve Bilgi Kuramları*, Pegem A Yayınları, Ankara 2006, s. 2.

¹⁰⁶ Bkz., Giannetti, L. D., & Leach, J., (Eds.), “*Writing*”, *Understanding Movies*, Ontario, Pearson Education Canada, Canada 2001.

¹⁰⁷ Bkz., Giannetti, L. D., & Leach, J., s. 407.

¹⁰⁸ Bkz., Giannetti, L. D., & Leach, J., s. 408.

yapıtta birleştirilerek sunulabilir. Bu şekilde, tek bir karakter birden fazla kişinin görevini ve karakter özelliklerini taşıyacak şekilde sunulur.

Uyarlamada en sık başvuru yöntemlerinden biri ödünç almadır. Bu şekilde kaynak eserdeki olay örgüsünün tamamını ve bütün karakterleri sunmak yerine ana metinden bir fikir ya da parça alınır. Alınan fikir ve parçanın etrafına uyarlayan tarafından bir dünya inşa edilir. Bu aşamada ortaya çıkan yapıtın temel aldığı kaynak eser, öykü veya efsanevi karakter uyarlayan tarafından belirtilir. Böylelikle, hedef kitlede uyarlamanın nasıl gerçekleştiğine dair merak uyandırılmış olur.

Yeniden yazma, kitap ya da konuşma gibi bir metnin yeni bilgiler ışığında geliştirme ya da değiştirme amacıyla tekrar yazılması olarak tanımlanabilir.¹⁰⁹ Yeniden yazma işleminde kaynak eser, bir takım değişiklikler, ekleme ya da eksiltmelerle yeni araç veya ortam için uygun hale dönüştürülür. Uygulama, yorumlama yöntemiyle benzerlik gösterir. Yorumlama, kaynak yapıtın aktarıldığı kültürün özelliklerine ve toplum yapısına uygun şekilde dönüştürülmesi olarak tanımlanabilir. Yorumlama, uyarlama işlemini gerçekleştiren yazarın, şairin veya senaristin kaynak eseri algılama şekli, düşünce yapılarına bakış açısı ve anlamlandırma eylemleri doğrultusunda gerçekleşir. Böylelikle, düşünceler zihinde birleştirilerek tekrar üretilir. Kaynak eserin olay örgüsü, karakterleri ve temalarından yola çıkılarak yeni bir eser üretilmiş olur. Hidayet Hale Künüçen'e göre, "(...) her ortamın doğrudan yapılan bir çeviriyi kabul etmeyen kendine has özellikleri vardır. Önemli olan, uyarlama yapan yazarın özgün eserin ana öğelerini alarak onun havasını (kişiliğini ya da özgün eserin duygusal atmosferini) yakalamasıdır."¹¹⁰ Uyarlama sürecinde doğrudan aktarım her zaman mümkün değildir. Uyarlanan ya da uyarlama yapılan ortamın birebir aktarımında doğru ve etkili bir sonuca ulaşamayabilir. Bu nedenle, yorumlama işlemi zaman, mekân ve düşünce yapıları göz önünde bulundurularak gerçekleştirilir.

Uyarlama sürecinde dikkat edilmesi gereken hususlar vardır. Birebir uyarlama yapılmadığı zamanlarda, eksiltmeler ve değişiklikler sonucunda anlam karmaşası veya boşluklar oluşabilmektedir. Karakter sayısının azaltılması veya bir karakterin birçok

¹⁰⁹ Bkz., Yıldırım, İ., "Türk Tiyatrosunda Uyarlama ve Yeniden Yazım Örneklerine Bakış", *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 22, 2008, ss. 1-17.

¹¹⁰ Künüçen H. H., "Sözcük Sanatı Edebiyattan Görüntü Sanatı Sinemaya Sevginin Aktarılışı (Cengiz Aytmatov'un Al Yazmalım Selvi Boylum Adlı Eserinden Aynı Adla Sinemaya Uyarlanan Filmin Uyarlama Üzerine Düşündürdükleri)", *Journal of Social Sciences of the Turkish World*, 46 (46), 2008, ss. 9-36.

farklı karakter özelliğiyle sunulmasının oyunu nasıl etkilediği analiz edilmelidir. Örneğin, trajedilerin en önemli unsurlarından olan Koro'nun görevi çağdaş tiyatro oyunlarında karakterler tarafından üstlenilebilmektedir. Bu şekilde, kaynak eserin yazarının seyirciye iletmek istediği mesajların, düşünce yapısının ve toplumsal eleştirilerinin çağdaş seyirciye başka bir karakter yoluyla iletilmesi sağlanır. Olay örgüsünde değişiklik yapıldığında ise herhangi bir eksiltme sonucunda anlam kayıplarının olma ihtimali göz önünde bulundurulmalıdır. Yazar, öykü bütünlüğüne zarar vermeyecek şekilde olayı aktarabilmelidir.

2.2. MİTOSLARIN UYARLANMASI

Antik Yunan trajedisi, mitolojik karakterler ve kavramlardan yoğun olarak beslenmiştir. İnsan hayatı üzerinde etkili olan mitoslar, trajedi yazarlarının oyunları ile varlıklarını günümüze kadar sürdürmüşlerdir. Asırlar geçmesine rağmen Antik Yunan trajedilerinin, hala bu denli etkili olmalarının ve varlıklarını sürdürmelerinin nedenlerini bulabilmek için insan hayatıyla ne derece ilişkili olduklarına bakmak gerekir. John Djisenu, Antik Yunan trajedilerinin gerçek hayatla ilişkisini ve çağdaş dönemde etkisini sürdürmesinin ardındaki sebepleri şu sözlerle ifade eder:

*Aslında Antik Yunan trajedileri, küreselleşen dünyanın ya da bazı bilim adamlarının söylediği gibi 'kültürel evrensel'in bir parçası haline geldi. Çünkü insanın temel ve içsel özelliklerini; arzularını, zayıflıklarını ve dayanıklılığını, aynı zamanda, bazen çağdaş dünyamızdaki aşırı gururumuzu (kibrimizi), sağduyu ve dikkat eksikliğimizi (körliğümüzü) gözler önüne serer. Ekleme cesaretini göstermeme izin verin: Beslenme, giyinme, dans ya da hareketlerimizden ve müzikten bahsetmeksizin, belki sadece tanrı ya da tanrıları algılama şeklimiz ve bina türlerimiz, makinelerimiz ya da teknolojimiz, Antik Yunan'dakinden farklı olabilir ama biz çoğunlukla, temelde insan olarak, onlar gibi faaliyette bulunmaya devam ediyoruz.*¹¹¹

Yaşanılan çağ değişse de insana özgü temel ihtiyaçların ve sorunların benzerlik göstermesi, tiyatrodan da eski eserlerin hitap edecek kitle bulmasını kolaylaştırmıştır. Helene P. Foley, Yunan trajedilerinin, çözülemeyen aşırı durumlara politik bir cevap verdiğini, fiziksel tanımlamada ya da kurguda çok az özgünlük sunan hayali bir geçmişte kurulmasıyla hem mekân değişikliklerine hem de çok ırklı oyuncu kadrolarına uyarlanabilme özelliğine sahip olduğunu söyler. Oyunların, bu yüzyılda siyasi protesto ya da belirli bir siyasi iklime tepki olarak kullanıldığına aşına olduğumuzu dile

¹¹¹ John Djisenu, (Cross-Cultural Bonds Between Ancient Greece and Africa: Implications for Contemporary Staging Practices) Hardwick, L., & Gillespie, C., (Eds.), *Classics in Post-colonial Worlds*, (ss. 72-86) Oxford University Press, United States 2007.

getirir.¹¹² Ona göre, sahne adaptasyonlarının kolay olmasının yanı sıra, mitosların temelini oluşturduğu Yunan olay örgüleri, “Freud’un belirttiği gibi, pembe dizilere dönüşüp bozulmadan derin psikolojik gerçekleri ortaya çıkarmayı amaçlar. Kısmen ilahi güçlerin ve bir toplumun varlığı, uzak geçmişteki politik kurgudan dolayı şimdiki azaltılmış modern karakterlerle, öngörülebileceğinden daha karmaşık bir motivasyon kavramı sağlar.”¹¹³ Anlatılmak isteneni, amaçlanan mesajı seyirciye/okuyucuya belirli bir süre içerisinde, belirli sayfa aralıklarında iletebilme özelliğine sahip olan oyunlar olması, günümüzde de onların, zamansal ve mekânsal karmaşaya düşmeden icra edilebilmelerini sağlamıştır. David Kovacs’a göre, mitosların kaynaklık ettiği Antik Yunan oyunlarındaki “olay örgüsü, karakterler ve düşünce, insan hayatının radikal güvensizliğine, geleceğin anlaşılmazlığına, güvenme gerekçesi kuvvetli olduğunda bile şartları kontrol edebilmek için insanın yeteneğinin ve mantığının acizliğine dikkatimizi çeker.”¹¹⁴ Böylece, insani özelliklere yönelik gerçekçi yaklaşımları, insan fıtratını yansıtması ve hayata dair bulgulara pencere açmaları belirgin olan eserler, ifade zenginliği yönünden günümüz tiyatrosunda yeniden üretimlerde vazgeçilemeyen tercihlerden olurlar.

Tanrıların düzenini, birbirleriyle mücadelelerini ve insan hayatı üzerindeki etkilerini işleyen ve “(...) putperest bir geleneğe dayanan mitoslar, büyük, organize olmuş dinlerin hiçbirisiyle ilişkili değildir ve böylece bir bakıma kamuya aittir; nüfuz sahibi kimseleri rahatsız etmeden özelleştirilebilir ve hatta yanlış okumalara da iyi gelir.”¹¹⁵ Bu özellikleri, mitosların ve mitosların olay örgüsünü oluşturduğu Antik Yunan oyunlarının uyarlanması kolaylaştırmış ve hatta cazip kılmıştır. Bunların yanı sıra, Yunan mitolojisinde kadınların baskın karakterler olmaları, trajedilere de yansımıştır. Kadının ön plana çıkarılması ve güçlü olması, kadının yerini ve problemlerini anlatmada çağdaş oyun yazarlarına yol gösterici olmuştur. Foley, oyun yazarı ve çevirmen Wertenbaker’ın Antik Yunan oyunlarındaki kadın karakterlerin günümüz için etkileyici ve gerçekçi örnekler sunduğunu şu şekilde aktarır: “(...) Yunan şairleri, kadınlara küçük, aptal roller vermediler ve onları küçümsemediler. Modern oyunların en büyük hatası kadını her zaman güzel yapmaya çalışmaktır. Bu kadınlar

¹¹² Bkz., Foley, H. P., “Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy”, *Transactions of the American Philological Association*, 129, 1999, ss. 1-12.

¹¹³ Foley, “Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy”, s. 5.

¹¹⁴ Kovacs D., “Zeus in Euripides’ *Medea*” *The American Journal of Philology*, 114 (1), 1993, ss. 45-70.

¹¹⁵ Foley, “Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy”, s. 6.

korkunçtur ve korkularının cesaretlerine sahiptirler.”¹¹⁶ Neredeyse bütün toplumlarda yaşanan kadına yönelik şiddetin, kadının ezilmesinin, kapana kısılan kadının karşı atağa geçerken büründüğü kişiliğin tarifini mümkün kılan bu oyunlar, çağdaş tiyatroya eşsiz bir kaynak görevi görmektedir.

Oyunun, başka bir zamanda ve mekânda, farklı tarihi olan bir topluma uyarlanması özünden bir şey kaybettirmez. Aksine yüzyıllar sonrasında bile insani değerleri yansıtmaması, toplumların kültürel yapılarına göre inanışları, düşünce yapılarını ve davranışları sorgulayabilmesi oyuna evrensellik kazandırır. Eşitlik, hak, adalet kavramlarının yanı sıra düşmanlık, intikam, hırs gibi insanlara özgü duyguları irdeleyip aktif bir şekilde seyirciye ya da okuyucuya ulaştırmak için oyunun o ülke sınırları içinde ve/veya o ülkenin vatandaşı tarafından yazılma şartı aranmaz. Bu durum, *Medea* gibi yüzyıllar öncesinde yazılmış bir oyunun çeşitli uyarlamalarıyla gözlemlenebilmektedir. Aktarılabilmek ayrıcalığı aslında oyunların evrenselliğine ve oyundaki insani sorgulamaların derinlik boyutuna da bağlıdır. Mitoloji üzerine yaptığı araştırmalarla bilinen Joseph Campbell, *Yaratıcı Mitoloji* adlı eserinde insan doğasının evrenselliğine vurgu yaparak mitolojinin de bu evrenselliğin bir göstergesi olduğunu şu sözlerle belirtir:

Bu zenginleştirici girişime harcadığım on iki coşkulu yıla baktığımda, uzun zamandan beri taşıdığım bir düşüncenin doğrulanışını görüyorum: İnsan ırkı yalnız biyolojik olarak birlik değildir, ruhsal tarihi de tekdir. Tek bir senfoni her yerden yükselmiş, temleri çalınmış, gelişmiş, çoğaltılmış ve değiştirilmiş, eğilip bükülmüş, yorumlanmış ve bugün bütün bölümlerinin bir arada çalındığı büyük bir fortissimo halinde yeni bir karşı konulamaz doruğa yükselmektedir. Buradan da yeni büyük bir akım çıkacaktır. Gelecekte de halen duyulan motiflerin işitileceğinden kuşku duymak için bir neden de göremiyorum - yeni ilişkilerle fakat gene aynı motifler.¹¹⁷

İnsan kökeninde var olan özelliklerden dolayı insanların benzer sorunlarla karşılaşabileceğini gösteren *Medea* oyunu da yazıldığı dönemde toplumun içinde bulunduğu yargıları sorgulamış ve bakış açılarına değişiklik getirmeyi amaçlamıştır. Bu oyunun, politik yapılanmalardan geçen bir ülkenin kadınının durumunu irdelemek ve ötekileştirme sorununa dikkat çekmek için yeniden yorumlanabilmesi, evrensel olmasının kanıtıdır.

¹¹⁶ Foley, “Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy”, s. 4.

¹¹⁷ Joseph Campbell, *Yaratıcı Mitoloji: Tanrının Maskeleri IV*, (Çev.: Kudret Emiroğlu), Işık Yayınları, İstanbul 2014, s. 9.

Medea'nın orijinalini ve adaptasyonlarını incelerken amaç; oyunun, günümüze kadar farklı şekillerde ve platformlarda yeniden ele alınmasının sebeplerini, çağdaş toplumlardaki yansımalarını, 21. yüzyıl insanına söyleyecek neleri olduğunu ve güncel kültürün adaptasyonlar üzerindeki etkisini keşfetmektir. Eski eserlerin çağdaş seyirciyle buluşturulması sadece tiyatrodan değil sinemada, müzikte, operada ve görsel sanatlarda genellikle yapılan bir uygulamadır. Bu da oyunun evrensel bir yapıya sahip olduğunu ve hitap ettiği kitlenin zenginliğini gösterir niteliktedir. Seyirciye sorular sorması, çatışmalar içermesi ve çağdaş insan için hayati olan konularla bağlantılı olması açısından, adaptasyonun, orijinali gibi hedef kitleyle iletişime geçmesi sağlanır. Bu amaç doğrultusunda mevcut oyuna adaptasyonun odak noktasına göre bölümler eklenir. Oyun, sanatçının elinde, belirli temalar ve iletilmek istenen mesajların üzerine vurgu yapılarak biçimlenir.

Medea'nın varlığını sürdürmesini sağlayan sebeplerden biri, toplumdaki farklı karakterlere hitap etmesidir. İnsanlar, kendilerini birçok yönden *Medea* ile bağdaştırabilirler: Kendi vatanından uzakta bir yabancı, ailesine ihanet eden bir evlat, kardeş katili, kocası tarafından terk edilen bir kadın ve evlatlarını başkalarının insafına terk etmeyecek kadar seven, yine onları öldürecek kadar zalim olabilen bir anne... Oyun, insanın yaşadığı ikilemleri ve kötülükle karşılaşınca kalbi ile mantığı arasında mekik dokuyan düşüncelerini yansıtır. Kendi yarasını daha derin yaralarla kapatma çabası içine giren kadının ulaştığı nokta gözler önüne serilir.

Bir mitosun anlatılması birçok anlamı da beraberinde getirir. Mitoslar, farklı toplumların inanışları ve davranış şekilleri gibi anlamlar da içerirler ve ortak bir bilinç oluşturmada önemli role sahiptirler. Bir kültürün inanışlarını hikâye yoluyla geleceğe ulaştırırlar. Toplumların inanışlarını incelemek ve eski metinlere çağdaş bir yorumla bakabilmek, mitosların işlendiği trajedilerin yeniden gözden geçirilmesiyle gerçekleştirilebilir. Yeniden gözden geçirmeyi W.S. Kottiswari “eskiye, yeni gözlerle, farklı bakış açılarıyla bakmak, eski bir metni yeni bir eleştiri boyutuyla incelemek”¹¹⁸ olarak tanımlar. Bugünün seyircisiyle buluşmak ve gelenekseli iletmek için yeniden üretilen mitosların yorumlanması ve ilham kaynağı görevi görmesi, mitolojik simgelerin ve karakterlerin bilinçli bir şekilde gözden geçirilmesi sonucunu doğurur.

¹¹⁸ W.S. Kottiswari, *Postmodern Feminist Writers*, Sarup & Sons, New Delhi 2008, s. 7.

Euripides gibi çağdaş yazarlar da mitosun ideolojik ve estetik değerleriyle ilgilenirler. Onu bir son olarak ele almazlar. Bazı bireylerin hayatını altüst eden, bazı yaşamları muhalif konuma getiren ve uç noktalara taşıyan yıkıcı bir güç olarak sunarlar. Bu şekilde hem gerçek kimliğin hem de ötekileştirmenin incelendiği bir arena haline gelen, kadın için kaçış yolunun ya da başka alternatiflerin var olduğu inancını barındıran platformlar oluştururlar. Bu platformlarda, kadının sürgün oluşu, hayatının bambaşka boyutlara taşınması ve çocuklarına bağımlı olması; erkeğin ise sürgün ama çocuklarından bağımsız yeni bir hayat kurabilmesi vurgulanır.

Medea, feminist bir öge olarak edebiyatta önemli bir konuma sahiptir. Var edildiği günden itibaren birçok yazar tarafından anlatılmış olsa da Euripides'in ona kazandırdıklarıyla farklı alanlarda esin kaynağı olmuştur. Ününü, çoğunlukla kadının hayatına ışık tutarak dikkati kadına çekmek isteyen Euripides'e borçlu olduğu söylenebilir. Baskı altındaki kadının dikkate şayan olduğunu, erkeğin kadına yaşattıklarıyla vurgulamıştır. Euripides, hüküm süren kahramanlık olgularını ve inanışlarını, erkek kahraman olgusunu bu sefer erkeği ön plana çıkarmayarak kadını baskın karakter yaparak kadının yararına bir sunum yapmıştır. Böylece birçok mitolojik figür, terim ve karakter yok olurken Medea, zihinlerde ve hayallerde yer alabilen bir isim olmuştur.

Sonuç olarak, mitosların ve işlendikleri oyunların kültürel etkileri günümüzde de kendisini göstermektedir. Antik çağdaki kültürel öğeler, insanlar arasındaki ilişkiler ve problemler, günümüzde yaşananlara benzerlik göstermektedir. Bu yüzden mitosların temelini oluşturduğu, tiyatronun dönüm noktalarından biri olan Antik Yunan oyunları, birçok yazara hala ilham vermektedir. Bunlardan birisi de Euripides'in yazmış olduğu *Medea* adlı oyundur. Bu çalışmada, *Medea* adlı oyununun güncel bir çevirisi olan Brendan Kennelly'nin *Medea* yorumu incelenmektedir. Yazarın düşünceleri ve yaşam tarzıyla şekillenen bu yeni varyasyonda, İrlanda'nın geçirmiş olduğu süreçlerin bu ülkenin vatandaşları üzerindeki etkileri Medea'nın yaşadıklarıyla bağdaştırılarak sunulmuştur. Çalışmada ele alınan ikinci oyun ise *Medea*'nın uyarlaması olan, Marina Carr'ın *Kediler Bataklığı'nda...* adlı oyunudur. Carr, oyununda Medea'nın hem kadın hem de öteki konumunda oluşu üzerine vurgu yapmıştır. İrlanda toplumunun bir parçası olan Gezginciler topluluğunun algılanışı, yaşam şekilleri ve toplumdaki yeri Medea'nın sürgünde olduğu kentte kabul görmeyişiyle bağdaştırılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ İRLANDA TİYATROSUNDA *MEDEA*: BRENDAN KENNELLY’NİN *MEDEA* YORUMU VE MARINA CARR’IN *KEDİLER BATAKLIĞI’NDA...* ADLI OYUNU

3.1. ÇAĞDAŞ İRLANDA TİYATROSUNDA *MEDEA*

İrlanda tiyatrosu, İrlanda’nın bağımsızlık mücadelesi verdiği 19. yüzyılda, silahlı ve politik mücadelelerin etkileriyle şekillenmiştir. Bu dönemde silahlı mücadelenin yanında kültürel birlikteliğin de bağımsızlık için gerekli olduğunu savunan aydınlar bu kültür birliğini sağlamak için yerel kaynaklardan beslenen sanata yönelmişlerdir. Toplumun yapısı ve ortak yaşantısı, tiyatroyu biçimlendirmiş, yeni bir tiyatro hareketini başlatmıştır. Cevat Çapan’a göre, İrlanda tiyatro hareketinin en önemli özellikleri “tarihinde ulusal tiyatro geleneği olmayan bir toplumun, bağımsızlık savaşı verirken bu ortak yaşantıdan yararlanarak tiyatrosunu kurması” ve toplum hayatını yansıtan oyunların yazılmasını sağlamasıdır.¹¹⁹ Ortaya çıkışı 19. yüzyılın sonuna denk gelen bu “ulusal tiyatro hareketi, kurucularının düşünceleri ile gerçek hayatın çatışması sonucunda belli bir biçim almış”¹²⁰ ve böylece evrensel, gerçekçi halk tiyatrosu yaratılmıştır.

İrlandalı yazarlar, tiyatronun toplumu yönlendirme ve bilinçlendirmede önemli bir güç olduğunun farkına varmışlardır. Dönemin önde gelen şairlerinden William Butler Yeats (1865-1939), kalıplaşmış tiyatro anlayışına karşı çıkmış ve İrlanda halkına “ulusal bilinç” kazandırmak amacıyla halk dilinde bir şiir tiyatrosu oluşturmak için çalışmıştır.¹²¹ O, İrlanda halkını edebiyata yöneltmek için tiyatroyla ilgilenmiştir. Çünkü tiyatro, bir toplumu yeniden inşa etmede büyük bir güce sahiptir. Genç nesli mevcut siyasi ortam ile politik söylemlerden uzaklaştırarak kültürle aşına olmasını sağlamak için tiyatro üzerine çalışılmalar yapılmıştır. Böylece tiyatro, yıkımlardan geçmiş bir toplumun yönlendirilmesinde ve İrlanda’da kalıcı bir kültür oluşturmak için düşüncelerin yayılmasında önemli bir role sahip olmuştur.

Bağımsızlık mücadelesi veren İrlanda’da milli bir tiyatronun kurulmasında önemli bir yere sahip olan, eserlerini üretirken ya da sahnelerken yaşadıkları toplumu yansıtan

¹¹⁹ Cevat Çapan, *İrlanda Tiyatrosunda Gerçekçilik*, Sözcükler Yayınları, İstanbul, 2014, s. 5.

¹²⁰ Çapan, s. 5.

¹²¹ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul, 2000, s. 53.

ve ülkelerinin vatandaşlarının kendilerinden bir şeyler bulacağı örnekler sunmaya dikkat eden yazarlar gerçekçi olarak nitelendirilmişlerdir. Çapan'a göre, "Gerçekçi yazarlar her çağda, o çağa biçim veren toplumsal olayları yansıtmaya çalışmışlar, insanın doğa ve toplum karşısındaki durumunu, durmadan değişen bir zaman akışı içinde tanımlamışlar ve yeniliklerin getirdiği huzursuzluk dönemlerine eleştirel bir açıdan bakmasını bilmişlerdir."¹²² Yazarların, sanatsal faaliyetlerde, halkın acılarını, sevinçlerini, geleneklerine ve dillerine olan bağlılıklarını dile getirmeleri, tiyatronun kültürel miraslarla şekillenmesini sağlamıştır. Gerçekçi yazarlara göre tiyatro, ancak hayatın yansıması olan, sevinçlerin ve acıların sergilendiği bir ortam sunarak kalıcı bir sanat kültürü oluşturabilir. Bu yazarların katkılarıyla gelişen İrlanda tiyatro hareketi, İrlanda tarihinin yüzyıllık süreçlerinde mevcut olan, sadece savaş meydanlarında değil çoğunlukla "İrlanda toplumunun ortak duyarlılığında yer almış, o toplumu baskısı altında tutan İngiliz gelenek ve kültüründen değişik bir kültürün ortaya çıkmasını sağlayan çatışmaların izlerini"¹²³ taşır. Bağımsızlık uğruna girilen savaşların İrlanda edebiyatı üzerinde büyük etkisi olmuştur. Savaşların getirdiği acılar, kahramanlık anlatıları ve kazanımlar sonucunda oluşan sevinçler, edebiyatı beslemiştir. Böylece, toplumun siyasi amacı ve milliyetçilik doğrultusunda kullanılmak istenen tiyatro, bu amaçları yansıtan bir araç haline gelmiştir. Fakat daha sonra tiyatrodan da bağımsızlık savaşı verilmesini amaçlayan yazarların çabalarıyla birlikte tiyatro, katı bir siyasi düşüncenin amacı olmaktan kurtarılıp İrlanda'nın kültürel zenginliklerini yansıtan oyunların icrasını sağlamış ve artık kendi çizgileri olan bir sanat aracına dönüşmüştür. Bunların sonucunda, toplumsal amaçları yansıtan oyunların sergilendiği bir tiyatro sahnesi kurulmuştur.

İrlanda muhafazakâr toplum yapısından, modern döneme dâhil olmadan, post-modern bir topluma hızla geçiş yapmıştır. İrlanda halkı verdiği bağımsızlık mücadelesi sayesinde bilinçlenmiş ve düşünsel alanda hızlı bir gelişim göstermiştir. Geçirdiği bu süreçte milliyetçilik, cinsiyet, otoriteye direnme, dinin sorgulanması gibi konuların keşfedilmesini Yunan mitolojisi mümkün kılmıştır.¹²⁴ Gebelik kontrolü olmadığı için çok çocuk doğurmak zorunda bırakılan, cinsel baskıdan mustarip olan ve ataerkil, otoriter bir sistemde erkeklerin siyasi ve iş dünyasından dışlanmış kadınların

¹²² Çapan, s. 6.

¹²³ Çapan, s. 9.

¹²⁴ Bkz., Arkins, B., *Irish Appropriation Of Greek Tragedy*, (Kindle Edition), Carysfort Press Limited. 2010 (Kindle Locations 426-428).

İrlanda'daki durumları 20. yüzyıla birlikte büyük oranda değişmiştir. Brian Arkins, 1960'tan sonra İrlanda'nın dış etkenlere maruz kalmasıyla birlikte, kadınların pasif konumdan çıkıp erkeklerle eşit şekilde politikada yer aldıklarını, daha iyi eğitim alabilme fırsatına sahip olduklarını ve gebelik kontrolü yasalaştığı için kendi bedenlerinin hâkimiyetini kazandıklarını belirtir.¹²⁵ Bu, İrlandalı kadınlar için önemli bir adımdır. Fakat bağımsızlıklarını kazanmaları ve dışlandıkları alanlarda özgürce yer alabilmeleri için yapılması gerekenler bunlarla sınırlı değildir. Kadınlar için yapılması gereken birçok şeyin olduğu inancıyla bazı oyun yazarları İrlanda'daki kadınların toplumdaki konumunu ve sorunlarını tiyatro aracılığıyla anlatmak için 2,500 yıl öncesindeki Yunan trajedilerinden yararlanmak gibi bilinçli bir karar almışlardır.¹²⁶ Oyun yazarları, köklü bir geçmişe ve sanatsal zenginliğe sahip Antik Yunan trajedilerini kullanarak yalnızca şanlı bir tarihe tanıklık etmekle kalmazlar aynı zamanda günümüz toplumunu değerlendirip yarını değiştirme görevini üstlenirler. Yeni bir toplum yaratmanın bilinciyle, vatandaşlarına sorgulama davranışını kazandırmayı amaçlayan Atinalı yazarları örnek alarak kendi ülkelerinde farkındalık oluşturmak için benzer yollar izlemişler ve tarihe iz bırakmayı amaçlamışlardır. Pearse'ın "Antik dünya için Yunanlılar neyse, İrlandalılar da modern dünya için o olacaktır"¹²⁷ sözünü tiyatrodaki bir amaç ifadesi olarak benimsemişlerdir.

Seamus Heaney, Tom Paulin, Brendan Kennelly ve Marina Carr gibi çok sayıda İrlandalı yazar, Antik Yunan oyunlarını mevcut sosyal ve politik çatışmalarla yerleştirilerek yeniden yazmışlardır. Marianne McDonald'ın da belirttiği gibi, "20. yüzyılda Yunan trajedilerinin elliye yakın İrlanda varyasyonu ve çevirisi İngilizce ya da İrlandaca olarak mevcuttur."¹²⁸ Yazarlar, Antik Yunan trajedilerini adapte ederken veya çevirirken İrlanda'nın geçirdiği kritik dönemlerdeki belirli görüşleri ve amaçları oyunlarına yansıtırlar. Adapte edilen ve/veya çevirisi yapılan oyunlarda, İrlanda'nın tarihini oluşturan kültürel çatışmanın, iç karışıklığın, çıkarlar ve politik amaçlar nedeniyle yaşanan bölünmenin izleri işlenmiştir.

Mitosların temelini oluşturduğu Yunan trajedilerinin, İrlandalı yazarlara cazip gelmesinde trajedilerin İrlanda kültürüne ve tarihinde yaşanan önemli gelişmelere

¹²⁵ Bkz., Arkins, 556-559.

¹²⁶ Bkz., Arkins, 562-566.

¹²⁷ Smit, B. V. Z., (Ed.), *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Wiley Blackwell, UK 2016.

¹²⁸ McDonald, M. "Rebel Women: Brendan Kennelly's Versions of Irish Tragedy", *New Hibernia Review*, 9 (3), 2005, ss. 123-136.

uygulanabilir olmasının etkisi vardır. Karen O'Brien İrlanda'da yaygın olan trajedi uyarlamalarının ülkenin sosyal-politik durumuyla ilgisini şu sözlerle ifade eder:

Dublin'de en yaygın şekilde uyarlamaları yapılan Yunan trajedileri, Oedipus, Antigone ve Medea mitoslarına dayananlardır. Sophocles'in Antigone'si ve Euripides'in Medea'sı son yirmi yılda öncelik verilen oyunlardandır. Antigone, 1980'lerin ortalarında, İrlanda'daki sivil haksızlıklarla mücadele etmede önemli bir teatral güçtü. İrlandalı yazarlar Tom Paulin, Brendan Kennelly ve Aidan Carl Mathews tarafından üç farklı varyasyonu 1984'te yazıldı ve Athol Fugard'ın Antigone adaptasyonu, The Island, 1986 yılında Gate Tiyatrosunda sahnelendi. Modern Antigone'lerin her biri, insan haklarını geliştirme ve politik durumu sabitleme çabalarına özellikle de İrlanda'nın kuzeyindeki çatışma ve şiddete kendi yöntemiyle tepki gösterdiler. (...) Thomas Sutcliffe, İrlandalı yazarların dikkat çekici uyarlamalarının sayısına bakılırsa, Antigone'nin kendisinin İrlanda vatandaşlığına sahip olduğu söylenebilir diye yazmıştır. Eğer 1980'ler Antigone'nin İrlanda vatandaşı olduğu yıllar ise, 1990'ların aynı ayrıcalığı çok farklı bir kadın olan Medea'ya verdiği söylenebilir.¹²⁹

İrlandalı yazarlar, Antigone ve Medea gibi trajedileri toplumsal konular üzerine yorum yapmak ve fikirlerini belirtip çözüm önerileri sunmak için yeniden yorumlamışlardır. Sesini geniş kitlelere duyurabilen yazarların, toplumsal sorunlara eğilmeleri ve çözüm önerileri sunmaları, aydınlatıcı bir rol edindiklerinin göstergesidir. Zira Antik Yunan'da Euripides gibi ozanlar toplumun bütünüyle alakadar olup, toplumsal bilinç oluşturma görevlerini otoriteye karşı çıkmak pahasına da olsa yerine getirmişlerdir. İrlandalı yazarlar da tarihlerinde var olan savaşları ve politik mücadeleleri, özgürlük ve adalet için kaleme almışlardır. Antik Yunan trajedilerini kendi toplumlarına uyarlayarak seslerini duyurmaya çalışmışlardır.

Euripides'in Medea adlı oyununun güncel bir çevirisini yapan Brendan Kennelly ve oyunu günümüze uyarlayan Marina Carr da kendi ülkelerinin tarihsel süreçlerinde yaşananları, bunların toplum üzerindeki etkilerini ve kadının sosyal hayat içindeki yerini analiz etmişlerdir. İki yazar da toplumsal bilinci, kadın hakları ve bağımsızlık mücadelesi ekseninde arttırmak amacıyla birçok eser kaleme almışlardır. Medea'nın yaşadıkları bu bilinci oluşturmaları için uygun bir araç olduğundan Medea oyununu ülkelerine adapte etmişlerdir. Çünkü Medea'nın bir kadın olarak verdiği bağımsızlık mücadelesi İrlanda'daki durumla benzer özellikler göstermektedir.

¹²⁹ Karen O'Brien, "Re-envisioning "Woman": Medea as Heroine in Versions by Brendan Kennelly and Marina Carr", 158. <http://etudesirlandaises.revues.org>

3.2. BRENDAN KENNELLY’NİN MEDEA YORUMU

İrlanda’nın en verimli ve popüler şairlerinden biri olan Brendan Kennelly (1936-), profesör olarak çalıştığı Trinity Üniversitesinden 2005 yılında emekli olmuştur. 30’dan fazla şiir kitabı bulunan Kennelly, çok sayıda antolojiye editörlük yapmıştır. *The Crooked Cross* (1963) ve *The Florentines* (1967) adlı romanların da yazarıdır. Eserlerini yazarken sade bir dil kullanan Kennelly, ülkesinin içinden geçtiği zorlu dönemleri anlatmış, eserlerinde İrlanda halkını bilinçlendirmeye ve cesaretlendirmeye yönelik simgelere yer vermiştir.

Kennelly, İrlanda toplumunu ve kadının toplumdaki yerini analiz eden eserler vermiştir. Eserlerini oluştururken, Yunan mitolojisi ve Antik Yunan toplum yapısından faydalanmıştır. Trajedilerdeki güçlü kadın karakterleri analiz etmiş ve onları İrlanda kadınıyla bağdaştırmıştır. Savaş, otoriter rejimler, aile içi çatışmalar sonucunda hayatları bölünen kadınları odak noktası yapan Sophocles’in *Antigone* (İ.Ö. 440) oyununu ve Euripides’in *Medea* ve *Troyalı Kadınlar* (İ.Ö. 415) adlı oyunlarını, İrlanda toplumunun yapısına uyarlayarak günümüze taşımıştır. Ona göre: “Mitik drama hem yakında hem de uzaktadır. Yakınlığı, günümüzdeki yazarların eskiye bakmasını ve onu günümüze ve günümüz problemlerine bağlamasını sağlamıştır.”¹³⁰ Yazar, mitosların kaynaklık ettiği bu eserleri incelerken, yaşadığı toplumda onu rahatsız eden ya da ona ilham veren olguları analiz etme fırsatı bulur. Böylece kendi yorumunu kattığı eseri oluştururken geçmiş ve şimdiki zaman arasında bir bağ da kurmuş olur. Euripides’in *Medea* adlı oyununun yeni bir çevirisini yapan Brendan Kennelly, trajediyi olay örgüsüne bağlı kalarak ülkesindeki toplumsal problemleri işleyerek yeniden yorumlar.

Brendan Kennelly, ihaneti ve intikamı ele alan *Medea*’yı (1988), alkol tedavisi gördüğü hastanede yazar. Orada genel olarak 17 ile 70 yaş aralığındaki kadınları dinler. Bu kadınların ortak noktaları, İrlandalı erkeklere duydukları öfkedir. Öfkelerinin en büyük sebeplerinden biri ise onları terk eden, reddeden ve onlara ihanet eden erkeklerin, yaptıklarının bilincinde dahi olmamalarıdır. Kadınların öfkeleri, erkeklerin yıllarca onları istismar etmelerinden ve hastanede ziyaretlerine bile gelmemelerinden doğar. Kennelly, bu öfkeyi yeniden yorumladığı *Medea*’da göstermek istemiştir. *Medea*’yı yazarken kadınların öfke dolu sözlerinin etkisindedir.

¹³⁰ Brendan Kennelly, *When Then is Now: Three Greek Tragedies*, Bloodaxe Books, Northumberland 2006, s. 7.

Kennelly, *Medea*'yı yorumlarken zaman, mekân ve karakterlerde değişiklik yapmamıştır. Olay, yine Korinthos'ta Medea'nın evinde ve Antik Yunan Dönemi'nde geçmektedir. Oyundaki karakter sayısı ve isimleri aynıdır. İki oyun arasındaki en büyük fark dize sayısındaki artıştır. Euripides'in 1419 dizelik oyununa karşılık Kennelly'nin çevirisinde 2242 dize vardır. Böylece Kennelly, oyunun uzunluğunu yarısından fazla dize ekleyerek arttırmıştır. Bu artırımla güncel kaygıları ve İrlanda tarihindeki önemli gelişmeleri de oyununa katmıştır. Bu oyunda, Medea'nın karakterinin çok yönlülüğünü ve derinliğini ifade eden tanımlamalar Euripides'in eserine göre daha fazladır. Tanımlamaların çeşitliliği ve eklemeler Medea'yı her yönüyle betimlemeye yöneliktir:

Sütnine:

*Kadınlar arasında Medea en kurnaz olanıdır.
Tilkidir o ve porsuktur, dağ gelinciğidir ve kakımdır.
Kartaldır ve de şahin,
Aynı kelimeleri kullanarak
Yedi çeşit konuşma yapabilir.
Güneşin bir türlü delip geçemediği bulut,
Bulutların karşısında duramadığı güneştir.
Yağmurun sesidir o,
Okunmamış bir kitabın sessizliğidir,
Kendiyle atışanları diliyle öyle bir paylar ki
Anlarlar bu dil yarasının,
İyileşmek için çok zaman alacağını
Kimisi hiç bulamaz tedavisini.¹³¹*

Kennelly'nin Medea'sı çok çeşitli tanımlamalarla sunulur. Medea'nın kurnazlığı, güçlü ve tehlikeli oluşu ayrıntılı olarak tasvir edilir. Kişilik betimlemesinde kullanılan hayvanlar ve doğa güçleri, onun yapabileceklerine yönelik merak uyandırır ve sözlerinin keskinliği konusunda uyarı yapılır. Medea'nın marifetleri ve karakterinin keskinliği her yönüyle tasvir edilir. Bu şekilde tanımlanması, Medea'ya yeni versiyonda yüklenmiş olan anlamları artırmak amacıyla. Euripides'in oyununda Sütnine, Medea'nın yaşadıklarına ve ıstırabına yoğunlaşırken Kennelly'nin oyunundaki Sütnine, Medea'yı yaptıklarının bilincinde olan, dilini amacı doğrultusunda ustalıkla kullanan ve oyundaki diğer karakterleri yöneten kurnaz bir kadın olarak anlatır.

Kennelly, karakterlerine çağdaş özellikler yükler. Antik Yunan'da yaşamış bir Öğretmen, çağdaş tiyatroya uyarlanırken, günümüz tabirlerini kullanır. Euripides'in oyununda Öğretmen, herkesin kendini komşusundan daha çok sevdiğini üç dizede anlatırken, Kennelly'nin oyununda sözü uzatır ve konuyu farklılaştırarak otuz yedi

¹³¹ Kennelly, s. 79.

dizeyle anlatır. Bunu yaparken eğitici bir üslupla seyirciye/okuyucuya ders vermeyi amaçlar. İfadeler mesaj yüklüdür ve günümüz insanına hitap eder şekilde sunulur:

Öğretmen:

*Farketmedin mi insanların kendilerini
Dünyadaki herkesten daha çok sevdiğini?
(...)
Böyle bir adam düşün.
Kendisini ve temsil ettiği şeyi savunma dürtüsüyle,
Bir yaz akşamında biraz sarhoşken
İçinde tuhaf bir dürtü büyür.
Saklı, küçük ıstıraplarını dökmek için
Geleceğin hayali bir şehrinde,
Bir bardakta boğulmaya çalıştığı için,
Nefes kesen özgürlüğünü tehlikeye attığı için
Karısını ve çocuklarını terk eden
Bir yabancıнын kulağına.
Gel, ben yüzyılları aşıyorum.
Bu sadece bir öğretmenin ayrıcalığıdır
-mesleğinin ilham ettiği delilik-
Yüzyıllar geçtikçe, dudaklarındaki gülümseme
Dürüst, çaresiz tekrarları izlerken
Her şeyin aynı insanlara (hepsi ölse bile)
aynı anda olduğu bilgisi.
Hikaye oldukça basit. İnsanlar kendilerini severler
Mecbur olduklarını hissettikleri için.
Bunda başarısız olarak, başarılı bir tanrı uydururlar
Ve onu başarısızlıklarıyla bezdirirler.¹³²*

Öğretmen'in bilgeliği ve yüzyılları aşabilmesi oyunun ölümsüzlüğüne yapılan bir göndermedir. Lala, yüzyılları aştığını söylerken Antik Çağ'dan modern dünyaya ayak basabildiğini ima etmektedir. Kennelly, onu modern bir karakter olarak sergilemekte ve Antik Yunan seyircisiyle modern dünya insanının oyuna aynı anda tanıklık edebildiğini dile getirmektedir. Yüzyıllar geçse de insanların geçirdiği süreçler benzerlik göstermektedir. Yazar bu dizelerde Öğretmen'i, Antik Çağ'da geleceğin diliyle konuşan bir karakter olarak kurgulamaktadır. Oyunda yer alan bu unsurlar ve karakterlerle *Medea*, kendi çağını aşmakta, çağdaş insanın yaşamını, duygularını ve sorunlarını yansıtmaktadır.

Euripides'in *Medea*'sında mitolojik tanrılar, yeminler ve ilahi cezalandırmalara yapılan göndermeler yoğun olarak görülür. Kennelly ise *Medea*'yı yeniden yorumlarken tanrıların, mitolojik hikâyelerin anlatıldığı ve mitolojik öğelerin yoğunlukta olduğu kısımları oyundan çıkarmıştır. İason'un ihanetiyle dünyası yıkılmış ve öfkeden deliye dönmüş olan *Medea*, tanrılara seslenir ve ölmek istediğini söyler. Euripides'in

¹³² Kennelly, ss. 81-82.

oyununda Medea'nın yakarışlarına: "Ah Zeus! Ve Yeryüzü! Ve Işık! / Acılar içinde inleyen bir eşin ağıtını duyuyor musunuz? / Bu ne çılgınlık böyle? / Senin bunca arzuladığın döşek / Herkesin onca sakındığı döşek mi?"¹³³ diye karşılık veren Koro, tanrılara seslenmiş ve Medea için yardım dilemiştir. Kennelly'nin oyununda ise Koro, Medea'yı ön plana çıkarır: "Yaşa, sevgili Medea, yaşa / Sen güçlüsün, hayal gücün kuvvetlidir, beceriklisin / Eğer kocan başkasına âşık olmuşsa / Bu olağan bir şeydir. Şehrin her yerinde / Erkekler âşıklarına koşarlar ya da onları beklerler"¹³⁴ diyerek yaşaması gerektiğini, Medea'nın güçlü karakterine ve meziyetlerine de vurgu yaparak isyanının ve ölüm arzusunun ne kadar yersiz olduğunu ifade eder. Çünkü kadınların aldatılması toplumda artık yaygınlaşmış ve toplum tarafından kanıksanmıştır. Bu oyunda, Koro'nun Medea'nın aldatılmasına yaklaşımı değişmiştir. Koro'ya göre Medea ile aynı durumda olan kadın çoktur ve karısını terk eden bir adam için bu derece hayattan kopmak ve bundan sonraki hayatını hiçe saymak akıllıca bir davranış değildir. David Kovacs, Euripides'in *Medea* oyununun, çıkarları doğrultusunda hareket eden erkekler ve çıkarları feda edilen kadınlar arasındaki gerginlikleri gösterdiğini belirtir.¹³⁵ Kennelly oyunun genelinde kadının aldatılmasına vurgu yaparak bunun artık daha yaygın olduğunu belirtir. Fakat ihanete uğramanın sonucunda kendisini feda etmek ya da kaybedilenlerin ardından ağıt yakmak yerine, kadına kendisini keşfetmesini öğretir. Olumsuzlukların kadın için bir son olmadığını ve güçlü durması gerektiğini, sahip olduğu hayal gücünün ve becerilerinin yeni bir hayatın anahtarı olduğunu belirtir.

Kennelly, oyunda Medea'nın hitap ettiği kitleyi daha genel ifadelerle yansıtmıştır. Euripides'te Koro'ya "Korentli kadınlar!"¹³⁶ sözüyle seslenen Medea, çağdaş versiyonunda "Bu şehrin kadınları"¹³⁷ diye, zaman ve mekân sınırlandırması yapmadan, bütün kadınlara hitap ederek konuşmasına başlar:

Medea:

*Eğer evlilik sağlam durursa,
Bir kadın ikinci bir gözleme ihtiyaç duyar,
Yatak arkadaşı olan yabancıyı idare edebilmek için.
Beklentileri nelerdir,
Gece yarısı oyunları, arzuları.
İncitmek mi ister incinmek mi?
Onun soğuk nezaketi, vahşi kucaklaması,*

¹³³ Euripides, s. 14.

¹³⁴ Kennelly, s. 86.

¹³⁵ Bkz., Kovacs, s. 47.

¹³⁶ Euripides, s. 16.

¹³⁷ Kennelly, s. 88.

*Meşru barbarlığı, birleşmenin trajedisi ve komedisi,
Kadının vücuduna olan ilgisinin aniden yok olması,
Hiç yokmuş gibi ona sırtını dönmesi,
(yok mu? dostlarım)?
Bir kadın gerçekten var olabilir mi,
Bir erkeğin ona gösterdiği ilgiden uzak?*¹³⁸

Medea, kadınlara seslendiği bu kısımda, sürgün edildiği kentte kocası tarafından terk edilmenin verdiği acıyı ve ıstırabı dile getirir. Kadınların evlendikten sonra kocalarını mutlu etme ihtiyacı hissettiklerini söyler. Kennelly, Medea'nın konuşmasına Euripides'in oyununda var olmayan bir kısım eklemiştir. Kadın erkek ilişkisinin anlatıldığı bu bölümde, cinsel ilişki boyutu da oyuna taşınmıştır. Ataerkil toplum yapısında, evliliği ayakta tutabilmek için erkekten ziyade kadının çabalaması gerektiği vurgulanmıştır. Erkek terk edebilme ayrıcalığına sahip iken kadın, erkeğini elinde tutmak için çaba sarf etmesi gereken taraf gibi gösterilmiştir. Evlilikle birlikte erkeğin sorumluluğu altına giren ve haksızlıklara maruz kalan kadın, evlilik hayatında kocasını mutlu etmek için yaşamalıymış gibi gösterilir. Kennelly, erkeği memnun etmek için çabalayan kadının yakarışını Medea'nın sözleriyle dile getirir.

Kennelly, Medea'nın kişiliğini derinlemesine incelemiş ve oyundaki diğer karakterlerin, onu nasıl gördüğünü detaylı bir şekilde sunmuştur. Medea'ya yöneltilen suçlayıcı ve kötüleyici ifadeler yoğunluktadır. Medea'nın yaptığı planlardan haberdar olan yeni gelinin babası Kreon, ona: “Korkuyorum senden. Gerçeği niye gizleyeyim? (...) / Zeki bir kadınsın, beceriklisin bir sürü şeytani sanatta”¹³⁹ der ve onun sürgün edilmesine karar verir. Kennelly'nin oyununda bu sözlere ek olarak Kreon: “Gözlerin yanan delilik çukurları/ Bedeninin her gözeneğinden kötülük sızıyor”¹⁴⁰ diyerek Medea'yı daha korkunç tasvir eder. Medea'nın türlü fedakârlıklarla çıktığı bu yolda mutlu bir hayat sürmesinin ayrıcalığı elinden alınmıştır ve artık öfkesinden korkulması gereken bir kadındır. Buna rağmen Kennelly, öfkeyle hareket edilmemesi gerektiğini, eskiden yaşanmış ve günümüzde de karşılaşılan haksızlıkların ortadan kalkabileceğine dair umudunu kadınlara söz vererek kendi yorumuna şu şekilde ekler:

Koro:
*(...) Bazı şeyler değişecek,
Cennetin sesi duyulacak.
Ve kadınların haklı şanı yüzyılları süsleyecek
Yardımsever bilgeliği asırlara ulaşacak,*

¹³⁸ Kennelly, s. 89.

¹³⁹ Euripides, s. 18.

¹⁴⁰ Kennelly, s. 92.

*Kirlenmemiş nehrin kendisini
Denize doğru neşeli akışa şakıması gibi
Eşit neşeli akışla, onurun kadınlara verildiği,
Duygularını erkeklerin belirlemediği,
Köleliğin sevgi diye maskelenmediği,
Erkeğin ses tonunun kadının cevabında korku yaratmadığı,
Kadının değersiz bir adamı memnun etmek için yaşamadığı,
Sahibi kibirli, somurtkan düşüncelere dalmışken
Karısının onu sessizce beklemediği,
Kararların onaylanmadığı,
Nefretinin kendisini gösterebildiği,
Dile gelebildiği ve arındığı zaman gelecek.
Daha sonra belki adaletin gölgesi,
Dünyanın diğer ucuna ulaşır
Aynı sıcak bir hırkanın
Titreyen bir dilencinin omuzlarına atılması gibi.¹⁴¹*

Erkeklerin, kadınlar üzerindeki etkilerini oyununa ekleyen yazar, kadınların hor görülüp ezildiğini ifade ederken onların ilerde özgürleşeceği inancını da dile getirir. Kadınları ezen, aşağılayan ve onları erkeklerin istekleri doğrultusunda yaşamaya zorlayan unsurların zamanla yok olacağından bahseder. Burada kadının cesaretlendirilmesini ve gücünü göstermesini sağlamaya yönelik bir yaklaşım vardır. Bu yaklaşım, süregelen ataerkil düzenin değişmesi gerektiği anlamını içeren bir mesaj niteliğindedir.

Kennelly, bir erkek yüzünden bütün hayatı değişen Medea'yı farklı bir konuma taşır. O, artık hem kadının yaşadığı zorlukların ve haksızlıkların simgesi hem de bir kadının yapabileceklerinin göstergesi olarak karşımızda durur:

Koro:
*Yine de Medea,
Sen gerçek bir kadınsın,
Erkeğin “medenileştirmedeği.”
Kadınlardan korkan zayıf karakterli erkeklerin
üstünlüklerini,
Uyuşuk ya da öfkeli güçlerini
“Erkekliklerini” göstermek için
şekil veremediğisin sen. “Erkekliklerini.”...
Bir külah ki erkeğin kafasını kapatmış,
Böylece göremez, isteyerek kör olur.
Erkekliğini sorgulamayan adama acı.
Erkeklik içgüdüsel kuvvet değildir.
Erkeklik kasti körlük değildir.¹⁴²*

Kennelly burada, Euripides'in oyununda sezdirilen feminist öğeleri açık bir şekilde dile getirir. Koro, Kennelly'nin Medea'sında kadını tanımlayan ifadelere ek olarak kadınlara erkekler hakkındaki düşüncelerini ifade etme ayrıcalığı sunar. Euripides'in oyununda,

¹⁴¹ Kennelly, s. 97.

¹⁴² Kennelly, s. 98.

kendini ifade etmeye henüz başlamış olan kadın, Kennelly'nin oyununda erkek egemen toplumu sert bir şekilde eleştirmeye başlamıştır. Koro'nun bu dönüşümü, iki oyun arasındaki belirgin bir farkı da göstermiş olur. Euripides kadının toplumdaki yerini sorgulamış fakat erkeği Kennelly kadar açık ve sert eleştirmemiştir. Her iki şairin yaşadığı dönemlerdeki toplum yapıları göz önüne alındığında, Euripides'in ataerkil düşüncelerin baskın olduğu bir çağda kadının sorunlarını gündeme getirmesi alışlagelmiş bir durum değildir. Kennelly'nin oyununda kadın haklarının savunulması ve erkek baskısının bu denli eleştirilebilmesinde Euripides'in Medea'yı güçlü bir kadın karakter olarak çizmesi etkili olmuştur.

İlerleyen sahnelerde İason, Medea'yla buluşunca yeniden evlenmekteki tek amacının çocuklarına soylu kardeşler yapmak ve onların geleceğini sağlama almak olduğunu söyler. Kennelly'nin oyununda, Medea'nın felaket içerikli dualarının farkında olan İason: "Tanrıya olan dualarını değiştirecek misin? (...) / En iyi dua / bu dünyanın aptallıklarıyla ve kötülükleriyle / başa çıkmamıza yardım edendir"¹⁴³ diyerek Medea'ya öğüt verir. İason, sözcüklerini dua maskesinin ardına gizler. Medea ise karşılığında şu cevabı verir:

Medea:

*Dua aptallarla başa çıkmak için değildir.
Dua başa çıkmak içindir;
Aptalların,
Güzel konuşan aptalların
Kör ve hırslı
Kuvvet açlığındaki ahmakların
Sebep oldukları haksızlıklarla.
Dua benim makul arkadaşımdır.
Olana duyduğum öfkem
ve olması gerekene duyduğum özlemimdir.
Dua şimdi senin kapıda bir bombadır.
Mantıklı bir adam olarak sen,
Sığınılacak bir saraya sahipsin.
Tutkularımı yaşarken ben,
Sürgünle yüz yüzeyim.¹⁴⁴*

Kennelly tarafından eklenen bu bölüm onun siyasi düşüncelerini içerir. Şair, bu dizelerde İngiltere'nin İrlanda'yı sömürgesi altında tutmak için uyguladığı politikalara gönderme yaparak oyuna başka bir boyut katar. İngiltere'nin İrlanda'ya uyguladığı baskıcı, zulmedici ve sömürgeci politikaları oyununa yansıtan Kennelly, Medea'yı başkaldıran ve yaşadıklarının hesabını soran İrlanda olarak yeniden yorumlar.

¹⁴³ Kennelly, s. 105.

¹⁴⁴ Kennelly, ss. 105-106.

Medea'nın yakarışları ile gündeme gelen dua, dini boyutları aşarak İrlanda'nın bağımsızlık özlemini simgeler. Yapılan haksızlıklarla mücadele etme yöntemi olarak gösterilen dua simgesinin, güç peşinde koşan, açgözlü istilacılara yönelik olduğunu vurgulayan Kennelly, İrlanda'nın bağımsızlığını kazanmak için her şeyi göze aldığını dile getirir. Bir kadının ihanete uğramasıyla edindiği öfke, İrlanda halkının sömürge ve baskılara karşı duyduğu hiddetle bağdaştırılır. Böylece Medea, yaşadığı toplumu aşarak bir ezilmişlik sonucu oluşan tepkinin ve gösterilen mücadelenin simgesi olur. Bununla birlikte prensesin güzelliği, ihtişamı; kralın gücü, sahip oldukları, yaşadıkları mutlu hayat bir anda bozguna uğrar ve düşmanlarının sinsi planıyla canlarını acı içinde kaybederler. Öyle ki öldüklerinde artık tanınmaz haldedirler. Bu durum, İrlanda halkının yaşadığı yıkımlarla savaşın, bombaların sonucunda karşılaşılabilecek görüntüyle bağdaştırılır. Bu benzetmeyle Kennelly, İrlanda'nın maruz kaldığı politik baskıları, bombalamaları ve terörü vurgulamıştır.

İrlandalıları özgürlük tutkuları uğruna sürgünü göze alan bir halk olarak gösteren Kennelly, İngilizleri ise emperyalist bir krallık olarak niteler. Bu simgeleştirmeleri, İason ve Medea arasındaki konuşmalardan yararlanarak kurgulayan şair, böylelikle oyundaki olayların akışını da bozmaz. McDonald, Medea'nın verdiği cevapta Katolik kilisesi ve adalet duygusunun birbirine karıştığını ve bu ifadelerin İrlanda'nın İngiltere'ye cevabı olarak da nitelendirilebileceğini söyler. Ona göre, Kennelly zekice bir hareketle İason'u Cromwell¹⁴⁵ gibi konuşturur. İason / Cromwell barbarlara Protestan erdemlerini ve disiplinini dayatıcı vaaz verir.¹⁴⁶ Şair, Katolik ve Protestan kiliselerinin birbiriyle olan çekişmelerini, İason ile Medea arasında geçen tartışmalardan faydalanarak aktarır. İason, Medea'ya intikam içerikli yakarışlarını sonlandırmasını ve köşesine çekilip acısının son bulması için dua etmesini tavsiye eder. Ona göre, tepki göstermek yersizdir. Medea, kaderine rıza göstermelidir. Ancak Medea, yaşadığı yıkımı kabullenmez ve intikamını alarak sınırlandırılmış kimliğini aşar. Emperyalizm sorunuyla ilgilenen Kennelly, Medea'yı direnen ve intikamını almaya çalışan kurban olarak betimler.¹⁴⁷ O, artık ezilen taraf olmayı bırakıp gücünü kanıtlayan taraf olmalıdır. Öyle ki Medea kendine olan inancını ve temsil ettiği değerleri: “Medea kadınların

¹⁴⁵ Oliver Cromwell, Protestanlara Katolik klişesinin inançlarını kanlı bir şekilde dayatmaya çalışan İngiltere'nin çıkarları için savaşan ve İrlanda'yı 1653 yılında kanlı bir savaşla yeniden fetheden askeri ve politik bir liderdir.

¹⁴⁶ Bkz., McDonald, *Medea, Essays on Medea in Myth, Literature, and Art*, s. 309.

¹⁴⁷ Bkz., McDonald, *Medea, Essays on Medea in Myth, Literature, and Art*, s. 322.

gerçek gücüdür. / Bu güç ki asırlardır zapt edilmiş, / üzeri örtülmüş. / Dindarlıkla köleleştirilmiş. / Hayır, ben güçsüz değilim”¹⁴⁸ sözleriyle ifade eder. Medea, Kennelly’nin eserinde hem kadınların özgürlüğünü hem de İrlanda’nın bağımsızlığını simgeler.

Yazarın, oyunu kendi toplumuna adapte ederken ülkesinin içinde bulunduğu şartları yansıtması, olayları sorgulaması ve yıkımları göstermesi olağan bir durumdur. Kennelly’nin yeniden yorumladığı *Medea*, Antik Yunan Çağı’nda da toplumdan bağımsız bir şekilde yazılmamıştır. Euripides’in ifade şeklinin arkasındaki nedenler merak edilmiş ve oyun üzerine fikirler yürütülmüştür:

*Bu oyun üstüne son derece farklı yorumlar yapıldı, başka türlü de düşünülemezdi zaten. Örneğin politik olanı: Tam Peleponnez Savaşı’nın eşiğinde (o yılın Dionüsiolar’ından hemen sonra da savaş patladı zaten) Euripides, ihanetin, vefasızlığın buna sebep olabileceğini mi göstermek istedi acaba? Ya da, Barbarların neler yapabildiğini göstererek (İason’un dizesi 1339: “Bu cinayete cesaret edecek bir Yunanlı kadın bulunamazdı!”) ulusal gururu mu pekiştirmek istedi? Biraz da psikolojik alandan yorumlar: İason gibi, hakiki sevgiyi asla tanımayan erkek cinsinin rezilliği mi sergilenmek istendi? Ya da, nedenlere kör kalıp salt eros ile yaşayan kadının temelde duygulara bağımlılığı mı gösterilmek istendi? Böyle pek çok yorum yönelişlerini ve yorumları sıralayabiliriz. Hiçbiri de tümüyle haksız değildir. Ama birlikli bir anahtar anlamın peşine düşmek kesinlikle boşuna olur herhalde. Euripides, mitos’u normal insan dünyasına taşımış ve orada düşünceyi sonuna kadar götürmüştür. Araç ise mitos figürü olan Medea’nın özüdür.*¹⁴⁹

Joachim Latacz, Euripides’in toplumu sorgularken geçirilen dönemlerin ve içinde bulunulan şartların etkilerini göz ardı etmediğini anlatır. Euripides, bakışlarını insanın iç dünyasına yöneltmiş ve onun değişmeyen yaradılışına ışık tutmuştur. Yanlışları, doğruları, zaafı ve arzularıyla çizdiği evrensel insan portresi, onu günümüze ulaştırmıştır. Böylelikle, yaşadığı dönemi aşarak çağdaşımız olmuştur. Bu, oyunun farklı bir ülkenin geçirdiği buhranlı yıllara uyarlanabilmesiyle gözlemlenmektedir.

Kennelly, *Medea* yorumunda Koro’ya büyük bir görev yükler. Antik Yunan oyunlarında halkın sesi olan ve çağın inanışlarını dile getiren Koro, Kennelly’nin oyununda, kadına hayatının ve bedeninin bütün hâkimiyetini ele geçirmesi konusunda tavsiyelerde bulunur. Çocuklarını öldürmeyi planlayan Medea, bu noktaya kadar sürekli

¹⁴⁸ Kennelly, s. 117.

¹⁴⁹ Latacz, s. 278.

yanında olup intikamını destekleyen Koro'nun artık yaşananlara dur diyen ve onu kararından vazgeçirmeye çalışan muhalif sesiyle karşı karşıya kalır:

Koro:

*Sen sonsuza kadar çocuklarının katili Medea olacaksın.
Onları rahminde öldürmek daha merhametlice olurdu.
Kürtaj bir merhamet çeşidi olabilir.
Ama onlara insanların gözünün içine bakmalarına izin vermek
Mevsimlerin değişmesi mucizesini görmelerine izin vermek,
Çiçeklerin açışını, büyümesini ve soluşunu görmelerine izin vermek,
Bahçeler boyunca yürümelerine izin vermek ve yaz yağmurunun bereketini,
Baharda doğanın isyan çığlığını,
İnsanların doğuşunu, yaşayışını ve ölüşünü,
Konuşmayı öğrenmelerine, kelimelerin mucizevî akışını dinlemelerine
Hissetmelerine izin vermek
Bu, onları şimdi öldürmek kadar büyük bir suçtur.¹⁵⁰*

Medea'nın çocuklarını öldüreceğini anlayan Koro, bunun çok büyük suç olduğunu dile getirir. Koro'daki kadınlara göre bir çocuğun yaşamasına karar verilebilecek tek an, ana rahminde çok küçük bir cenin olduğu zamandır. Bu sözlerle, kadının kendi bedeni üzerinde söz sahibi olması gerektiği ve kürtaj yapmanın bir seçenek olduğu vurgulanır. Anthony Roche: “Kennelly'nin adaptasyonlarını yazdığı zamanın İrlanda'nın kadın hakları ve kadınların kendi cinsel kimliklerini kürtaj ve boşanma kapsamında kontrol edebilmeleriyle ilgili tartışmalar ve referandumlarla kavrıldığı dönem olan 1980'lerin ortası ve sonlarına denk gelmesi tesadüf değildir”¹⁵¹ der. Yazar, kendi ülke tarihine ve kadınların sorunlarına uzak kalmayıp kadının kendi bedeni üzerindeki hâkimiyetini her açıdan kazanması gerektiğini vurgulamaktadır.

Medea'nın, çocuklarını öldürme düşüncesi devam ederken Koro, çocukları yetiştirmek ve geleceğe hazırlamak gibi konularla ilgili kaygılarını dile getirir. Her iki oyunda da çocuk sahibi olamamak bir eksiklik olarak ifade edilirken Kennelly, çocuk büyütmenin zorluklarını çağımızın sorunlarına uyarlayarak anlatır:

Koro:

*Onları nasıl düzgün yetiştirebilirler?
Hangi okullara göndermelidirler?
Nasıl davranmalıdırlar onlara?
Nasıl otoriter olabilirler ve zalim gözükmezler?
Nasıl sabırlı olabilirler itaatsizlikle karşılaşınca?
Nasıl azarlayabilirler onları daha fazla uzaklaştırmadan?
Nasıl geçimlerini sağlayacaklar çocuklar, eğitim aldıktan sonra?*

¹⁵⁰ Kennelly, s. 118.

¹⁵¹ Anthony Roche, (Kennelly's Rebel Women), Dillon, J., & S.E.Wilmer (Eds.) *Rebel Women: Staging Ancient Greek Drama Today*, (ss. 149-168) , Methuen, Great Britain 2005.

*Ne yapılabilir onlar için eğitimsiz kalırlarsa.*¹⁵²

Çocuğu olmayanlarla ebeveyn olanların karşılaştırıldığı kısımlarda Koro, çağın gerektirdiği çocuk yetiştirme usullerine dayalı sorular sorar. Anne ve babanın çocuk yetiştirirken yaşadığı ikilemleri, zorlukları ve kaygıları dile getirir. Euripides'ten farklı olarak Kennelly, çocukları okula göndermek ve onlara eğitim vermek gibi konuları da satırlarına ekler. Günümüzde ortaya çıkan kaygılar ve ailevi problemler, *Medea*'nın çağdaş yorumlamasına eklenmiştir. Aile ve çocuk ilişkisinde yaşanabilecekler ve çocuk yetiştirmenin zorluğu, çağdaş dönemin problemleri göz önüne alınarak anlatılmıştır.

Koro'nun karşı çıkışlarına ve onu ikna edebilmek için verdiği öğütlere rağmen Medea, intikamını tamamlamak için çocuklarını öldürür. Bu sahnede Kennelly, mitolojik öğelerin olduğu ve Koro'nun, çocuklarının katili olan Medea'yı zalim biri olarak nitelediği bazı bölümlere kendi yorumlamasında yer vermez. Euripides'in ifadeleriyle, çocuklarını öldürdükten sonra Medea'nın korkunç ve zalim yönleri çeşitli şekillerde vurgulanır. Koro ancak taştan, çelikten bir kalbi varsa bir annenin doğurduğu bebeklerini öldürebileceğini söyler. İason da ağlayıp haykırdığında bu düşüncüyü tekrarlar: "Böyle bir cinayetten sonra, böyle bir suçun iğrenç lekesi altında/Ne yüzle bakabiliyorsun Güneş'e, Toprak'a?"¹⁵³ Ne var ki Medea yaşamaya devam eder ve düşmanlarından intikamını alarak eskisinden daha dik bir duruş sergiler. İason telafisi imkânsız bir acı içinde kıvrılırken Medea özgürlüğe doğru yol alır. Oyunlarının sonları aynı olmakla birlikte iki yazarın birbirlerinden ayrıldıkları bir nokta mevcuttur: Euripides'in tam anlamıyla belirtmediği Medea'nın zaferi, çağdaş oyunda Kennelly tarafından vurgulanır. Medea'yı İrlanda olarak simgeleştiren şair, Medea'nın zafere ulaşmasını da İrlanda'nın bağımsızlığını kazanması olarak gösterir. Roche'a göre, çağdaş yazarların adaptasyonları, trajedilerin sorduğu esas soruları adres göstermenin bir yoludur.¹⁵⁴ Kennelly de oyunu bir soruyla noktalar:

Koro:

İşte hikâyenin sonu geldi.

Fakat merak ediyorum ve hep de edeceğim doğrusu

*Medea'nın işlediği cinayet Medea'nın şanı mı oldu?*¹⁵⁵

Kennelly, Medea'yı yeniden yorumlayarak bu soruyu cevaplamış olur. Medea ihanete uğradıktan sonra, onun düşüncelerini ve duygu dünyasındaki değişimleri anlamaya

¹⁵² Kennelly, s. 128.

¹⁵³ Euripides, s. 58-59.

¹⁵⁴ Bkz., Roche, s. 157.

¹⁵⁵ Kennelly, s. 136.

çalışırız. Yaşadıklarını ve planlarını kadınlık gururunun incitilmesine bağlarız. Fakat çocuklarını öldürmesi onun anneliğini sorgulamamıza neden olur. Çocuklarının katili olmasaydı sadece intikam almak için cinayet işlemiş bir kadın olarak anılacaktı. Sahip olduğu şöhreti ona kazandıran, kaybettiği anneliği ve insanlığıdır. Medea'nın intikamında aşırılığa gitmesi ona trajik özellik kazandırır. Onun içinde bulunduğu durum toplumdan soyutlanamaz. O, ihanet eden koca ve sürgün eden kral gibi dış güçlerin kısılcığında kalır. Fakat eylemleriyle son sözü söyleme yetisinin olduğunu kanıtlar. İnsani değerleri göz ardı ederek güçlü kalmanın yolunu bulur. Gerçek kimliğini ve özgür kişiliğini çocuklarını öldürerek bulur. Bu cinayet, kadını anne ve eş olarak tanımlayan topluma karşı direnişi simgeler. Erkek egemen toplum, kadını, annelik olgusuna hapsederek sınırlandırır. Medea ancak kadına yüklenen toplumsal cinsiyet kavramını aşarak özgürleşir.

Aile düzeni ve birliği, eşlerin birbirine olan sadakati ve çocukların büyüdüğü ortam, toplumu birinci derecede etkileyen unsurlardır. GailAnn Rickert, Medea'nın yaptıklarını haklı gösterecek yeterli insani kanıt olmamasına rağmen, Euripides'in burada toplumu analiz ettiği gerçeğinin göz ardı edilmemesi gerektiğini: "İason sadece karısının değil tanrıların ve toplumun aksine de hareket etmiştir. Bir yemin bozucu olarak, sadece Medea tarafından değer verilen bir eylemi değil sosyal düzenin temel bir ögesini de ihlal etmiştir"¹⁵⁶ diyerek vurgular. Euripides gibi Kennelly de bu olgulara vurgu yaparak sözünden dönmenin ve evlilik gibi kutsal bir kurumda özellikle kadın haklarının ve hayatının hiçe sayılmasının kabul edilemeyecek bir davranış olduğunu vurgular. İhanetle karşılaşınca kadının öfkesinin kaçınılmaz ve telafi edilemez sonuçlara yol açabileceğinin de altını çizer. Medea, "Biz kadınlar nazik, sıcak, düşünceli / yaratıklar olarak biliniriz. / Ama eğer varsa yapılacak korkunç bir şey, / bir kadının nazikliği / en öldürücü silahı olur"¹⁵⁷ diyerek toplum tarafından kadına yüklenen naziklik, düşünceli ve itaatkâr olma gibi özelliklerin kadının yapabileceklerine yönelik beklentiyi düşürdüğünü vurgular. Kadının nazikliği zayıflık olarak görülür. Toplum, kadının bu özelliklerine yoğunlaştığı için kadının gerçek gücünü göremez. Böylece kadın beklenilenin aksine hareket ederek önüne konan engelleri aşar.

¹⁵⁶ Rickert, G. "Akasia and Euripides' Medea", *Harvard Studies in Classical Philology*, 91, 1987, ss. 91-117.

¹⁵⁷ Kennelly, s. 122.

İncelediğimiz yeni *Medea*'da Kennelly, sadece esas aldığı oyundaki konuları işlemekle kalmaz aynı zamanda çağdaş dünyanın sorunlarını, insanların yaşam şekillerini, düşünce biçimlerini, evrensel konuları ve politik unsurları da oyununa ekler. Bu şekliyle *Medea* etkileyiciliğinden ödün vermeden günümüze uyarlanmış olur. Başına buyruk, kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden İason, göz ardı ettiği, küçümsediği Medea'dan hayatının dersini almıştır. Kennelly ve Euripides, İason'un aldığı dersi oyunun sonunda: "Tanrılar çeşit çeşit olayları sona erdirir, hiç beklenmedik bir sonla. / Olacağını sandığımız şeyler olmayıverir. / Hiç olamaz sandığımız şeyleri tanrılar mümkün kılar, yapıverir"¹⁵⁸ dizeleriyle dile getirmişlerdir. Hayatın türlü sürprizlerle dolu olduğunu, kimsenin gücünün yadsınmaması gerektiğini ve zulme uğrayanın elbet bir gün zulmedene verecek bir cevabının, öğretecek bir şeylerinin olduğunu vurgulamıştır. Medea, intikam almaya çalışırken kendisine zulmedenlerden daha zalim olmayı öğrenir. Haksızlığa karşı duruşun ve ihanete uğrayınca bir kadının neler yapabileceğinin göstergesi olur. O, hem oyun içindeki karakterler hem de çağdaş seyirci/okuyucu üzerinde bir korku halesi oluşturur.

İhanet sonucu oluşan öfkenin yönettiği bir karakter olan Medea, yeni çağrışımların ve sorunların da ifade şekli olmuştur. McDonald'a göre, "Kennelly öfkeye, özellikle kadının öfkesine, bir zafer şarkısı yazmıştır. Sadece 'İrlanda sorunu'¹⁵⁹ gibi çağdaş konuları değil kadın ve erkeği kuşatan sevgi gibi evrensel konuları da ele alır."¹⁶⁰ Kennelly'nin *Medea* yorumu, hem İrlanda'nın yorucu, emektar geçmişindeki direnişe ve politik savaşına gönderme yapar hem de ötelenen "kadın" sorununa evrensel bir açıdan yaklaşımlarda bulunur. Medea, öfkesini zaferle taçlandırır ve bu Kennelly tarafından İrlanda'nın bağımsızlık ve refah içinde yaşamak uğruna verdiği mücadelenin bir benzeri olarak sunulur. Oyunu politik amaçlar ve yargılamalarla işlerken aynı zamanda kadının süregelen ezilmişliğini ve yenilgiye uğratılmasını da vurgular. Böylelikle, Kennelly İngiltere'nin İrlanda üzerindeki yıkıcı politikalarını ve İrlanda'nın sömürgecilik baskılarına karşı dışavurumunu tasvir ederek İrlanda'nın geçtiği zorlu dönemlere bir gönderme yapar. Ayrıca, İngiltere'nin İrlanda'yı sömürmesi ile erkeğin

¹⁵⁸ Euripides, s. 63.

¹⁵⁹ Ümit Özdağ: "İrlanda sorunun tarihsel kökeni, 1600'lü yılların başlarında İngiliz ve İskoç yerleşimcilerin İrlanda adasına gelmesi ve Katolik İrlanda halkını yönetimleri altına almaya başlamalarına dayanıyor." <http://www.21yyte.org/tr/fikir-tanki/4538/kuzey-irlanda-sorunun-gelisimi>

¹⁶⁰ McDonald, *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, and Art*, s. 305.

kadını sömürmesi arasında bir bağ kurar. Kadının erkeğin boyunduruğundan çıkmak için bağımsızlık mücadelesi vermesi İrlanda ile bağdaştırılır.

Kennelly oyununda, incitilmiş ve kızgın kadınların sesini duyurmaya çalışmaktadır. İrlandalı erkekler tarafından hayal kırıklığına uğratılan kadınlar, erkeklerin kadınlara yönelik incitici hareketlerinin bilincinde olmadıklarını dile getirir. Kennelly, kadınların erkeklerdeki bilinç eksikliğinden yakınmalarına vurgu yapar. Yapılan yanlışların bedelinin ağır olacağını, istismar edilen kadının öfkesinden korkulması gerektiğini öğütler. *Medea*'nın sonu Kennelly'nin tecrübeleri doğrultusunda şekillenir. Daha önce belirtildiği gibi hastanede tedavi gördüğü sırada oyunu yazan Kennelly, hayata yeniden tutunmanın zaferini ve İrlanda'nın bağımsızlık içinde varlığını sürdürmesini *Medea*'nın yeni bir hayata başlamasıyla bağdaştırır. Euripides'in *Medea*'sından kendi oyununa geçişi şu sözlerle ifade eder:

*Benim kurgulamaya çalıştığım Medea makul, hırslı, konuşkan ve ne istediğini, istediğini nasıl elde edeceğini bilen, İason tarafından aldatılmasının bilincinde olmanın ıstırabını çeken modern bir kadındır. Kafamda canlandırıdığım Medea, İason'u korkunun bilinçliliğiyle eğitmeye çalışır, onun dünyasını yıkar fakat onu sağlam bırakır ve soğukkanlılıkla ve açık bir şekilde sağlamlığının sonuçları hakkında onu bilgilendirir... Gördüğüm kadarıyla Medea, İason'un üzerine en büyük zalimliği yıkar, onu hayata mahkûm eder. Oyun farklı yollara giden, kendileriyle yaşamak zorunda kalan iki insan arasındaki korkunç ve serinkanlı konuşmayla son bulur. Fakat yaşanan sonun İason için daha çetin olacağı algılanır.*¹⁶¹

Yaşadığı ihanetin ardından, hayata tutunma gücü bulamayan Medea, bütün kadınların, özellikle İrlandalı kadınların, sözcüsü ve eylemcisi konumundadır. Medea, kocasını dünyanın bütün güzelliklerinden mahrum etmenin yollarını ararken ihanete uğramanın verdiği öfkenin kışkacındadır. Başlangıçta intikam almaktan başka hiçbir şey düşünmeyen Medea'nın yaptıklarının nedeni İason'un ihanetidir. Bu durum, erkek egemen toplumun Medea üzerinde kurduğu baskının sonuç verdiğini gösterir. Kennelly, Medea'yı bu öfke nedeniyle suçlamak yerine onun haklılığını vurgular. Çünkü ona göre, haksızlığa uğrayan kadının tepki göstermesi kaçınılmazdır. Öfkesinin sonuçları yıkıcı olacaktır. Euripides'in oyununda Medea, kadının ihanete uğramasıyla korkusuz olacağını: "Bir kadın zayıf ve ürkektir pek çok işte:/Korkutur onu, savaşın gürültüsü, çeliğin görüntüsü./Ama evlilikteki haklarına bir dokun da gör, var mı ondan daha kanlısı"¹⁶² dizeleriyle belirtir. Kennelly, James Morwood'un "Antik edebiyatın en

¹⁶¹ Kennelly, s. 71.

¹⁶² Euripides, s. 18.

feminist ifadesi”¹⁶³ olduğunu iddia ettiği bu dizeleri, *Medea* yorumunun tamamına genelleyerek sunar. Bu şekilde Kennelly, kahramanını susup geri çekilen kurban sıfatından sıyrarak tepki gösteren, hakkını savunan ve itibarını geri kazanmaya çalışan bir kadın savaşçı kimliğine bürür.

Kennelly’nin *Medea* karakteri, daha korkusuz ve özgürdür. Yazarın, ona bu özgürlüğü kazandırmasının sebebi, hem kadınları hem de İrlanda halkını cesaretlendirmek istemesindendir. Kendi ülkesinde yaşananlardan yola çıkarak dünya kadını savunarak Kennelly, İrlanda’da politik mücadelenin geldiği noktayı, devinimleri ve kadının geçmişten günümüze içinde bulunduğu durumu gündeme getirir. Kadın, bağımsızlığını kazanmak ve ataerkil toplum tarafından ona yüklenen sınırlayıcı vasıfları aşmak için mücadele eder. Burada Kennelly, *Medea*’yı İrlanda olarak simgeleyerek bağımsızlık için verilen mücadelede İrlandalıların her şeyi göze aldığını vurgular.

3.3. MARINA CARR’IN *KEDİLER BATAKLIĞI’NDA...* OYUNU

İrlanda’nın önde gelen, yenilikçi kadın yazarlarından olan Marina Carr (1964-), Dublin Üniversitesinde İngiliz Edebiyatı ve Felsefe eğitimi almıştır. Yüksek lisans ve doktora derecelerini aldıktan sonra İrlanda ve ABD’deki çeşitli üniversitelerde ders vermeye başlamıştır. Dublin Trinity ve Villanova Üniversitelerinde profesörlük yapmıştır. İrlanda’nın tarihi, kadınların konumu ve toplumsal sorunlar gibi dikkat çekmeyi amaçladığı konularda eserler vermiştir. Oyunları Fransızca, Almanca, Portekizce ve Norveççe dillerine çevrilmiş ve sahnelenmiştir. Olumlu eleştiriler alan eserleri, birçok ödüle layık görülmüştür. Marina Carr’ın *Kediler Bataklığı’nda...* (1998), *Portia Coughlan* (1996) ve *Mai* (1994) oyunları Gülşen Sayın tarafından 2016 yılında Türkçeye çevrilmiştir.

Çocukluğundan bu yana Antik Yunan trajedilerine ilgi duyan Marina Carr’ın oyunlarında Yunan mitolojisinin etkileri görülmektedir. Yunan mitolojisindeki güçlü fakat erkek egemen sistemin kurbanı olmuş Antigone, Medea, Electra, Phaedra, Hecuba ve Iphigenia gibi kadın karakterlerin öykülerini, çağdaş İrlanda’ya, İrlanda’da yaşayan kadınların hayatlarına uyarlayarak ele almıştır. Marina Carr, klasik oyunları yeniden yorumlarken kendi yöresine ait deyimleri, hikâyeleri ve şiveyi kullanır. Günlük dile ait diyaloglarıyla hikâyeleri bugüne taşır ve olayları olağanüstü karakterlerin varlığıyla

¹⁶³ James Morwood, *Euripides Medea and Other Plays (Oxford World Classics)*, Oxford University Press, New York 1997, s. 171.

sunar. Sophocles'in *Electra* adlı oyunundan esinlenerek yazdığı *The Mai* ile başlayan olgunluk oyunları, Euripides'in *Medea* trajedisinin yeniden anlatımı olan *Kediler Bataklığı'nda...* ve Aeschylus'un *Oresteia* (İ.Ö. 458) üçlemesinin uyarlaması olan *Ariel* (2002) ile devam eder. Carr, oyunlarında kadına yüklenen toplumsal cinsiyet ve kimlik rollerini, sınıf ayrımcılığını, kadının toplumdaki otorite güçleri tarafından ötekileştirilmesini ve erkek egemen sistemde verdiği varoluş mücadelesini ele almıştır.

Euripides'in *Medea* adlı oyununun yeniden uyarlanması olan *Kediler Bataklığı'nda...*, Marina Carr'ın en ünlü oyunlarından biridir. Carr, İrlanda'nın Midlands bölgesine uyarlayarak yeniden yazdığı oyununda İrlanda'nın orta kesimlerinde kullanılan Hiberno-English aksanını yumuşatarak kullanmış,¹⁶⁴ doğaüstü ve gizemli varlıkları klasik dönemle ortak bir paydada birleştirerek özgün bir eser yazmıştır. Oyunun kurgulandığı yer olan bataklık, İrlanda'nın kuzey kesimlerini konu alan oyunlar için popüler bir ortamdır. Doğal yaşamı barındıran bataklık, burada ürkütücü ve olağanüstü bir atmosfer sunar. Kediler Bataklığı simgesel anlamlar taşır. Kediler, insanlarla yaşamak için kendilerini evcilleştiren tek hayvan olarak bilinirler. Bunu yaparlarken kendi doğalarından ve yırtıcılıklarından ödün vererek insanların istediği gibi davranırlar. Kadın da ataerkil toplumda varlığını sürdürmek için kadınlık özelliklerini bastırmak zorunda kalmış ve belirli kalıpların içine sıkıştırılmıştır. Bu kalıpların dışına çıkmaya yeltendiği zaman erkekler tarafından vahşi ve tehlikeli olmakla suçlandığı için bir nevi kendini evcilleştirmiştir. Kadınların kedilerle özdeşleştirilmesi oyunda da gözlenmektedir. Hem oyunun adında hem de oyundaki Kedi Kadın karakterinde bu simgesel anlamlar görülmektedir. Oyunun başlığıyla ilgili bir başka dikkat çekici özellik ise (...) içermesidir. Oyunda ana karakteri Hester; çocuk, kadın ve anne olarak hep yarım kalmıştır. Annesi tarafından yedi yaşında terk edilen Hester, yıllar süren birlikteliğin ardından sevgilisi tarafından da terk edilmiştir. Anneliğini ise kızını ondan almakla tehdit eden sevgilisi tarafından yarım kalacaktır. Bu şekilde yarım kalan yaşantıların bir simgesi olarak oyun (...) üç nokta ile bitirilmiştir. Buna ek olarak oyunun sonu göz önüne alındığında okuyucuların kadının konumuyla ilgili tamamlaması gereken olgularla baş başa bırakıldığı gözlenmektedir.

Medea'nın modern uyarlamasının ana karakteri olan Hester Swane İrlanda tarihinin bir parçası olan Gezginler topluluğunun bir üyesidir. Gezginler, yerleşik hayata

¹⁶⁴ Bkz., Carr, M., *By the Bog of Cats* (Kindle Version), Faber & Faber, 2014.

geçmeyi reddeden, çoğunlukla karavanda yaşayan ve toplum tarafından ötekileştirilen bir topluluktur. Carr'ın Hester karakterini bir Gezgin olarak oyuna dâhil etmesi bilinçli bir tercihtir. Oyunun olay örgüsü Hester'ın ait olduğu bu toplumsal sınıfın ötekileştirilmesi üzerine kurulmuştur. *Kediler Bataklığı'nda...*, Hester Swane'ı terk eden sevgilisi Carthage Kilbridge'ın düğün gününün sabahında, şafak vaktinde başlar. Hester ve Carthage, Hester'ın kardeşi Joseph Swane'ı öldürürler ve onun parasıyla bir çiftlik satın alırlar. 14 yıl süren birlikteliğin ardından Carthage, onu ve yedi yaşındaki kızları Josie'yi terk edip varlıklı bir adam olan Xavier Cassidy'nin kızı Caroline ile evlenmek ister. Carthage ve Xavier Cassidy, bir Gezgin olan Hester'ı bu evliliğe ve yaşadıkları topluma karşı bir tehlike olarak gördüklerinden *Kediler Bataklığı'nı* terk etmeye zorlarlar. Bu amaçla onun yaşadığı karavanı, dâhil olduğu sınıfı ve kızını ihmal ettiği savını öne sürerek onu kızından ayırmakla tehdit ederler. Carthage'ın daha genç ve zengin bir kadın olan Caroline Cassidy ile evlenmesi Hester'ı bir çıkmaza sürükler. Annesi tarafından yedi yaşındayken terk edilen Hester, Gezgin topluluğunun kimsesiz bir üyesi olarak muamele görür. Sürgünle ve çocuğunu kaybetmekle tehdit edildikten sonra, otorite güçlerinin bir kurbanı olarak trajik ve öfkeli bir tutumla hareket eder. *Kediler Bataklığı'nı* terk etmek zorunda olduğunu anlayan Hester, Carthage ile satın aldıkları çiftliği ve ahırları ateşe vererek intikamını alır. Fakat tam intihar edecekken yanına gelen kızını planlamadığı bir şekilde öldürür ve ardından kendi canına kıyar.

Kediler Bataklığı'nda... oyunu, kadının toplumdaki konumuyla ilgili sorunları gündeme getirir. Oyun, kadının gücü, yerel ve kamusal alanlardaki konumu ile ilgilenmekte ve İrlanda toplumundaki otorite güçlerinin görüşlerine eleştirel bir açıyla yaklaşmaktadır. S. E. Wilmer, Dublin'deki Medea algısını anlamak için İrlanda toplumu ve kadınının değişen konumu hakkında bilgi sahibi olmak gerektiğini şu sözlerle gündeme getirir:

1922'de İngiltere'den bağımsız olmasıyla beraber İrlanda hükümeti, kadını itaatkâr konuma sürgün eden ataerki değerleri teşvik etme eğilimindeydi. 1970'lere kadar, hükümet ve kilise, kadını eve hapsedmeye çalıştı. 1937 anayasasının 41. maddesine göre kadınların ev hanımı olması bekleniyordu: anneler evlerindeki görevlerini ihmal edip ekonomik gerekliliklerle zorunlu tutulmamalıydı. Öte yandan, erkekler (Antik Yunan toplumundaki gibi) kamusal alana egemenlerdi. Böylece, 1970'lere kadar kadın memurlar evlendiklerinde istifa etmek zorunda bırakıldılar. Aynı şekilde, devlet yasaları, Katolik hiyerarşisinin boşanma, gebelik kontrolü, eşcinsellik ve kürtaj konusundaki tutumunu yansıtıyordu. Son yirmi yılda hızlı değişiklikler oldu; boşanma, doğum kontrolü ve homoseksüellik yasalaştı ve kürtaj karmaşık yasal bir kördüğüm halini aldı. Her şeye rağmen, Mary Robinson 1991 yılında

*İrlanda'nın cumhurbaşkanı seçildi. Genç kadınlar için önemli bir rol model oldu ve kadını önemli görevlere getirmek için siyasi partileri teşvik etti.*¹⁶⁵

Cinsiyet merkezli tartışmaların devam ettiği İrlanda toplumunda, Medea'nın yaşadıkları, toplumdaki konumlarını güçlendirmenin yollarını arayan kadınlar için rahatsız edici bir örnek olarak gösterilebilir. Bu oyunun İrlanda'daki kadınlar göz önünde bulundurularak adapte edilmesi başlangıçta şaşırtıcı görülebilir. Çünkü Medea, kendi çocuklarını öldüren bir anne olarak sempati duyulan bir karakter değildir ve İrlanda anayasasının kadın için çizdiği sınırların dışına çıkmaktadır. Bu sebeple, seyircinin kendisini Medea'yla nasıl özdeşleştirebileceği problemi, onun bir yabancı statüsüyle sürgünde olduğu topraklarda kurban konumunda olmasıyla giderilir. Bir Gezgin olan Hester da yaşadığı toplumda öteki ve istenmeyen vatandaş konumundadır. Buna ek olarak, toplumun aile birliğine bir tehdit olarak algılanır ve zengin bir kadınla evlenmek isteyen erkek tarafından terk edilir. Kadın karakterlerin toplum tarafından kendilerine yüklenen roller arasında sıkışıp kalmaları ve egemen güçlerin dayattıklarına karşı direnmeleri, Medea karakterinin mücadelesiyle bağdaştırılarak sunulur. Aynı zamanda, Hester Swane, Amerikan yazar Nathaniel Hawthorne'un (1804 - 1864) ünlü eseri *Kızıl Damga* (1850) romanının ana karakteri olan Hester Prynne ile ilişkilendirilebilir. Her iki karakterin yaşadıkları göz önünde bulundurulduğunda, Hester isminin Carr tarafından bilinçli olarak seçildiği gözlenir. Evlilik dışı bir ilişki yaşayan ve bunun sonucunda bir kız çocuğu sahibi olan Hester Prynne, günahının simgesi olarak zina kelimesinin baş harfini boynunda taşımakla cezalandırılır. Günahı, cennete giden yolun üzerinde bir engel olarak gören baskın Püriten güçler, Hester Prynne'i toplumdan dışlayarak görevlerini yerine getirdiklerini düşünürler. Zaman geçtikçe, Hester ve kızı yardımseverlikleriyle ve iyilikleriyle toplum tarafından kabul görmeye başlar ve ona artık kızıl damgayı çıkarabileceği bildirilir. Fakat Hester Prynne, sahip olduğu kişisel özelliklerden ve davranışlarından egemen güçlerin isteğiyle vazgeçmeyi reddeder ve kızıl damgayı taşımaya devam eder. Hester Prynne'in bu hareketi Püritenliğin katı ahlakçılığına ve otoriteye başkaldırışını simgeler. Başlangıçta utanç kaynağı olan harf, Hester Prynne'in kişiliğinin güçlü bir simgesi haline gelir. Aynı şekilde Hester Swane da toplumun kendisinden beklediğinin aksine kendi istekleri doğrultusunda özgürce hareket eder.

¹⁶⁵ S. E. Wilmer, (Irish Medeas: Reveneg or Redemtion (an Irish Solution to an International Problem), Dillon, J., & S.E.Wilmer (Eds.) *Rebel Women: Staging Ancient Greek Drama Today*, (ss. 115-135) , Methuen, Great Britain 2005.

Kadınların erkeklere tanınan haklardan mahrum edilmesi ve ataerkil sistemin baskısı altında toplumdan soyutlanmasını Medea örneğiyle yansıtmının İrlanda toplumuna artık uymadığını belirten John Waters'a göre, Antik Yunan oyunlarının uyarlandığı modern İrlanda, Antik Yunan toplumundan farklı konumdadır. Artık boşanmak isteyenlerin çoğu kadınlardır.¹⁶⁶ Oyun gösterimleri esnasında seyircinin Antik Yunan'la ilgili oyunlara klasik mitolojiden ziyade sanki şu anda gerçekleşen olaylarmış gibi tepki verdiklerini ve kadınların kilit noktalarda kocalarına: “Şimdi nelere katlandığımı görüyorsun. Çocuklarını uykularında öldürmediğim için kendini şanslı görmelisin” dediklerini dile getirir.¹⁶⁷ Bu durum, İrlandalı kadınların kendilerini Medea'nın çocuklarını öldürmesiyle bağdaştıracak kadar baskı altında olduklarını gösterir. İrlandalı oyun yazarları, *Medea* oyununu çeşitli amaçlar doğrultusunda yeniden uyarlamışlardır. Ülkenin tarihsel süreçleri, vatandaşların konumları ve cinsiyete dayalı sorunlar, Medea hikâyesinin adaptasyonlarında sıklıkla ele alınan konular olagelmıştır. Carr da İngiltere ile siyasal sorunlarını çözen, ekonomik kalkınmasını büyük bir oranda gerçekleştiren fakat kadınların ve ötekileştirilmiş Gezinlerin sorunlarını tam anlamıyla gideremeyen İrlanda'yı *Kediler Bataklığı'nda...* oyununda ele almıştır.

Carr, *Kediler Bataklığı'nda...* adlı oyununda *Medea*'daki şahıs kadrosuna ek olarak hayaletler ve doğüstü güçlere sahip karakterleri kullanmıştır. Oyunun kurgulandığı coğrafya olan bataklık, oluşturduğu kasvetli ve gizemli yapıyla efsanevi bir mekân algısı oluşturmakta ve bütün olayları etkileyen canlı bir karakter görevi görmektedir. Bir karakterin anıları ya da doğasıyla, sahip olduğu ilişkilerle ve inanç yapısıyla oluşturulan doğa çok önemlidir.¹⁶⁸ Oyunda ana karaktere özelliklerini kazandıran bu ortam, aslında bütün temel düşüncelerin ve yaşananların dayanağı, sorunların çıkış noktası olur. Değişken, uğursuz ve canlı bir ortam olan bataklık, geleceği gören bir yapıdır.¹⁶⁹ Boşluklar ve yer altı nehirleri ile bilinen, efsanelerle ilişkili olan, korku ve sakınmanın yüce özelliklerini somutlaştıran iç kesimlerin bataklığı, İrlanda kültüründe önemli bir yere sahip olup isyan, gizleme ve sömürgeye

¹⁶⁶ Bkz., John Waters, 'Problems in Excusing Medea's Murders', *Irish Times*, (19 June 2000).

¹⁶⁷ John Waters.

¹⁶⁸ Bkz., Stephenson, H. & Langridge, N., (Eds.) *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, Methuen, London 1997.

¹⁶⁹ Bkz., Melissa Sihra, (Greek Myth, Irish Reality: Marina Carr's *By the Bog of Cats*), Dillon, J., & S.E. Wilmer (Eds.) *Rebel Women: Staging Ancient Greek Drama Today*, (ss. 115-135), Methuen, Great Britain 2005.

direnç göstermeyle ilişkilendirilir.¹⁷⁰ Hester'ın orada doğup büyümesi, bataklığın her köşesini her gözeneğini bilmesi ve bataklıkla özdeşleşmesi onun zapt edilemez, asi bir karakter olmasına yol açar. Muazzam ve sınırsız özellikte olması ile bataklık, cüretkâr ve asi bir kadın olarak betimlenen Hester'ı barındırabilecek tek yer gibi görünür. Emir almayı, hayatına yön çizilmesini kabul edecek bir yapıya sahip olmayan Hester'ın kişiliği, yaşadığı ortamla örtüşür. Mekânın gizemi ve çağrıştırdıkları Hester ile bütünleşmiştir. Bataklıklar kötü kokan, sağlıksız ve göze hoş gelmeyen yerler olarak bilinir. Fakat Hester'ın vazgeçemeyecek kadar bağlandığı Kediler Bataklığı, onun çocukluğunda annesi tarafından bu bataklıkta terk edilmesiyle anlam kazanır. Bataklık, onun anne özlemini ve ana rahmine dönmek isteğini simgeler.

Kediler Bataklığı'nda... oyunu, şafak vaktinde Hester Swane'ın elinde siyah bir kuğunun cesedini sürüdüğü sahneyle başlar. Bu esnada, gizemli karakterlerden biri olan, iki dünya arasında bağlantı kuran Rehber Ruh, Hester'ı izlemektedir. Hester onu fark eder ve ikili konuşmaya başlar:

Hester: *Kimsin sen? Daha önce seni buralarda hiç görmedim.*

Rehber Ruh: *Rehber Ruh'um.*

Hester: *Rehber Ruh. Hiç böyle bir şey duymadım.*

Rehber Ruh: *Hayalet de mi görmedin hiç?*

Hester: *Başka dünyalara ait bazı şeyleri hissettiğim oldu ama hiç hayalet görmedim.*

(...)

Hester: *(...) Buralarda kimin peşindesiniz?(...)*

Rehber Ruh: *Hester Swane adında bir kadının ruhu için buradayım.*

Hester: *Hester Swane benim.*

Rehber Ruh: *Olamaz. Sen ölü değilsin ki.*

(...)

Rehber Ruh: *Erken davranmışım. Zamanlama hatası. Şafakla günbatımını karıştırmışım çok özür dilerim.¹⁷¹*

Rehber Ruh'un oyunda taşıdığı anlamlar ve yüklendiği görevler çok yönlüdür. Ortaya çıkışıyla birlikte oyunun esrareniz bir boyuta taşınmasını sağlar ve Hester'ın hayatının yakında son bulacağı haberini vererek olayların gelişimi hakkında merak uyandırır. Gelecekte haber veren, Hester'ın ölümünü bekleyen, iki dünya arasında kalmış, gizemli ve geçikle düş arasında bir karakter olan Rehber Ruh, *Medea* oyunundaki Aegeus ile bağdaştırılabilir. Her iki karakter de beklenmeyen bir yerde ortaya çıkıp, oyunun ilerlemesini ve bağlantıların kurulmasını sağlar. Aegeus ile yaptığı anlaşmayla

¹⁷⁰ Bkz., Sihra, s. 121.

¹⁷¹ Marina Carr, *Toplulu Oyunları 1- Kediler Bataklığı'nda...*, Protia Coughlan, Mai, (Çev.: Gülşen Sayın), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2016, ss. 16-17.

Medea'nın kendisine yeni bir hayat kuracağı; Rehber Ruh'un da yanlış zamanda geldiğini, görevini akşam yerine getireceğini belirtmesiyle Hester'ın hayatının sonlanacağı belirtilir. Ayrıca Rehber Ruh, ana karakterin kişiliğinin de ortaya çıkarılmasında önemli bir role sahiptir. Hester tarafından, "Belki de sen gelmiyorsun, belki de sadece bir hayalsin"¹⁷² diye varlığı sorgulanan Rehber Ruh gibi karakterler, ana karakterin hayali öğelerle ve zihinsel karmaşalarla çevrelenmiş hayatının bir göstergesidir. Kendisinden başka kimsenin göremediği bu karakter, onun gerçek hayatla olan bağlantısını kopararak ölüme yaklaştırmaktadır. Hester günbatımına kadar bataklıktan ayrılmadığı takdirde öleceğini bilmesine rağmen yaşadığı yeri terk etmemiştir.

Oyunun başında, bataklık gözeneklerinde donmuş vaziyette çakılı kalmış ölü bir siyah kuğunun varlığı, kötü şeylerin olacağına dair önsezilerin oluşmasına yol açar ve Carr'ın oluşturmak istediği gizemli kurguyu güçlendirir. Rehber Ruh: "Kuğulara bulaşmanın ne kadar tehlikeli olduğunu kimse söylemedi mi sana? Özellikle siyah kuğulara"¹⁷³ diyerek oyuna gizem katar. Hester'ın gizemini arttıran bu kehanet, okuyucuları, bu kehanetin ortaya çıkacağı zamanın beklentisi içinde olmaya yöneltir. Doğaüstü bir dünyanın kapılarını açan Carr, Hester'ı olağanüstü güçlerle ve büyüyle ilişkilendirir. Bu şekilde büyüde maharetli olan Medea ve Hester arasında bir bağlantı kurulmuş olur. Oyun başlarken siyah kuğu ve Rehber Ruh ile oluşturulan gizemli atmosfer, Carr'ın esrarengiz karakteri Kedi Kadın'ın oyuna dâhil edilmesiyle daha da merak uyandırıcı bir hâl alır:

Kedi Kadın: (...) Dün gece rüyamda seni gördüm.

Hester: Beni rüyalarından da hayallerinden de uzak tut. Benimkiler bana yetiyor zaten.

Kedi Kadın: Kara bir tren vagonunda Bataklık'ı geçiyordun, vagonun dumanlar çıkıyordu, sonra bir patlama ve bütün bataklık kapkara oldu. Ben alevlerden kaçtım. Hester Swane, bu gece sen bu bataklığı yerle bir edeceksin.

Hester: Biliyorum.

Kedi Kadın: Biliyor musun? Öyleyse neden gitmiyorsun? Buradan gidersen kurtulacaksın. Sana bunu söylemeye geldim ben.

Hester: Kediler Bataklığı'nı nasıl bırakırım ben... sevdiğim her şey buradayken? Ölüyorum daha iyi.

Kedi Kadın: Öl o zaman.¹⁷⁴

¹⁷² Carr, s. 86.

¹⁷³ Carr, s. 17.

¹⁷⁴ Carr, s. 23.

Öncelikle belirtmek gerekir ki Antik Yunan oyunlarında önemli bir yere sahip olan, bilgeliğin kaynağı ve toplumun sesi konumundaki koronun görevini bu oyunda karakterler üstlenmiştir. Bu karakterlerden biri de 50’li yaşların sonunda olan Kedi Kadın’dır. Kirden kahverengiye dönen teniyle ve yerlere kadar uzanan kedi kürkünden ceketiyle bir kediyi andıran kör bir kadındır. Oyunun kurgusunu şekillendiren, ölümler ile canlılar arasında köprü kuran, gaipten haberler veren, görmemesine rağmen her şeyden haberdar olan Kedi Kadın, bataklığın kasvetli, kirli havasını tam olarak yansıtan bir karakterdir. Tek başına bir kulübede yaşayan, fare yiyerek beslenen Kedi Kadın, kilit noktalarda Hester’ın yanında olup ona tavsiyelerde bulunur. Bu karakter, oyundaki doğaüstü olaylar ile gerçek hayat arasındaki bağlantı noktasıdır. Doğduğundan beri Hester’ı tanıyan, aynı zamanda Hester’ın siyah kuğuyla olan hayatı bağlantısını okuyucuya aktaran önemli bir kişiliktir. Anlattığına göre, Hester’ın annesi Josie Swane Hester’ı doğduğu gibi siyah kuğunun kanatları arasına koymuş ve ikisinin kaderinin aynı olduğunu, Hester’ın hayatının o kuğunun ölümüyle sonlanacağını söylemiştir. Hester’ın soyadının “kuğu” anlamına geldiği oyunda belirtilmektedir. Soyadının anlamı ve oyunun başında siyah kuğunun ölmesi, Hester’ın ölümünün yakın olduğuna işaret eder. Çocukluğundan beri birlikte oynadığı ve özdeşleştirildiği kuşun bataklık çukurlarından birinde donmuş vaziyette durması Kedi Kadın’ın anlattıklarıyla anlam kazanır. Mitolojik unsurları kullanan Carr, burada Kelt mitolojisine de gönderme yapmaktadır. Çünkü Kelt mitolojisinde kuşlar öbür dünyayla yani ölümle bağdaştırılır.¹⁷⁵ Yaklaşan ölümü çağrıştırmasının yanı sıra, kuğunun kaçamayacağı bir çukurda donarak sıkışıp kalması Hester’ın bu toplumda ruhsal olarak kapana kısılmasını yansıtır. Hayatı boyunca yaşadığı ve bildiği tek yer olan bu bataklıktan çıkmak onu ürkütmekte ve aidiyet duygusunu sorgulamasına sebebiyet vermektedir. Carr, Hester’ı doğa ile bütünleşen, bataklığı vatanı benimseyen bir karakter olarak betimler ve onu ev, aile ve toplum arasında sıkışıp kalan, sınırlarını aşmak isteyen fakat ataerkil düzen tarafından dayatılan değerlerin dışına çıkamayan kadınlarla bağdaştırır. İrlanda kadınının yaşadığı çıkmazı gören Carr, oyununu bu çaresizliğin üzerine kurar.

Kültürlerarası bağlantıların kurulduğu adaptasyon işlemi tercih ve amaç kapsamında hikâyenin, temaların ve karakterlerin bir metinden diğer metine aktarılmasıyla oluşan bir süreçtir.¹⁷⁶ Carr, olay örgüsünü ve ana karakterlerini aldığı

¹⁷⁵ Bkz., Bill Price, *Kelt Mitolojisi*, (Çev.: Cumhuriyet Atay), Kalkedon Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 81.

¹⁷⁶ Bkz., Hutcheon, s. 10.

Medea oyununu, İrlanda toplumunun bir parçası olan Gezginler topluluğunun yaşantılarına uyarlar. Medea'nın Yunanistan'da sürgünde oluşu Hester'ın öz vatani olarak betimlediği Kediler Bataklığı'ndan dışlanmasıyla bağdaştırılmıştır. *Kediler Bataklığı'nda...* oyunu Gezginler topluluğunun tiyatrodaki temsil bulmuş halidir. Carr bir röportajında: "Hester'ı Gezgin yaptım çünkü Gezginler bizim milli yabancılarımızdır öyle değil mi?"¹⁷⁷ der. İrlanda'nın orta kesimlerinin Gezginlerle tarihsel bir bağı vardır. Sihra Gezginleri: "Dillerinin ve geleneklerinin tarihleri 12. yüzyıla dayanan, marjinalleştirilen, yerli İrlandalı Gezginler, genellikle cahillik, vahşilik, kirlilik ve doğuştan saf olmama gibi bağnaz kalıplarla bağdaştırılırlar"¹⁷⁸ diye betimler. Gezginler, toplumda sahip oldukları özelliklerden dolayı aşağı seviyeye indirgenip dışlanırlar ve kabul görmezler. Yerleşik hayatı sevmeyen ve coğrafi esnekliğe ihtiyaç duyarlar; römorklarda ve karavanlarda yaşarlar. Serbest meslekle uğraşarak geçimlerini sağlayan Gezginler, emeğin ücretlendirilmesine karşı direnç gösterirler.¹⁷⁹ Bu şekilde çalışmayı tercih etmeleri ve belirli bir yerde yaşamayı reddetmeleri, egemen sosyal grupların onların kültürleriyle etkileşime geçmelerini zorlaştırmıştır. Bu sebeple, Gezginler tembellikle ve topluma katkıda bulunmamakla suçlanırlar.¹⁸⁰ Medea'nın vatanından uzakta sürgünde bir yabancı olmasıyla ilişkilendirilen Hester'ın bir karavanda yaşıyor olması, ailevi kökenden mahrum oluşu, topraksız statüsü ve gayrimeşru çocuğu onun, Gezgin olmasının göstergesi olarak sunulur. Oyunda, toprak sahibi olmamak Gezgin olmakla eş tutulmaktadır. Bu şekilde değerlendirilirse, Cassidy ailesi dışında oyundaki bütün karakterler Gezgin olarak nitelendirilebilir. Oyunda koro görevi gören, çoğu zaman Hester'ın yanında olup ona tavsiyelerde bulunan Monica Murray, bir gün buralardan gideceğini söyleyerek buraya ait olmadığını sezdiiren ifadeler kullanır. Diğer taraftan, Kedi Kadın'ın yaşadığı yer bir düzene sahip olmaktan çok uzaktır ve evsiz oluşu onu da Gezginler sınıfının bir parçası yapar. Kilbridge'ların da Gezginler soyundan geldiklerini gösteren ayrıntılar mevcuttur. Carthage'ın Hester'la evlenene kadar dikkate değer maddi gücünün olmaması, bağımsız bir birey gibi Hester'la yaşaması, bir arazisinin olmaması toplumdaki yerini gösterir niteliktedir. Ancak

¹⁷⁷ Marina Carr, "Marina of the Midlands", *The Irish Times*, 4 May 2000.

<http://www.irishtimes.com/culture/marina-of-the-midlands-part-1-1.267106>

¹⁷⁸ Sihra, s. 128.

¹⁷⁹ Bkz., McCan, M., Siocháin, Ó S., Ruane, J., (Eds.), *Irish Travellers: Culture and Ethnicity*, Queen's University, Belfast, 1994.

¹⁸⁰ Bkz., Rhona Trench, *Bloody Living: The Loss of Selfhood in the Plays of Marina Carr*, Peter Lang Publishing, Germany 2010, s. 145.

Carthage'ın annesi Bayan Kilbridge Gezginler soyundan geldiğini kabullenmez; soyunu ve maddi yeterliliğini ispat etme çabası içine girer. Bu da, İrlanda toplumunda yer edinmiş, mekân, tarih ve kimlik eksikliğini açığa çıkarır. Olwen Fouéré, oyundaki bu durumu şu ifadeyle betimler:

*Kediler Bataklığı'nda... dışlanmış kimseler hakkında derin, politik bir oyundur. Carthage sadece başka bir kadınla evlenmekle kalmıyor, haksız yere toprak elde eden ve aşırı faizci topluma girmiş oluyor. Yani, Hester'in öfkesi aynı zamanda sürgün edilen, var olmasına izin verilmeyen, sömürgeleştirilen, cinselliği ve yaratıcılığının bastırıldığı kültürel bir öfkedir.*¹⁸¹

Gezgin statüsünde olan, belirli sınırlar ve kurallar çerçevesinde yaşamayı reddeden Hester'ın, toplumun toprak, aile, köken olgularını yıkıcı doğrultuda hareket ettiğine inanılır ve bu nedenle o, bir tehdit olarak algılanır. O, korkusuz ve beklenmedik hareketlerle etrafındakileri şaşırtan bir karakterdir. Gezginler topluluğuna dâhil olduğu için orada doğup büyümesine rağmen yabancı ve aykırı bir tip olarak görülür. Yaşadığı ortam ve sürdürdüğü hayat dolayısıyla kabul edilmeyen bir kişilik olmasıyla birlikte kurulacak olan düzene karşı yıkıcı tutumu, haksızlığı hazmedemeyişi onu toplum nezdinde daha büyük bir sorun kaynağı haline getirir. Bu nedenle, çıkarları tehlikeye giren otoriter güçler, onu sürgün etmek isterler. Baskın toplum tarafından kurbanlaştırılması, 20. yüzyılın sonunda hükümet ve toplumun mültecilere ve iltica arayanlara yönelik kötü davranışlarını yansıtır.¹⁸² Hester'ın öz vatanında mülteci konumuna itilmesi ve ötekileştirilmesi, İrlanda'da toplum ve otorite tarafından hakir görülen kesimin maruz kaldığı muameleyi gözler önüne serer.

Oyun boyunca yaşadığı topraklara ait olmadığı vurgulanan Hester, Medea gibi bulunduğu toplumda yabancı konumundadır. Ülkesinden ayrılıp sürgüne geldiği Korinthos'ta kendine bir dünya kuran Medea, gerçekleştirdiği cinayetlerin ardından farklı bir yerde yeni bir hayata başlayabilecek kadar Korinthos'tan bağımsız gösterilmiştir. Fakat Hester için durum daha farklıdır. Her köşesini bildiğini iddia ettiği Kediler Bataklığı kendi vatanıdır ve doğduğundan beri yaşadığı bu yer haricinde var olmasının imkânsızlığını dile getirir. Carr, İrlanda'nın savaş sonrası içinde bulunduğu durumu bataklıkla bağdaştırarak İrlandalıların vatansever olması gerektiğini Hester'ın

¹⁸¹ McMullan, A., Leeney, C., (Eds.), *The Theatre of Marina Carr: '...before rules was made'*, Caryfort Press, Dublin 2003.

¹⁸² Wilmer, s. 147.

bataklığa olan bağlılığıyla ilişkilendirir. Hester'ın kasabadaki eve taşınmayı reddetmesi ise İngiltere'nin himayesi altında yaşamayı kabul etmemesi olarak simgeleştirilir.

Medea kendi hayatını güvence altına almak için bir erkeğin koruması altına girmeyi tercih ederken, Hester ihanetin ardından evinde kalma mücadelesi verir ve kimseden yardım talep etmez. Bu şekilde hareket etmesi onun, toplumda kendi değerleriyle ve sahip olduğu özelliklerle var olmaya çalıştığını gösterir. Hester, ataerkil toplumun baskılarına boyun eğmeyerek ve mücadelecî kişiliğiyle mevcut düzene meydan okuyarak kalıplaşmış yargıları yıkar. Bağlı olduğu değerlerden ödün vermeyerek toplumda haklarını gözetten bir birey olarak var olmaya çalışır. Bunu yaparken erkeğin himayesini de reddetmiş olur. Kadının erkekten bağımsız bir hayat kurabileceğini kanıtlamak ister ve Carthage'ın verdiği parayı reddederek erkeğin sağlayacağı maddiyat için değerlerinden ve gururundan vazgeçmeyeceğini de göstermiş olur.

Carthage Kilbridge 16 yaşında bir gençken onunla birlikte yaşamaya başlayan Hester, onu bulunduğu konuma getirir. Medea'nın İason'un çıkarları için kardeşini öldürdüğü gibi Hester da kardeşi Joseph Swane'ı öldürür. Hester, kardeşinden kalan parayla Carthage'ın bir çiftlik satın almasını sağlar. Sahip oldukları konumu kadınlara borçlu oldukları görülen Carthage ve İason'un, daha iyi koşullarda bir hayata sahip olmak için evlenmek istemeleri iki erkeğin ortak noktalarından biridir. İason çocuklarına soylu kardeşler vererek onların hayatlarını güvence altına almayı, Carthage da gayrimeşru bir çocuk olan kızı Josie'yi meşru bir evlilik ortamında büyütmeyi amaçlamaktadır. Bu noktada Hester'ın Gezgîn olması, terk edilmesinin sebeplerinden biridir. O, toplumda sorun olarak görülen yabancı konumu ve meşruluktan uzak kimliğiyle bir çıkmaza sürüklenmiştir. Hester yedi yaşında annesi Josie tarafından terk edilmiştir ve annesi hakkındaki yerel hikâyelerle tutarlı bir benlik inşa etme çabası içerisinde. Kedi Kadın'a: "(...) bana annemi anlat (...) ben hayal meyal hatırlıyorum"¹⁸³ diyerek annesi hakkında bilgi sahibi olmaya çalışır. Kişiliğini ve varlığını dayandıracak bir destek arayışı içine girer: "Köken arayışı, kimliğin genellikle anlatı, hikâye anlatımı ve mitler aracılığıyla arandığı İrlanda tiyatrosunda tekrar tekrar kullanılan temalardan biri olmuştur."¹⁸⁴ Antik Yunan ve bağımsızlık mücadelesi veren İrlanda toplumu için önemli unsurlardan olan meşruluk, oyunda Carthage'ın varlıklı ve

¹⁸³ Carr, s. 25.

¹⁸⁴ Sihra, s. 122.

genç bir kadınla evlenmek istemesiyle kendini gösterir. Hester'ın içinde bulunduğu karmaşa ve yaşadığı aidiyet sorununu bir engel olarak gören Carthage, Caroline ile evlenerek kendine yasal bir dayanak bulmak amacındadır. Bu şekilde, Josie'nin de meşru olmayan kimliği yeni evli çiftin onu sahiplenmesiyle birlikte yasal bir düzenlemeye tabi olacaktır. Ayrıca bu evliliğin gerçekleşmesiyle Carthage, Xavier'ın topraklarını yönetecek ve ataerkil toplumdaki miras anlayışı evlilik yoluyla devam edecektir. Sue-Ellen Case evliliğin kimliksel merkezîyetçiliğini ve Antik Yunan'ın büyük ölçüde planlanmış ataerkil düzeninde kadının konumlanmasını şu sözlerle ifade etmektedir:

Mülkiyet, daha bireysel bir hâl alıp sınırları aile birimiyle çizilirken, büyük ölçüde erkek zihniyetine özgü hale geldi. Kadınların mal sahibi olma ve alışverişte bulunma hakları ciddi şekilde kısıtlandı (...) Bu yeni ekonomi dâhilinde kadınlar, değiş-tokuş aracı haline geldi, evlilik ise bir mülkiyet kurumuna dönüştü.¹⁸⁵

Evlilik ile Antik Yunan'da olduğu gibi İrlanda toplumunda da kadın himaye altına alınmış, bununla birlikte damat ve baba arasında miras yoluyla toprak sahibi olmanın yolu açılmıştır. Kadın, mal aktarımını ve ataerkil düzende maddi güç sürekliliğini sağlayan bir araç konumunda betimlenir. Caroline, babası ve Carthage arasında bir değişim nesnesi olarak görülür. Nitekim Caroline ve Carthage arasındaki diyalog da bunu göstermektedir. Caroline, dekorda kullanılan eşyalardan bahsederken: “Bu masa örtüsü ve gümüşler annemin kendi düğününde kullandıkları”¹⁸⁶ der. Carthage verdiği cevapla düşüncelerini dile getirir ve çıkarıcı kişiliğini kendi sözleriyle ortaya döker: “İnce yapılı bir kadındı annen. Onu kasabada alışveriş yaparken görürdüm, senin elinden tutardı... Asil bir kadındı annen. Sen de öylesin, Caroline, buralardaki kadınlardan çok farklısınız siz”¹⁸⁷ ifadeleri aslında olmak istediği yeri ve bu evlilikle sınıf atlama inancında olduğunu gösterir. Cassidy ailesi Kediler Bataklığı'nda varlıklı olan ve yerli olarak tabir edilen tek ailedir. Bu da onları oyundaki herkesten farklı bir konumda gösterir. Carthage Hester'la yaşayamadığı ayrıcalıklı hayatı Caroline'ın mevcut konumunu kullanarak elde etmeyi planlar. Euripides'in oyununda, kralın kızı Glauke gibi Caroline de mevcut ayrıcalıklı konumun devamını sağlayacak olan maddi araç olarak simgelenmiştir. Carthage sahip olmak istediklerini elde etmek için tekrar bir

¹⁸⁵ Sue-Ellen Case, *Feminizm ve Tiyatro*, (Çev.: Ayşan Sönmez) Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2010, s. 36.

¹⁸⁶ Carr, s. 50.

¹⁸⁷ Carr, s. 50.

kadının gölgesinde olmaktan çekinmez ve yıllarca birlikte yaşadığı kadını hiçe sayarak ataerkil toplumda kabul gören değerlere sahip olmayı amaçlar.

Kediler Bataklığı'nda... oyununda baskın güç olan ve otoriter sistem olarak değerlendirilebilen Xavier Cassidy, mal varlığı ve gücüyle yaşadığı toplumda korkulan bir adamdır. *Medea*'da Kral Kreon'un, kızının mutluluğu için bir tehdit unsuru olarak gördüğü Medea'yı sürgün etmek istemesi gibi burada da Xavier Cassidy, Carthage ve Caroline'ın evliliklerine zarar verme ihtimaline karşı Hester'ı göndermek için çaba sarf eder. Carthage, onun için hem mal varlığını hem de kızını emanet edebileceği bir erkektir. Göçebe olan Hester'ın varlığı, yerleşik hayatta olanların şartlarını güçleştirmekte ve Xavier'ın hayalini kurduğu daha iyi yaşam planlarını bozmaktadır:

Hester: ... Ortalıkta serbestçe dolaşmanın tek nedeni malın mülkün, paran ve insanların senden korkması. Evine git ve kızınla ne halt edersen et ama o pis bakışlarını benden ve kızımdan uzak tut. Burası benim evim ve evimin bahçesinde senin gibi ırz düşmanlarının saldırısına uğramadan oturmaya hakkım var.

(...)

Xavier: Bak, Swane, senin ailen veya nereden geldiğin beni hiç ilgilendirmes. Ben kendi kızımı düşünürüm. Hayattaki biricik varlığımı. Onun iyiliği için seni ezip geçmem gerekirse, bunu yaparım. (...) Bugün burayı terk et.¹⁸⁸

Medea'yı ülkesinden kovan Kreon gibi Xavier da Hester'ın karşısına çıkar ve onu silahla tehdit ederek bataklığı terk etmesini emreder. İsteddiği şekilde hareket eden Xavier'a zayıf gördüğü Hester'ın kapısına dayanarak onu tehdit edebilme cesaretini sağlayan araç, mal varlığından kaynaklanan özgüveni ve gücüdür. Paraya olan zaafını bildiği Carthage, onun topraklarına ve kızına sahip çıkabilecek aynı zamanda açgözlülüğü ve hırsıyla ona kâr sağlayacak bir erkektir. Yaptığı planları sağlıklı bir şekilde uygulayabilmesinin önündeki tek engel Hester ve Josie'dir. Bu nedenle Hester'ı sürgün etmek ve onu kasabada bir eve hapsedmek için işe koyulur. Ama göz ardı ettiği bir gerçekle karşı karşıya kalır. Sürgün etmek istediği kadın bütün gözü karalığıyla evini sahiplenecek ve özgürlüğü için direnecektir. Xavier'ın takındığı tutum, 5. yüzyıl Atina kültüründe mevcut olan cinsiyetçi yaklaşımla benzerlik gösterir. Erkekler kamu alanları ve tiyatro gibi mekânlardayken kadınlar eve hapsedilmiştir. Bunun sebebini kadının tehlikeli görülmesine ve cinsiyeti gereği kapalı bir mekânda tutulması gerektiği inancına

¹⁸⁸ Carr, ss. 42-44.

dayandıran Patricia Caterling erkeklerin tavırlarına dair saptamalarda bulunur. Ataerkil toplumda, kadının cinsellikten kaynaklanan gücünün tehlikeli olduğu düşünülür. Tehlikeli gördüğü kadını kontrol altında tutmaya çalışan erkek egemen toplum, onu ev hapsinde tutarak halka açık alanlarda var olmasını engeller.¹⁸⁹ Kadınların tutulmak istedikleri iç mekânlarda, sınırlı yetilere sahip oldukları varsayılır. Ancak sahneye çıktıklarında ve eylemde bulunduklarında olay örgüsü farklı bir boyuta taşınmakta ve kendilerine yüklenen toplumsal kimliklerden sıyrılarak erkek egemen dünyanın düşünce kalıplarını yıkmaya çalışmaktadırlar. Elde edeceği özgürlükle birlikte ortaya çıkabilecek problemlerden korkma ve kadını kontrol altında tutma yaklaşımı, tehlikeli olabileceği varsayılan Hester'ın yaşam alanlarından uzaklaştırılarak, şehirde bir evde tek başına yaşamaya zorlanmasında açık bir şekilde gözlenmektedir. Hester, doğaya hâkimiyeti, özgür ruhu ve dâhil olduğu sınıf ile erkek egemen sosyal düzeni tehdit etmektedir. Sınırlanmayı ve ataerkil toplum tarafından dayatılan basmakalıp kadın davranışlarını uygulamayı reddederek baskın güçlere karşı durmaktadır. Medea'nın büyü gücünü ve sahip olduğu tanrısal kökeni kullanarak intikam alması gibi Kediler Bataklığı'na bağlı olduğunu, başka bir yerde yaşayamayacağını söyleyen Hester da yaşadığı coğrafyaya hâkimiyetiyle ve bataklığın ona kazandırdıklarıyla güçlenerek hareket eder. Bu dış dünya onların gizli güçlerini ve tehlikeli karakterlerini açığa çıkardıkları alan olup, sonlarını hazırlamakta önemli role sahiptir.

Kreon'un kızıyla evlenen İason ve Xavier Cassidy ile anlaşma yapan Carthage, toplumun kabul ettiği meşru yollarla, sahip oldukları ekonomik ve sosyal düzeni devam ettirebilme amacıyla hareket ederler. Bu noktada erkek, kadını nesneleştirir ve ataerkil düzenin gerektirdiklerini sağlamakla yükümlü olma konumuna sabitler. İrlanda'daki kadının konumu, toplumsal cinsiyet ve ailevi roller bağlamında Antik Yunan toplumundakine benzer özellikler gösterir. Oswyn Murray: "Atina şehri eve ait olanların ekonomik bir birlik oluşturduğu, özünde bir erkek birliğiydi. (...) Aile yeni vatandaşların kaynağıydı. Atinalının bir yabancıyla evlenmesi ya da gayrimeşru bir çocuğu tanınması imkânsız hale getirilmişti. Vatandaşlıkla çok yakından ilişkili olan aile fonksiyonu mülkiyetin kalıtımıydı."¹⁹⁰ Hester, bir yabancı olarak görüldüğü toplumda hiçbir şekilde kabul göremeyecek bir konuma sahiptir. Meşru olma olgusunun önemli

¹⁸⁹ Bkz., Mendelson, D. A., (Ed.) *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, Oxford University Press, Oxford 2002, s. 39.

¹⁹⁰ Boardman, J., Griffin, J., Murray, O., (Eds.) *The Oxford History of Greece and the Hellenistic World*, Oxford University Press, Oxford 1986.

bir yere sahip olduğu toplumda kızına kendi soyadını vermek durumunda kalmıştır. Carthage'ın, kızını kabul görececek yasal bir evlilik ortamına dâhil etmek istemesi ancak bu şekilde güzel bir geleceğinin olacağına inanması da vatandaşlık, mülkiyet, meşruluk olgularının işleyişiyle yakından ilişkilidir.

İnanç sisteminin, olay örgüsü ve karakterler tarafından yansıtılma biçimi iki oyun arasındaki belirgin farklardan biridir. *Medea*'da tanrılar ve dini inanış birçok yerde vurgulanmakta, Medea ihanetin bedelini sormak için tanrılardan yardım istemektedir. Kutsal güçlerle bağları açık bir şekilde belirtilen Medea'nın, eylemlerini gerçekleştirirken tanrılara başvurması, adalet uygulayıcı olarak onlara seslenmesiyle kutsal güçler oyuna sıklıkla dâhil edilmiştir. *Kediler Bataklığı*'nda... oyununda ise Hester'ın tanrıya herhangi bir yakarıшта bulunmadığı, eylemlerinin sorumluluğunu üstlendiği gözlemlenmektedir. Ayrıca oyunun tek dini karakteri olan Rahip Willow bir din adamının düzenli, temiz görünümünden ziyade dağınıklığı ve kötü görünümüyle sahneye çıkar. Elinde sigarası, gömleğinin ve pantolonunun altından çıkmış pijaması, Kedi Kadın ile olan diyalogu ve düğündeki tuhaf davranışları ile gülünç duruma düşer:

Rahip Willow: *Bak, Kedi Kadın, sana söylüyorum, fare yemeyi bırak, yoksa ölümün fareden olacak.*

Kedi Kadın: *Sen de sigarayı bırak.*

Rahip Willow: *Salyangozu dene, çok daha faydalı, Fransızlar sarımsak ve tereyağıyla yiyorlar ve yanında şarap içiyorlar. Bir kere ben de denedim, Avalon'da. Çok lezzetli oluyor.*¹⁹¹

Sihra, Rahip Willow'un şaraba, çikolataya ve sarımsaklı salyangoza karşı duyduğu iştahın Katolik kilisesinin öğretilerinden çok Dionysos'ın büyük festivallerini çağrıştırdığını belirtir.¹⁹² Beklenenin aksine dünyevi hazlara düşkün olarak yansıtılan Rahip Willow, örnek bir din adamı olarak çizilmemiştir. Kedi Kadın'la olan ittifakı, giyinme şekli ve tavırları, onun bir rahip olarak Katolik kilisesinin geleneklerine ve teamüllerine uymakta zorluk çektiğini gösterir ve kilisenin toplumla olan ilişkisini simgeler. Tatile çıkmak isteyen Rahip Willow'un, düğünde gelin ile damat için dua ederken bir zamanlar evlenmek üzere olduğu kadının adını unuttuğunu söylemesini içeren konuşmaları yalnızlık duygusunu ve bir Katolik rahip olarak bekâret yemini

¹⁹¹ Carr, s. 54.

¹⁹² Bkz., Sihra, s. 130.

nedeniyle mahrum olduğu cinsellik özlemini yansıtır.¹⁹³ Rahip Willow, bulunduğu konumu yansıtmayan bir karakter olarak betimlenmiştir. Bu şekilde, sorumluluklarını yerine getirmeyen ve toplumdan kopuk olarak gösterilen kiliseyi simgeler. Carr, Rahip Willow'un gülünç tavırları ve toplum tarafından ciddiye alınmamasıyla Kilise'nin yetkisinin etkisiz olduğuna gönderme yapar. Ayrıca din, nesnel gerçeklikten uzaklaştırılarak yapay bir mutluluk aracına dönüştürülmüştür. Çağdaş zamanda bozulmuş ideolojik güçlerin toplumdaki sosyal hiyerarşinin devamını sağlamak için kullandıkları bir araç olan din yazar tarafından eleştirel bir bakış açısıyla sunulur. *Medea* oyununda ise Medea ve İason acı çektiklerinde tanrıların cezai uygulamalarını dile getirip onlardan yardım isterler ve onlara saygı duymayı ihmal etmezler. Mitosun etkilerinin daha yoğun bir şekilde işlenmesi ve dönem itibarıyla tanrı / yarı tanrıların, ölümlü-ölümsüz varlıkların insan hayatını kuşatması *Medea* oyununda da kendisini hissettirmektedir. *Kediler Bataklığı'nda...* oyununda ise doğaüstü güçler, Hester'ın zihninde var ettiği hayaletler ve gizemli karakterlerle oyuna dâhil edilmiştir. Rehber Ruh ve Joseph'in hayaletinin varlığı Hester'ı ölüm duygusuna yaklaştırır.

Oyundaki erkek ve kadın karakterler karşılaştırıldığında oyunun kadın merkezli olduğu gözlenmektedir. Bencil, para ve güç peşinde koşan Carthage, tek derdi sahip olduğu topraklar ve gücü olan Xavier Cassidy, toplumda saygın bir yere sahip olması beklenirken konuşmalarıyla ciddiye alınmayan Rahip Willow gibi bazı erkek karakterlerin özellikle olumsuz yönleri vurgulanmıştır. Kadınlar ise daha aktif ve ön plandadır. *Medea*'da karakteri üzerinde durulmayan, sözlerine yer verilmeyen ve sadece ölüm anı gösterilen prensesin aksine burada Caroline, erkeği için mücadele eden bir karakterdir. Carthage'ın sorunları gidermesini beklemek yerine hem babasını olaya dâhil etmesi hem de bireysel olarak hareket edebilmesi, hırslı bir kadın olduğunun göstergesidir. Caroline, sorunları çözmek için mücadele eden, girişken bir kadın karakter olarak çizilmiştir. Evliliğinin önünde bir tehdit olarak gördüğü Hester'ı, hayatlarından çıkarmak amacıyla ona para teklif eder ve kızı konusunda sağduyulu davranarak Carthage'ı kızını ondan almaması için ikna edeceğini belirtir. Bu hareketi ona, cinsiyet dayanışması kurarak sonuca ulaşmayı amaçlayan sorumlu bir kadın imajı kazandırır. Oyundaki kadınlar da erkekler gibi parayı gücün ve istediklerini elde etmenin aracı olarak görürler. Hester, sahip olduğu parayla Carthage'ın toprak sahibi

¹⁹³ Trench, s. 155.

olmasını sağlar. Caroline, Hester'ın gitmesi için bütün parasını ona vermeyi teklif eder. Bayan Kilbridge da sahip olduğu paradan, giydiği pahalı kıyafetlerden söz ederek, kadının maddiyat sahibi olmasının bir ayrıcalık olarak betimlenmesine neden olur. Ayrıca, Carthage'ın henüz genç ve vasıfsız bir delikanlıyken Hester'la birlikte olması ve sonrasında zenginleşip toprak sahibi olması, Hester'ın bir kadın olarak güç sahibi olduğunu gösterir niteliktedir. Hester, sahip olduğu değerleri muhafaza etmek adına verdiği mücadeleyle oyundaki erkeklerden daha baskın ve güçlü bir imaj çizmiştir.

Hester, Carthage ve Caroline'ın günbatımında gerçekleşen düğün törenlerine, üzerinde kendi düğünü için aldığı fakat giyemediği beyaz bir elbiseyle katılır. Böylece, ortamın neşesini ve huzurunu kaçırmayı başarır. Carthage'ı evlenmemesi için ikna etmeye çalışan Hester, evi boşaltıp bataklığı terk etmesi ihtarıyla karşı karşıya kalır:

Carthage: *Evine git ve eşyalarını topla, Hester.*

Hester: *İşin aslı şu hepiniz beni yok etmek, silmek istiyorsunuz... sanki hiç var olmamışım gibi.*

Carthage: *Seni yok etmek isteseydim, bunu uzun zaman önce yapardım. Böylece Josie'yi de senden almış olurum....*

(...)

Hester: *Senin için gururumu çiğnedim ben. Bana savaştan başka bir çıkar yol bırakmıyorsun. (Masadan bir şişe şarap alır) Josie, Seni almaya geleceğim. Sıkıysa onu benden almaya çalışın! (Çıkar)¹⁹⁴*

Zamanının çoğunu karavanda geçiren Hester'ın, çiftlikteki ev ile arasında herhangi bir bağ bulunmamaktadır. Carthage, Xavier Cassidy ve Bayan Kildridge'ın amaçları, verebileceği zararlardan dolayı, Hester'ı yaşadıkları ortamdan uzaklaştırmaktır. Onu sürgün etmek isteyen egemen ekonomik sınıf, bir gezgin olduğu için toplumda öteki konumundaki Hester'dan sonsuza dek kurtulmak ister. Böylece, onu toplum dışına iterek kendi hiyerarşik hâkimiyetlerini kusursuzca sürdürmek niyetindedirler. Gezgin olduğu için kendilerini ondan üstün kabul ederler ve alt sınıfa dâhil ettikleri Hester'ın hayatını istedikleri gibi yönetebileceklerini düşünürler.

Hester, egemen toplumun beklediğinin aksine kolay vazgeçmez ve doğduğundan beri yaşadığı, bildiği tek yer olan bu bataklığı terk edip başka bir yere gitmeyi tercih etmez. Onun yerine sarhoş olup Carthage'ın çok değer verdiği mal varlığına zarar vermek için evi ve ahırdaki hayvanları yakar:

¹⁹⁴ Carr, ss. 61-63.

Hester: *Hadi bakalım, Carthage, söylediklerimin hepsi aptalca birer tehditti demek, öyle mi? Beni yavru köpek gibi bir çuvala koyup Batakılık'ta bir oyuğa atıverecektin, öyle mi? Bunu beğenecek misin, bakalım? (...) Daha fazla mazot olsaydı tüm dünyayı yakardım (...).*¹⁹⁵

Verdiği zararlar, materyalist olan ve kendisine haksız muamelede bulunan eski sevgilisini cezalandırmış olur. Ataerkil düzene ve kabul görmediği topluma karşı direnişini, Carthage'ın sahibi olduğu çiftliği yakarak gösterir. Medea'dan farklı olarak insanları öldürmek yerine yerleşik hayatın simgesi olan evi; gelir kaynağı olan ve maddi gücü temsil eden hayvanları ve çiftliği ateşe verir. Böylelikle, Carthage için değeri yüksek olan mülkü ve mevcut maddi gücünü elinden almış olur. Carr: "Dünyayı yakıp kül etmek fevkalade bir şey. (...) Kadının öfkesi korkutucudur. Hester Swane'ın öfkesi korkutucudur. Öfke yersiz değildir. Eğer toplum sana sürekli hayır derse bu reddediş bir yerlere varmalıdır. Öfke, karanlığa dönüşür ve patlar"¹⁹⁶ diyerek ihanet, terk edilmişlik ve dışlanma sonucunda kadının öfkesinin, oyunda da yaşandığı gibi, mutlaka bir sonuca varacağını vurgular. Ayrıca, yaşadığı yerden ayrılmadan önce bir evi yakmak, İrlanda'nın yükselen mülk değerlerini lanetleme gösterisi olarak yapılan eski bir Gezgin geleneğidir.¹⁹⁷ Ayrıca, ev halkından biri öldüğünde içinde yaşanan karavanlar terk edilmeden önce ya yakılır ya da satılır. Oyununda, bu geleneğe yer veren Carr, böylelikle mitolojik bir karakterin trajik hikâyesini anlatan Euripides'in *Medea* adlı oyununu kendi oyununa adapte ederken, İrlanda kültürü ve geleneklerini de yansıtır. Toplumda anlamı yitirilen ve değerini kaybeden olguları hatırlatmak için Carr, kamusal efsaneler bulmaya çalışır.¹⁹⁸ Bu şekilde eskiyle yeniye sentezleyerek, oyunun günümüze hitap ederken İrlanda'nın geçmişiyi ve kültürün bir parçası olan topluluklarla bağı koparmamasını da amaçlamıştır. İrlanda toplumunun bir parçası olan Gezginler'in kültürel özelliklerini oyuna yansıtan Carr, toplumun farklı kesimleri arasındaki tarihsel bağı da hatırlatmış olur.

Hester'ın yaptıkları karşısında şaşkına dönen Carthage, sahip olduklarının yanıp kül olmasını seyrederken Hester'a karşı duyduğu öfkeyle onu tehdit eder:

¹⁹⁵ Carr, s. 65.

¹⁹⁶ Maleney, I., "Marina Carr: 'How wonderful to burn down the whole world'", *The Irish Times*, (22 August 2015).

¹⁹⁷ Bkz., Margaret Scanlan, *Culture and Customs of Ireland*, Greenwood Press, United States of America, 2006, s. 182.

¹⁹⁸ Bkz., Furay, J., O'Hanlon, R., (Eds.) *Critical Moments: Fintan O'toole on Modern Irish Theatre*, Ireland 2003.

Carthage: *Buraya kadar! Josie'yi senden alıyorum! İstedğin mahkemeye git! Umurumda değil! Seni ele vereceğim! Kardeşinle ilgili her şeyi herkese anlatacağım! Artık umurumda değilsin!*

(...)

Hester: *Anlat! Ona kendi yaptıklarını da anlat.*¹⁹⁹

Dünyayı yakacak kadar öfke dolu olan Hester artık durdurulamaz bir duruma gelmiştir. Yaşadığı yeri terk etmemek için elinden geleni yapar fakat umudunun tükendiğini anladığı anda sarhoşluğun da verdiği cesaretle ihanetin intikamını alır. Hester'ın bir Gezgini olduğu için kabul görmediği toplumdan sürgün edilmesi onun acısının ve öfkesinin yıkıcı bir şekilde ortaya çıkmasına sebep olur. Bu şekilde herkes onun sesini ve isyanını duyar. Hester'ın sonunda geldiği noktadaki eylemlerinin sorumluluğu tamamen ona ait değildir. Terry Eagleton'ın da ifade ettiği gibi: “Hiçbir eylem, her zaman ve yalnızca insanın kendisine ait değildir, dolayısıyla ‘bu kimin ağrısıdır?’ diye sormak anlamlı değilken, ‘bu eylem bana mı ait, burada bir şey yapıyor muyum?’ sorusunu sormak anlamlı olur.”²⁰⁰ Hester'ın eylemleri yaşadığı toplumdan soyutlanamaz. Çaresizlikle birleşen intikam duygusu, öfkenin yıkıcılığıyla telafisi imkânsız sonuçlara yol açmıştır. Hester, toplumdaki baskın güçlerin, ötekileştirdiklerine uyguladıkları politikaların sonuçlarına katlanmak zorunda bırakılmıştır. Tercih hakkı verilmeyerek ve kişisel özgürlüğü göz ardı edilerek doğduğu yeri terk etmeye zorlanmış ve ruhen var olamayacağı bir yere gönderilmeye çalışılmıştır. Sahip olduğu köken ve tek başına bir kadın olması, toplumun baskılarını arttırmıştır. Bu eylemleri gerçekleştirmesine, toplumun ön yargıları, inanışları, çevresindeki insanların tepkileri ve Carthage'ın davranışları neden olmuştur.

Yerleşik yaşamın simgesi olan çiftliği yaktıktan sonra kendini öldürmeye karar veren Hester'ın önünde tek engel vardır. Kendini öldürmek üzereyken kızı Josie yanına gelir. Hester kızına buradan gideceğini söyleyerek onunla vedalaşır. Fakat Josie, onu bekleyeceğini ve dönmesi için dua edeceğini söyler. Onu burada bırakmamasını, kendisiyle birlikte götürmesini isterken annesine sıkıca tutunur:

Josie: *Anne, sen Kediler Bataklığı'nda dolaşırken ben hep seni seyredirdim. Seni beklerdim, beklerken geri dönmen için dua ederdim.*

Hester: *Bana böyle söyleme şimdi.*

Josie: *Beni de götür anne. (Kollarını Hester'ın beline dolar)*

¹⁹⁹ Carr, s. 77.

²⁰⁰ Terry Eagleton, *Tatlı Şiddet Trajik Kavramı*, (Çev.: Kutlu Tunca), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012, s. 155.

Hester: (Onu iter) Anlamıyorsun. Git, benden uzaklaş, hadi çabuk, koş, hızla kaç burdan.

(...)

Josie: (Çıldırılmış gibi panikte) Hayır! Anne! Lütfen!

Hester: ... Tamam, geçti, seni de götüreceğim, benim gibi olmaman için, bir ömür boyu dönüşümü bekleme diye, çünkü dönmüyorlar Josie, dönmüyorlar.²⁰¹

Hester, kızını kalması için ikna etmeye çalışsa da onun da kendisi gibi bir ömür boyunca bataklıkta annesini beklemesini istemez. Kızından gözlerini kapatmasını ister ve beklenmedik bir hareketle onun boğazını keser. Oyunun doruk noktası olan bu sahnede Hester, bir annenin gitmek zorunda bırakıldığı yerde kızını annesizliğe terk etmemek için acı verici bir sona imza atar. Yaşadığı pişmanlıkla kendinden geçtiği ve inlediği anda yanlarına gelen Kedi Kadın hayret içerisinde ne olduğunu anlamaya çalışırken, Hester: “Oh, Kedi Kadın, kötü bir şey olacağını biliyordum ama o korkunç şeyin bu olabileceğini asla düşünmemiştim”²⁰² der ve ulumayı andıran hayvansı bir sesle haykırmaya devam eder.

Hester’ın işlediği cinayet kendi hayatındaki temel sorunlarla ilgilidir. Annesi tarafından terk edilmenin etkisinden bir türlü kurtulamayan Hester, güçlü bir annelik bağı olmaksızın hayatın eksik kalacağı inancındadır ve kendisinin de ifade ettiği gibi kızının ömür boyu annesinin dönmesini bekleyerek büyümesini istemez. Yedi yaşında annesi tarafından terk edilen Hester’ın hayatında peşinden sürüklendiği bir anne imajı vardır. Oyunda dramatik etkiyi oluşturan, Hester’ın kızını öldürmesinin nedeni de bir türlü gölgesinden kurtulamadığı anne figürüdür. Kendisi gibi kızının da hayatı boyunca annesinin yolunu gözlemesini ve gün geçtikçe hafızasından silinecek olan annesi hakkında bir şeyler öğrenmenin peşinde olmasını istememektedir. Nitekim yedi yaşındaki kızı Josie’yi kendi yaşadığı terk edilmişlik duygusuyla bırakmak istemez. Medea’nın aksine çocuğunu intikam ya da direnme niyetiyle öldürmemiştir. Josie’nin kendisinden alınmasını istememesi anne-kız arasındaki bağı gösterir. Kızını öldürmesi, annelik olgusunun geleneksel olarak kabul gören gereklilikleriyle ters düşer. Fakat sahip olduğu aşırı sahiplenme ve sevgi nedeniyle kızını, gelecekteki olası kötü durumlara maruz bırakmamak için öldürmüştür. Yaşadığı toplumun onu ötekileştirdiği gibi kızını da dışlayacağını ve Josie’nin de bir kadın olarak ezileceğini düşünen Hester, bu eylemi gerçekleştirir.

²⁰¹ Carr, s. 84.

²⁰² Carr, s. 85.

Annelik teması oyun boyunca vurgulanmıştır ve anne figürleri, çağrışımları yoğun bir şekilde işlenmiştir. Hester'ın onu terk eden anne figüründen kopamaması, o ve Josie arasındaki sevgi dolu ilişki, Bayan Kilbridge'in varlığı, Monica Murray'in yol gösterici tavrı, Caroline'a annesinden miras kalması, Kedi Kadın'ın Hester'a tavsiyelerde bulunması, Hester'ın Carthage'ı büyütüp olgunlaştırması gibi detaylar oyun boyunca kadın ve annelik vasıflarının gündeme gelmesini sağlamıştır. Carr'ın, Medea'dakinin aksine, erkek yerine kız çocuğunu seçmesi oyunun dikkat çekici noktalarından biri olmuştur. Erken yaşlarda annesini kaybeden Carr, kendi hayatındaki dönüm noktalarından birini oyununa yansıtmıştır. Anne-çocuk ilişkisinin duygusal bağlılık boyutunun işlendiği oyunda, çocuk karakterin kız olarak seçilmesinin Hester ve Josie arasındaki ilişkiyi kuvvetlendirdiği gözlemlenmektedir. Oyunda, diğer karakterler tarafından (Bayan Kilbridge ve Carthage) her ne kadar Hester'ın kızını ihmal etmesi, ona uygun bir anne olmaması dile getirilmiş olsa da onların birbirlerine duydukları sevgi ve şefkat vurgulanmıştır. Buna ek olarak, annesinden ayrılmak istemeyişi, gitmesine engel oluşu da aralarındaki ilişkinin sağlamlığını gösterir niteliktedir. Hester'ın kardeşini öldürmesinin sebebi de annesinin ona kendisinden daha fazla bağlı olduğu inancıdır: “Sana kendi adına benzeyen bir ad koymuş. Bana da ‘Hester’ demiş. Ne biçim bir ad ‘Hester’! Hem ‘Kutup Yıldızı’ hem de ‘gelin’ demek kimsenin adı değil. Kendi adını sana saklamış. (...)”²⁰³ Hester'ın toplum tarafından sürekli ötekileştirilmesi, onu köken konusunda takıntılı hale getirmiştir. Anne imajına saplanıp kalması kendi kızına annesinin adını vermesinde kendini göstermektedir.

Euripides'in *Medea* oyununda öldürüleceklerini anlayan çocuklar kurtarılmak için çığlık atarlar. Medea, çocuklarını öldürürken onların çığlıklarını önemsemez. *Kediler Bataklığı'nda...* oyununda Hester her ne kadar birçok defa kızını Carthage ve Caroline'a bırakmayacağını dile getirmiş olsa da, Josie'nin oyunun sonunda Hester'ı bulması, onun beklediği bir olay değildir. Josie'nin onunla gitmek için çırpınması Hester'a yıllardır annesine duyduğu özlemi hatırlatır. Kızını öldüren Hester, pişmanlığının ağırlığı altında ezilir ve inler. Olay yerine gelen ve şaşkınlıktan konuşamayan Carthage'a son sözleri ise şöyle olur:

Hester: *Artık beni unutmayacaksın, Carthage, her şey bittiğinde, her şey unutulduğunda, hatta beni bile unutmaya başladığında... Kediler Bataklığı'nda yürüyüşe çıktığında ve tatlı bir esintinin saçlarına*

²⁰³ Carr, s. 66.

*dokunmasını beklerken veya kulağında sıcacık bir nefes hissettiğinde veya arkanda bir hışırtı... Bunların hepsi biz olacağız... Josie ve ben... ruhumuz sana gelecek.*²⁰⁴

Hester'ın bu sözleri ve sonrasında Carthage'ın: "Canavarsın sen!"²⁰⁵ diyerek kızının cesedini istemesi, *Medea* oyununun son sahnesiyle benzerlik gösterir. İason da Carthage gibi çocukların öldüğü sahnede Medea'yı canavar olmakla suçlar ve çocuklarının cesedini ister. Her iki erkek de oyunun sonunda çaresizlik içerisindeyler. Carthage'ın, iyi bir konuma sahip olmak, üst sınıftan zengin bir aile kızıyla evlenmek amacıyla Hester'ın hayatını elinden almaya çalışması onu hiç beklemediği bir sona mahkûm etmiştir. Yaptıklarının bedelini ömür boyu ödeyeceği oyunda Hester tarafından belirtilmiştir. Hester bu cinayetle kendi varlığını ispat etmiş olur. Yaşadığı acıya daha fazla katlanamayan Hester Rehber Ruh'a doğru yürüyerek kendisini oradan götürmesini ister ve birlikte ölüm dansı yaparak kendi canına kıyar:

Monica: *Hester... Ölmüş... Hester... Kalbini deşmiş... orada kalbi... yattıyor... göğsünün tam üstünde... kara bir kuş gibi.*²⁰⁶

Hester'ın Rehber Ruh'la dans eşliğinde ölüme gitmesi, Medea'nın Korinthos'tan ejderhaların çektiği bir arabayla gitmesi ile benzerlik gösterir. Fakat iki oyun arasındaki en büyük farklardan biri Hester'ın ölmesidir. Hester'ın intiharı bir güçsüzlük belirtisi değildir. Baskıcı ve yıkıcı ataerkil sistemden bir kaçıştır. Hester, içinde bulunduğu durumu görür ve değiştirme çabası içine girer. Direnmeye çalışması ona saygınlık kazandırır. Kimliğini korumak için mücadele verirken, toplumsal kadın kimliğini yıkma çabasındadır. Hiyerarşik yapıların katılığı ile mücadele eden Hester, ölümü ile bu yapılara simgesel olarak meydan okur. Kadının konumunu büyüterek ölüm yoluyla bir dönüşüm sağlar. Carr, kadının konumunu yeniden belirlemek, anneliğin kurallarla belirlenmiş rolüne cesurca direnç göstererek Hester'ın hayatını sonlandırır.

Kediler Bataklığı'nda... oyununda, Hester Swane tarafından sosyal sınırlar zorlanır ve tartışılır. Hester yaşadığı yeri terk edip başka bir eve taşınmak yerine intihar etmeyi tercih eder. Böylece, toplumda egemen olan güçlerin istediği doğrultuda hareket etmez. Onun ve kızının ölümü, *Kediler Bataklığı'nda* yaşayanlar üzerinde büyük bir etki bırakacaktır. Böylece Hester, zihinlerde var olmayı sürdürecektir. Oyun etkileyici bir sonla noktalanır. Ataerkil sistemde insanca değerlerin göz ardı edilmesi ve güçlü

²⁰⁴ Carr, s. 86.

²⁰⁵ Carr, s. 86.

²⁰⁶ Carr, s. 86.

kalmanın yollarını arayan hiyerarşik düzenin, ötekileştirdiği kadını ezmekten çekinmemesi gözler önüne serilir. Toplumda süregelen sistem, paranın ve gücün egemen olduğu, çıkarların gözetildiği ve ahlaki değerlerin önemsenmediği bir sistemdir. Bu düzeni sürdürmek için feda edilenin insanlık olduğu unutulur. Hester'ın eylemlerini şekillendiren içinde yaşadığı toplumun koşullarıdır. Egemen güçler, onu aşamayacağı engellerle kuşatmıştır. Hester'ın intiharı bilinçli bir seçim ve ataerkil düzene bir başkaldırıdır. Kızını öldürmesi ise kadının ezildiği bir toplumda onu savunmasız bırakmak istememesindendir. Bir insanlık gerçeğine işaret eden oyun, kadının başkaldırısını simgeler. Böylece, *Medea*'da var olan yalnızlık, sürgün edilme, ihanet, öfke ve intikam temalarını kendi çağdaş yorumunda ele alan Carr, *Kediler Bataklığı*'nda... oyununda İrlanda toplumunu analiz eder.

SONUÇ

Mitoslar, insanların iç dünyalarını, yaşantılarını, inanışlarını ve manevi değerlerini yansıtan; birbirleriyle ve kâinatla olan ilişkilerini düzenleyen; böylelikle toplumda ortak bir bilinç oluşturan öykülerdir. Eski insanların hisleri ve algıları doğrultusunda deneyimledikleri evrendeki öğelerin bir araya gelmesiyle oluşan mitoslar, zamanla kendi içinde bir düzene sahip olan öğretilere dönüşür.

Antik Yunan mitolojisinin en etkileyici kadın karakterlerinden biri olan, 21. yüzyıla kadar farklı biçimlere bürünüp karşımıza çıkan, gücü ve soğukkanlılığıyla ünlü, barbar prenses Medea'nın etrafında şekillenen Medea mitosuna, Antik Çağ'da ve sonraki dönemlerde birçok kez yeniden yorumlanmıştır. Medea mitosunu yeniden yorumlayarak *Medea* adlı oyunu yazan Euripides, efsanedeki tanrısal eylemleri azaltarak gücü insanın eline vermiştir. Ayrıca, bir ozan olarak, oyununa sahip olması gereken etkileyciliği kazandırmak ve yazdığı oyunla seyirciye arzu ettiği şekilde tesir edebilmek için mitosta değişiklikler yapmıştır.

Medea, mitosta çoğunlukla tanrısal bağı ve büyü gücüyle ön planda iken Euripides'in oyununda gerçek dünyayla daha yoğun bir ilişki içerisinde olan ve temel insani duyguların hâkimiyetinde hareket eden bir kadın olarak betimlenir. Euripides, sürgün edilen ve toplumdan dışlanan kadının, yabancı olduğu bir ülkede ihanete uğraması sonucunda gurur ve öfke duygularıyla hareket edişini tasvir eder. Ataerkil düzende kadına yüklenen toplumsal kimliği gösterirken çağdaşlarının ve dönemin düşünce yapısının aksine kadının mevcut düzene direnişini ve gerçek kimliğini ortaya çıkarışını da gösterir. Böylece kadını; öfkesi, hırsı ve toplumun alışkın olmadığı şekilde erkeklerle olan ilişkisiyle sahneye taşıyan Euripides, insan yapısını tüm çıplaklığıyla ve göz ardı edilen gerçekliğiyle analiz eder. Euripides'in *Medea* adlı oyunu, kendi dönemini aşarak günümüze kadar varlığını sürdürür.

Antik Çağ'da erkek egemen topluma başkaldıran Medea, kadına erkek tarafından çizilen sınırları aşar ve kadın problemlerinin tartışılmasının önünü açar. *Medea* oyunu, kadının sosyal konumu ile ilgili konuların keşfedilmesine ve yorumlanmasına katkıda bulunur. Yaşanılan çağ değişse de kadına özgü temel ihtiyaçların ve sorunların geçmişle benzerlik göstermesi, bu oyunun farklı dönemlerde farklı yazarlar tarafından yeniden ele alınmasını kaçınılmaz kılmıştır.

Medea, her bakana kendini gösteren ve zamanla bazı yönleri yıpransa da işlevini yerine getiren bir aynadır. Sahne değişmiştir ama insan ne kadar özgürleşse de psikolojisi hala aynıdır. Kadın, özgür ve medeni bir dünyada da bir erkeğin eylemlerinin mahkûmu ve kurbanı olabilmektedir. *Medea*'yı yeniden yorumlamak, sadece *Medea*'nın kendi hikâyesine yeni boyutlar kazandırmakla kalmaz ayrıca farklı kültürlerde kadının karşılaşılabileceği problemlere ışık tutar. Farklı toplumlardaki benzer sorunlar, duygudaşlık yoğunluğuyla oyunun hitap gücünü artırır.

İrlandalı yazarlar, ülkelerindeki bağımsızlık mücadelesini ve kadın sorunsalını ele alırken mitoslardan sıklıkla yararlanmışlardır. Euripides'in çizdiği *Medea* karakterinin İrlandalı yazarlara cazip gelmesinde kadının, bağımsızlığı için savaşması ve oyunun İrlanda kültürüne ve tarihin uygulanabilir olmasının etkisi vardır. İrlandalı yazarlar, *Medea*'yı toplumsal konular üzerine yorum yapmak ve fikirlerini belirtip çözüm önerileri sunmak için yeniden yorumlamışlardır.

İrlanda'nın en verimli ve popüler şairlerinden biri olan Brendan Kennelly, Euripides'in *Medea* oyununu yeniden yorumlarken ülkesinin içinden geçtiği zorlu dönemleri anlatmış; İrlanda kadınının sorunlarını dile getirerek onları bilinçlendirmeye ve cesaretlendirmeye yönelik simgelere yer vermiştir. Kennelly, oyunda, *Medea*'nın karakterinin çok yönlülüğünü ve derinliğini ifade eden tanımlamalara yer vermiş, kadın ve aile kavramıyla ilgili güncel kaygıları dile getirmiş ve İrlanda tarihinde yer alan önemli gelişmeleri simgeleştirerek sunmuştur. Bunları yaparken, Euripides'in *Medea*'sına yarısından fazla dize eklemiş böylece tartışmasını oyunu uzatarak sunmuştur.

Kennelly, İngiltere'nin İrlanda'yı sömürgesi altında tutmak için uyguladığı politikalara gönderme yaparak oyuna siyasi bir boyut katar. *Medea*'yı başkaldıran ve yaşadıklarının hesabını soran İrlanda olarak yeniden yorumlarken, bir kadının ihanete uğramasıyla edindiği öfkeyi, İrlanda halkının sömürge ve baskılara karşı duyduğu hiddetle bağdaştırır. Oyunu politik amaçlar ve yargılamalarla işlerken aynı zamanda kadının süregelen ezilmişliğine de vurgu yapar. Kendi ülkesinde yaşananlardan yola çıkarak dünya kadınıni savunan Kennelly, İrlanda'da politik mücadelenin geldiği noktayı, devinimleri ve kadının geçmişten günümüze içinde bulunduğu durumu gündeme getirir.

İrlanda'nın önde gelen, yenilikçi kadın yazarlarından olan Marina Carr, Euripides'in *Medea*'sını yeniden yorumlayarak kaleme aldığı *Kediler Bataklığı*'nda... oyununda, kadının toplumdaki konumuyla ilgili tartışmaya açık soruları gündeme getirir. Ayrıca, İrlanda toplumunda ötekileştirilen Gezinler'in içinde bulunduğu durumu başkarakter Hester'in yaşadıkları aracılığıyla dile getirir. Euripides'in *Medea* adlı oyunun olay örgüsünü ve karakterlerini farklılaştırarak oyununa yansıtan Carr, çağdaş döneme hitap eden özgün bir eser yazar.

Carr, *Kediler Bataklığı*'nda... oyununda kadının gücü, yerel ve kamusal alanlardaki konumu ile ilgilenmekte ve İrlanda toplumundaki otoriter güçlerin görüşlerine eleştirel bir bakışla yaklaşmaktadır. Kadınların otoriter müdahalelere maruz kaldıkları, özgürlük için mücadelede bulunabildikleri ve kendilerine ya da tüm kadınlığa ait problemleri gündeme getirip çözüm arayışına girdikleri demokratik ortamı oluşturur. Kadın erkek ilişkisinin yanı sıra kadın dayanışmasını ve çatışmasını inceleyerek kadını ön plana çıkarır. Kadını, oyunun merkezine yerleştirerek kadınların kendilerine dayatılan ataerkil sistemin işleyişinde yaşadıkları sorunları anlatır. Erkek egemen toplumun baskı altında tutulması gerektiğine inandığı kadının, hayatına ve duygularına ışık tutmayı amaçlar. Geleneksel değerlerden sıyrılan oyunun başkarakteri Hester, kendi olarak var olmaya çalışan bir karakter olarak sunulur.

Euripides'in çizdiği *Medea* karakteri, İrlandalı yazarlara gerek kendi toplumlarıyla gerekse tüm insanlıkla ilgili çağdaş sorunlara ışık tutma ve problemleri dile getirebilme olanağı sunar. Brendan Kennelly'nin *Medea* yorumu ve Marina Carr'ın *Kediler Bataklığı*'nda... oyunu, sadece sosyo-politik bakımdan değil aynı zamanda kadının toplumdaki konumunun kapsamlı bir şekilde incelenmesi açısından önem teşkil ederler. Kadının sürgün edilişi, ötekileştirilmesi gibi konuların yanı sıra toplumda ötekileştirilen insanların yaşadığı problemlere de değinirler. Kadının imkânların çokluğuna ulaşabileceği ve fiziksel ve toplumsal sınırları aşabileceği yeni özgür biçimlerde sahneye çıkabileceği gösterilir. Her iki yazar da ataerkil toplumun cinsiyet anlayışının getirdiklerinin ve ötekileştirmenin vurgusunu yaparak, toplumsal sorunları dile getirir. *Medea*'nın uyarlaması olan bu iki oyunda da ele alınan toplumsal sorunların farklılaşarak günümüze gelmesi, yaşanan çağ değişse de insanların benzer sorunlarla karşılaşabileceğinin göstergesidir.

KAYNAKÇA

- Adrienne Rich, “When We Dead Awaken: Writing as Revision”, *College English*, 34 (1), 1972, 18-30.
- Agizza, Rosa, Antik Yunan’da Mitoloji, (Çev.: Z. Zühre İlkelen), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2001.
- Arendt, H., (Ed.), *Walter Benjamin: Illuminations*, Schocken Books, (Trans.: Harry Zohn), New York, 1969.
- Aristoteles, Poetika, (Çev.: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1987.
- Bağır, T., “1970 Sonrası Çağdaş Türk Tiyatrosunda Çatışma Yaratan Bir Unsur Olarak Töre”, *DTCF Yayınları*, Akademik Tarih, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 13 (13) 2002, 109-127.
- Betine, V. Z. S. (Ed.), *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, John Wiley & Sons, Oxford 2016.
- Boardman, J., Griffin, J., Murray, O., (Eds.) *The Oxford History of Greece and the Hellenistic World*, Oxford University Press, Oxford 1986.
- Bonnard, Andre, *Antik Yunan Uygarlığı 3*, (Çev.: Kerem Kurtgözü), Doğa Basın Yayın, İstanbul 2013.
- Brian, A., *Irish Appropriation Of Greek Tragedy*, (Kindle Edition), Carysfort Press Limited, Dublin 2010.
- Buğlalılar, E. “Medeia Mitosu ve Türk Yazınından Üç Oyun İncelemesi”, Erişim Tarihi: 08.12.2015. <https://prometeatro.files.wordpress.com/2013/04/medea-mitos.pdf>.
- Campell, Joseph, *Yaratıcı Mitoloji: Tanrının Maskeleri IV*, (Çev.: Kudret Emiroğlu), Isık Yayınları, İstanbul 2014.
- Carr, M., *By the Bog of Cats* (Kindle Version), Faber & Faber, 2014.
- Carr, Marina, *Toplu Oyunları 1- Kediler Bataklığı’nda..., Protia Coughlan, Mai*, (Çev.: Gülşen Sayın), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2016.

- Case, Sue-Ellen, *Feminizm ve Tiyatro*, (Çev.: Ayşan Sönmez) Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2010.
- Clauss, J. J., & Johnston, S. I., (Eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton University Press, New Jersey 1997.
- Conacher, D. J., *Euripidean Drama Myth Theme and Structure*, University of Toronto Press, London 1967.
- Cook, Isobel A. Longley, *A Literary Study of Pindar's Fourth and Fifth Pythian Odes*, (PH.D Thesis), University of St. Andrews, Scotland 1988.
- Courville, M. E., (Ed.), *Edward Said's Rhetoric of the Secular*, Continuum, London 2010.
- Çapan, Cevat, *İrlanda Tiyatrosunda Gerçekçilik*, Sözcükler Yayınları, İstanbul 2014.
- Çelgin, Güler, *Eski Yunan Edebiyatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990.
- Dickinson, Peter, *Screening Gender, Framing Genre: Canadian Literature into Film*, University of Toronto Press, Canada 2007.
- Dillon, J. & Wilmer S.E., (Eds.), *Rebel Women Staging Ancient Greek Drama Today*, Methuen Drama, Oxford 2005.
- Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı*, (Çev.: Esen Tarım), Ayrıntı yayınları, İstanbul 1990.
-, *Tatlı Şiddet Trajik Kavramı*, (Çev.: Kutlu Tunca), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012.
- Elbir, Bilal, *Edebiyat ve Bilgi Kuramları*, Pegem A Yayınları, Ankara 2006.
- Eliade, Mircea, *Myth and Reality*, Waveland Press, United States 1998.
- Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1972.
- Erim, Müzehher, *Euripides'te Trajedi Kaynağı Olarak Kadın Ruhu*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1967.
- , *Latin Edebiyatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1967.
- Erkek, Hasan, *Oyun İçinde Anlatı*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001.

- Euripides, *Medea* (Çev.: Metin Balay), Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul 2014.
- Fischlin, D., Fortier, M., (Eds.), *Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from the 17th Century to the Present*, London and New York 2000.
- Flowers, B. S., (Ed.), *The Power of Myth*, Doubleday, New York 1988.
- Foley, H. P., “Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy”, *Transactions of the American Philological Association*, 129, 1999, 1-12.
- Freeman, Charles, *Mısır, Yunan ve Roma*, (Çev.: Suat Kemal Angı), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2003.
- Furay, J., & O’Hanlon, R., (Eds.) *Critical Moments: Fintan O’toole on Modern Irish Theatre*, Ireland 2003.
- Giannetti, L. D., & Leach, J., (Eds.), “*Writing*”, *Understanding Movies*, Ontario, Pearson Education Canada, Canada 2001.
- Griffiths, Emma, *Medea*, Routledge, London 2006.
- Gündüz, Alev, *Metinden Oyunculuğa Biçem Arayışları: “Medea ya da Öteki”*, (Sanatta Yeterlilik Tezi), Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir 2010.
- Gürel, E., Muter, C., “Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatüründe Mitolojinin Kullanılması”, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 2007, 537-569.
- Hamilton, Edith, *Mitologya* (Çev.: Ülkü Tamer), Varlık Yayınları, İstanbul 2015.
- Hardwick, L. & Gillespie, C., (Eds.), *Classics in Post-colonial Worlds*, Oxford University Press, United States 2007.
- Howard, E., Jennings, W. E., (Eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 3 – 1935-1938*, The Belknap Press of Harvard University, United States of America 2002.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge Taylor & Francis Group, New York 2006.

- Baladis, Janis, *The Practice of Adaptation: Turning Facts and Fiction into Theatre*, (the Degree of Doctor of Philosophy), Queensland University of Technology, 2012.
- Jayne L., Warner (Ed.), *Rapture and Revolution: Essays on Turkish Literature*, Syracuse University Press, New York 2007.
- Kennelly, Brendan, *When Then is Now: Three Greek Tragedies*, Bloodaxe Books, Northumberland 2006.
- Kleber, Haedens, *Roman Sanatı*, (Çev.: Yaşar Nabi Nayır), Varlık Yayınları, İstanbul 1961.
- Künüçen H. H., “Sözcük Sanatı Edebiyattan Görüntü Sanatı Sinemaya Sevginin Aktarılışı (Cengiz Aytmatov’un *Al Yazmalım Selvi Boylum* Adlı Eserinden Aynı Adla Sinemaya Uyarlanan Filmin Uyarlama Üzerine Düşündürdükleri)”, *Journal of Social Sciences of the Turkish World*, 46 (46), 2008, ss. 9-36.
- Kott, Jan, *Antik Tragedyalar ve Çağdaş Yorumları*, (Çev.: Ayşe Selen), Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2006, 203.
- Kottiswari, W.S., *Postmodern Feminist Writers*, Sarup & Sons, New Delhi 2008.
- Kovacs D., “Zeus in Euripides’ *Medea*” *The American Journal of Philology*, 114 (1), 1993, 45-70.
- Latacz, Joachim, *Antik Yunan Tragedyaları*, (Çev.: Yılmaz Onay), Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul 2006.
- Lawrence, S., “Audience Uncertainty and Euripides’ *Medea*”, *Hermes*, 1, 1997, 49-55.
- Lawson, M., “Edward Bond: “War Horse? Obscene. Dowton? Spiteful””, *The Guardian*, (22 May 2016).
- Lefevere, André, “Refraction – Some observations on the Occasion of Wole Soyinka’s *Opera Wonyosi*”, Zuber-Skerritt, O., (Ed.), *Page to Stage: Theatre as Translation*, (ss. 191-198), Rodopi, Amsterdam 1984.
- Maleney, I., “Marina Carr: ‘How wonderful to burn down the whole world’”, *The Irish Times*, (22 August 2015).

- Marina Carr, 'Marina of the midlands', *The Irish Times*, May 4, 2000.
<http://www.irishtimes.com/culture/marina-of-the-midlands-part-1-1.267106>
- Mc Can, M., S  och    n,    S., & Ruane, J., (Eds.), *Irish Travellers: Culture and Ethnicity*, Queen's University, Belfast, 1994.
- McDonald, M. "Rebel Women: Brendan Kennelly's Versions of Irish Tragedy", *New Hibernia Review*, 9 (3), 2005, 123-136.
- Mendelson, D. A., (Ed.), *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- Meridor, R., "Euripides, Medea 639", *The Classical Quarterly*, 1986, 95-100.
- Miller, William, *Senaryo yazımı – Sinema ve Televizyon     n*, (  ev.: Yılmaz B  y  ker    n, Nesrin Esen, Yalçın Demir,) Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2009.
- Morwood, James, *Oxford World Classics: Euripides Medea and Other Plays*, Oxford University Press, New York 1997.
- Naso, Publius Ovidius, *Dönüşümler*, (  ev.:   smet Zeki Eyubo    lu), Payel Yayınevi , İstanbul 1994.
-, *Heroides: Kadın Kahramanların Aşk Mektupları*, (  ev.: Nilüfer Akçay), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2011.
- Nutku,   zdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2011.
-, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2000, 53.
- O'Brien, K., "Re-envisioning "Woman": Medea as Heroine in Versions by Brendan Kennelly and Marina Carr". <http://etudesirlandaises.revues.org>
- Oktay, Ahmet, *Türkiye'de Popüler Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
-   zsoysal, F. "Tiyatromuzda Epik ve Absürd Uyarlamalarda D    nsel Tasarım ve üretilen Görme Biçimi   st  ne Eleştirel Bir Okuma Modeli", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 28 (2), 2009, ss. 91-116.

- Palmer, R. B., (The Sociological Turn of Adaptation Studies: The Example of Film Noir), Stam, R., & Ralengo, A., (Eds.), *A Companion to Literature and Film*, (ss. 258-277). Blackwell Publishing, Australia 2004.
- P. Foley, H., “Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy”, *Transactions of the American Philological Association*, 1974, 1-12.
- Powell, Anton, *Euripides, Women and Sexuality*, Routledge, New York 1990.
- Price, Bill, *Kelt Mitolojisi*, (Çev.: Cumhur Atay), Kalkedon Yayıncılık, İstanbul 2011.
- Rhodes of Apollonius, *Jason and Medea*, (Trans.: E. V. Rieu), Penguin Books, London 2015.
- Rickert, G. “Akrasia and Euripides’ *Medea*”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 91, 1987, 91-117.
- Rosenberg, Donna, *Dünya Mitolojisi*, (Çev.: Akten ve Diğerleri), İmge Kitabevi, İstanbul 2003.
- Sanders, Julia, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, New York 2008.
- Scanlan, Margaret, *Culture and Customs of Ireland*, Greenwood Press, United States of America, 2006.
- Seneca, *Medea*, (Çev.: Çiğdem Dürüşken) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015.
- Seyidoğlu, Bilge, *Mitoloji Üzerine Araştırmalar: Metinler ve Tahliller*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2015.
- Smit, B. V. Z., (Ed.), *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Wiley Blackwell, UK 2016.
- Smith, Murray, *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*, Clarendon Press, Oxford 1995.
- Stephenson, H. & Langridge, N., (Eds.) *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, Methuen, London 1997.

Şener, Sevdâ, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2012.

....., *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

Tessitore, A., “Euripides’ Medea and the Problem of Spiritedness”, *The Review of Politics*, 1991, 587-601.

Trench, Rhona, *Bloody Living: The Loss of Selfhood in the Plays of Marina Carr*, Peter Lang Publishing, Germany 2010.

Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük (Elektronik Sözlük), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.58f49dbeeb4d16.96891834

Warner J. L., (Ed.) *A Millennium of Turkish Literature: A Concise History*, Syracuse University Press, New York 2007.

Waters, J. ‘Problems in Excusing Medea’s Murders’, *Irish Times*, (19 June 2000).

Worthington, I., “The Ending of Euripides’ ‘Medea’ ”, *Hermes*, Franz Steiner Verlag, 1990, 502-505.

Yıldırım, İ., “Türk Tiyatrosunda Uyarılma ve Yeniden Yazım Örneklerine Bakış”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 22, 2008, 1-17.

EKLER

EK.1. AÇIKLAMALAR

GİRİŞ

1. Alev Gündüz: Türkçe alıntıdır.
2. Alev Gündüz: Türkçe alıntıdır.
3. Mircea Eliade: “Myth narrates a sacred story; it relates an event that took place in primordial time, the fabled time of beginnings. In other words, myth tells how through the deeds of Supernatural Beings a reality came into existence.”
4. Edward Bond: “Antigone by Sophocles was the key play for the last century. Because it’s all to do with dictators and obedience to orders. But our play for this century is Medea. It involves much more profound questions for us: what does it mean to be human and how do we build a society?”

1. BÖLÜM

5. Joseph Campbell: “(...) a god is a personification of a motivating power or value system that functions in human life and in the universe. The myths are metaphorical of spiritual potentiality in the human beings and the same powers that animate the life of the world.”
6. Donna Rossenberg: Türkçe alıntıdır.
7. Emet Güler ve Canan Muter: Türkçe alıntıdır.
8. Hasan Erkek: Açıklamadır.
9. Emma Griffiths: Açıklamadır.
10. Emma Griffiths: Açıklamadır.
11. Apollonius of Rhodes: “All we require of you is quietly to tell your boy to use his wizardry and make Aetes’ daughter fall in love with Jason. With Medea on his side he should find it easy to carry off the Golden Fleece and make his way back to Iolcus.”
12. Edith Hamilton: Açıklamadır.
13. Edith Hamilton: Türkçe alıntıdır.
14. Müzehher Erim: Türkçe alıntıdır.
15. Müzehher Erim: Türkçe alıntıdır.
16. Rosa Agizza: Açıklamadır.

17. Azra Erhat: Açıklamadır.
18. Isobel A. Longley-Cook: Açıklamadır.
19. Emma Griffiths: Açıklamadır.
20. İsmet Zeki Eyuboğlu: Türkçe alıntıdır.
21. Nilüfer Akçay: Türkçe alıntıdır.
22. Publius Ovidius Naso: Türkçe alıntıdır.
23. Emma Griffiths: “The fluidity of myth in the Greek world is related to the conditions of its creation and transmission. Although today we only have access to ancient mythology via written (i.e. literate) storytelling and through visual images, the primary medium for the evolution of mythology in the Greek world was the spoken word.”
24. Bilge Seyidoğlu: Açıklamadır.
25. Bilge Seyidoğlu: Açıklamadır.
26. Sevda Şener: Açıklamadır.
27. Sevda Şener: Açıklamadır.
28. Özdemir Nutku: Açıklamadır.
29. Aristoteles: Türkçe alıntıdır.
30. Özdemir Nutku: Türkçe alıntıdır.
31. Güler Çelgin: Açıklamadır.
32. Emma Griffiths: Açıklamadır.
33. Charles Freeman: Açıklamadır.
34. Euripides: Türkçe alıntıdır.
35. Euripides: Türkçe alıntıdır.
36. Emma Griffiths: “Specifically, we should note that in art Medea is shown as a beautiful young woman, not a wart-ridden hag. Although the ancient world did have strong ideas about the associations between moral goodness and physical beauty, Medea’s status as granddaughter of Helios guaranteed her beauty, a fact which our reliance on literary sources can obscure. Furthermore, as a woman of marriageable age when she meets Jason in Kolchis, we should assume that Medea was somewhere between the ages of 14 and 19, the usual age for women to be married in most Greek cultures. Although she is an older married woman at the time of events in Korinth, she is certainly not in the category of ‘old woman’, but

remains squarely in the age bracket of ‘sexual and reproductive maturity’ which most Greek societies viewed as particularly dangerous.”

37. Euripides: Türkçe alıntıdır.
38. Andre Bonnard: Türkçe alıntıdır.
39. Euripides: Türkçe alıntıdır.
40. Euripides: Türkçe alıntıdır.
41. Anton Powell: Açıklamadır.
42. Anton Powell: “She appears where the gods appear; she speaks with a god’s tone; she acts as the gods act, giving judgment, prophesying the future, announcing the foundation of a religious ritual.
43. Anton Powell: “In fact she has become utterly inhuman in her gloating over Jason’s loss (You don’t know yet what grief is: wait until you’re old) (...)”
44. D. J. Conacher: “The ‘improbable’ and inorganic ending of the play-Medea’s departure in the Sun-god’s fiery chariot-is a feature of the play which appears to have irritated Aristotle.”
45. D. J. Conacher: “However, such macabre touches, such departures from the real world of tragedy, if they serve some purpose, are surely permissible when the tragic meaning has already been expressed. That, in this instance, the supernatural intervention is not meant to intrude on the real action of the play has already been shown by the fact that, earlier, the human and the tragic Medea has been concerned with such practical matters as the arrangement for asylum at Athens and the impossibility of escaping with her children from the vengeful Corinthians.”
46. D. J. Conacher: “In terms of the present study, it seems fair to suggest that by this final macabre touch of symbolism, the poet is once again expressing the transformation of a human heroine back to the folk-tale fiend of magic powers.”
47. Jan Kott: Türkçe alıntıdır.
48. Joachim Latacz: Türkçe alıntıdır.
49. Ra’Anana Meridor. Açıklamadır.
50. Aristide Tessitore: Açıklamadır.
51. Müzehher Erim: Türkçe alıntıdır.
52. Fritz Graf: “There are other versions of this story. They differ in details (e.g., sometimes there are two children, sometimes there are two times seven

children), but all of them insist that the children died and that Medea was innocent of the deaths.”

53. Stuart Lawrence: “She is not dehumanised yet but aware of the lasting sorrow their loss will bring, (...) she admits that she suffers, although at this point she claims that is it worthwhile.”

54. Sevda Şener: Türkçe alıntıdır.

55. Emma Griffiths: Açıklamadır.

56. Sarah Iles Johnston: “Of course this Medea is like no one else. But at the same time she does resemble many powerful elements in her traditional story. Moreover, she subtly assimilates her antagonists: she takes over their identities (as with Jason), or they hers (as with the princess). She destroys her enemies by becoming more like them, ruins them for being too much like herself. Ultimately Euripides’ Medea expands to the point where she obliterates the other characters in her myth, fully transcending-and eradicating- her own once- limited identity as woman, wife, and mother, mortal.”

57. Sarah Iles Johnston: “This fascination owes much to the fact that a mother’s deliberate slaughter of her children undermines one of the basic assumptions upon which society-indeed humanity-is constructed: mothers nurture their children.”

58. Euripides: Türkçe alıntıdır.

59. Oktay Koç: Türkçe alıntıdır.

60. Aristide Tessitore: “The play has survived the transplants of culture and time and continues to captivate audiences with its riveting power. For all that, the play, or more precisely, its main character, persistently elicits an ambivalent reaction on the part of audiences.”

61. Apollonius of Rhodes: Açıklamadır.

62. Emma Griffiths: “This takes us back to positive folktale patterns about the young girl who falls in love with a prince. Medea is clearly cast at this stage in the narrative as the helper-maiden who is necessary for Jason’s success. However, as the narrative progresses she becomes a far more active, dominant figure, as the focus shifts from her emotional state to her magical powers.”

63. Seneca: Türkçe alıntıdır.

64. Seneca: Türkçe alıntıdır.

65. Seneca: Türkçe alıntıdır.
66. Emma Griffiths: “With the coming of Christianity, the mythology of the Graeco-Roman world faced a great challenge. The pantheistic system of the Olympian gods was seen as outdated, or at worst positively evil. Temples and statues were destroyed, and the mythology which accompanied the physical remains came under threat. The survival of the stories can be attributed to a number of different factors. First, the educational traditions of the Christian church demanded that the young learn Latin and Greek, so ancient literary accounts survived as textbooks. An ability to read the languages became a mark of education and status, and many of the texts which survive from the ancient world owe their continued existence to the wealthy elite who kept personal libraries. As the story of Medea was a frequent subject in ancient literature, it stood a good chance of survival. However, the story was likely to be particularly unwelcome within the framework of Christian morality. Not only does Medea commit terrible crimes, but she is never punished for them. (...) Medea was not likely to be popular in this vein. We could, however, point to the demonization of female sexuality in early Christian thought and place Medea as an example of the need for sanctions.”
67. Fiona Macintosh: “The numerous anti-racist productions of Euripides’ *Medea* in Britain in the 1980s appeared at the time to be very much a product of the relatively new attitudes to ethnicity and ‘otherness’ that had been gleaned from both theory and practice. However, as with many things proclaimed ‘new’, antecedents are not hard to find; and in the case of the 1980’s anti-racist configurations of *Medea*, we can readily identify startling prefigurations in the interwar period in both Europe and the United States. One of these *Medeas* was the 1926 German version by Hans Henny Jahnn; and revivals of Jahnn’s play in the 1960s, 1960s and the very early ‘80s brought a black Medea back once again to the radical stages of Europe. But the fact that Jahnn’s *Medea* had enjoyed a comeback was not necessarily due to its adroit handling of inter-racial tension alone; it was as much its risqué medley of sadism, paedophilia and homo-eroticism that gave it a contemporary flavor.”
68. Fiona Macintosh: “(...) like the products of other dissident voices within France, is written in militant opposition to the 1931 colonial exhibition; and it

uses Euripides' tragedy in order to tell an alternative version of France's colonial history."

69. Fiona Macintosh: "Since the Renaissance she has been represented in turn as a witch, an abandoned wife and a prototypical feminist. The contemporary stress on Medea's ethnic difference dates back to the first part of the nineteenth century."

70. Sarah Iles Johnston: Açıklamadır.

71. Eren Buğlalılar: Açıklamadır.

72. Turgut Bağır: Türkçe alıntıdır.

73. Talat S. Halman: Açıklamadır.

2. BÖLÜM

74. Türk Dil Kurumu: Türkçe alıntıdır.

75. Linda Hutcheon: Açıklamadır.

76. Terry Eagleton: Açıklamadır.

77. Walter Benjamin: Açıklamadır.

78. Linda Hutcheon: Açıklamadır.

79. Walter Benjamin: "(...) storytelling is always the art of repeating stories (...)."

80. Fekiye Özsosyal: Türkçe alıntıdır.

81. Julia Sanders: Açıklamadır.

82. Ahmet Oktay: Açıklamadır.

83. Haedens Kleber: Açıklamadır.

84. R. Barton Palmer: Açıklamadır.

85. Janis Baladis: Açıklamadır.

86. William Miller: Açıklamadır.

87. Janis Baladis: Açıklamadır.

88. Adrienne Rich: Açıklamadır.

89. Louis Nowra: Açıklamadır.

90. Louis Nowra: Açıklamadır.

91. Andre Lefevere: "Denotes the rewriting of texts (the production of plays) in order to make them acceptable for a new audience. In the process, virtually every feature of the original may be changed, or else very little may be changed. Changes will usually fall under three categories: a change of the

language in which the original is written, with its concomitant socio-cultural context, a change of the ideology of the original (i.e., its ‘word view’ in the widest, not just the political sense of the word) and a change of the poetics of the original (i.e., the presuppositions as to what is, or is not, literature that can be seen to have guided the author of the original, whether he/she follows them or rebels against them)”

92. Daniel Fischlin, Mark Fortier: Açıklamadır.
93. Daniel Fischlin, Mark Fortier: Açıklamadır.
94. Linda Hutcheon: “The film (unlike the novel) was so much about those five individual people: the Patient, Hana, Kip, Katharine, Carvaggio-that to suddenly open it up near the end and ask the audience to imagine the death of hundreds of thousands of unknown people... It was too abstract. So the bomb of Hiroshima became the bomb that killed Hardy, someone you knew.”
95. Linda Hutcheon: Açıklamadır.
96. Linda Hutcheon: Açıklamadır.
97. Linda Hutcheon: Açıklamadır.
98. Peter Dickinson: Açıklamadır.
99. Murray Smith: Açıklamadır.
100. Linda Hutcheon: Açıklamadır.
101. Linda Hutcheon: Açıklamadır.
102. Linda Hutcheon: Açıklamadır.
103. Edward Said: “(...) an order of repetition, not of originality-but an eccentric order of repetition, not one of sameness.”
104. Linda Hutcheon: Açıklamadır.
105. Bilal Elbir: Türkçe Alıntıdır.
106. Louis D. Giannetti, Jim Leach: Açıklamadır.
107. Louis D. Giannetti, Jim Leach: Açıklamadır.
108. Louis D. Giannetti, Jim Leach: Açıklamadır.
109. İmge Yıldırım: Açıklamadır.
110. Hidayet Hale Künüçen: Türkçe alıntıdır.
111. John Djisenu: “Indeed, ancient Greek drama has become part of a globalized culture, or what some scholars may refer to as a ‘cultural universal’, because it addresses fundamental and intrinsic humantraits, desires, weaknesses,

and strengths, as well as, sometimes, our own fair share of excessive pride (hubris) and lack of exercise of discretion and circumspection (blindness) in our contemporary world. Let me dare add that maybe only our perception of god or gods, and our kinds of buildings, machines, or technology, not to mention food, costumes, dances, or movements, music and so on, may have changed from those of the ancient Greeks. Largely, I think we continue to function in the same way they did, as basically human.”

112. Helene P. Foley: Açıklamadır.

113. Helene P. Foley: “(...) as Freud demonstrated, aim at uncovering deep psychological truths without degenerating into soap opera and, due in part to the presence of divine forces and a public, political setting in the remote past; provide a more complex notion of motivation than can be projected by reduced, modern characters in the present.”

114. David Kovacs: “The plot, the characters, the *dianoia*, all draw our attention to the radical insecurity of human life, the opaqueness of the future, and the impotence of human reason and human contrivance to control circumstance even when the grounds for confidence are the strongest.”

115. Helene P. Foley: “At the same time, myths that rely on a pagan tradition are linked with no major organized religion and thus in a sense belong to the public domain, can be appropriated without offending anyone with clout, and even thrive on misreading.”

116. Helene P. Foley: “(...) the Greek poets “didn’t look down on women and didn’t give them small, stupid roles. The great flaw of modern plays is that they always try to make women nice. These women are terrible, and they have the courage of their horror.”

117. Joseph Campbell: Türkçe alıntıdır.

118. Adrienne Rich: “(...) the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction.”

3. BÖLÜM

119. Cevat Çapan: Türkçe alıntıdır.

120. Cevat Çapan: Türkçe alıntıdır.

121. Özdemir Nutku: Türkçe alıntıdır.

122. Cevat Çapan: Türkçe alıntıdır.

123. Cevat Çapan: Türkçe alıntıdır.
124. Brian Arkins: Açıklamadır.
125. Brian Arkins: Açıklamadır.
126. Brian Arkins: Açıklamadır.
127. Betine Van Zyl Smit: “What the Greek was to the ancient world, the Gael will be to the modern.”
128. Marianne McDonald: “In the twentieth century, there were written close to fifty Irish versions and translations of Greek tragedy in English and close to fifty more in Irish.”
129. Karen O’Brien: “The most frequently produced adaptations of Greek tragedy in Dublin have been those based on the myths of Oedipus, Antigone, and Medea. Sophocles’ *Antigone* and Euripides’ *Medea* were given preference in the last two decades of the century. *Antigone* was a significant theatrical force in Ireland in the mid-1980s for confronting civil injustices. Three versions were written by Irish poets Tom Paulin, Brendan Kennelly, and Aidan Carl Mathews in 1984, and Athol Fugard’s adaptation of *Antigone, The Island*, was presented at the Gate Theatre in 1986. Each of these modern *Antigones* responded, in its own way, to the efforts to advance human rights and to settle the political situation, particularly conflict and violence in the North of Ireland. (...) Thomas Sutcliffe wrote: “Antigone itself could probably be said to have acquired Irish citizenship by now, given the number of pointed adaptations of the play that Irish writers have produced.” If the 1980s were the decade when Antigone became an Irish citizen, however, the 1990s may be said to have conferred the same privilege on another, very different woman: the Medea.”
130. Brendan Kennelly: “Mythic drama is both immediate and distant.
131. ***When Then is Now:***
 Nurse:
 Among women, Medea has the most cunning mind of all.
 She is fox and badger, ferret and stoat, eagle and hawk.
 She can master seven kinds of talk,
 using the same words.
 She is the clouds the sun cannot penetrate,
 she is the sun the clouds cannot resist,

she is the voice of the rain,
 she is the silence of an unread book,
 she has a tongue to flay anyone who
 bandies words with her. Those who
 feel the lash of that tongue take
 a long time to heal. A few have
 never found the cure.

132. ***When Then is Now:***

Teacher:

Do you realize that people love themselves
 more than anyone else in the world?..
 Consider one such man. In a gesture of defiance against himself
 and what he stands for,
 he becomes, one summer evening, a little tipsy.
 There grows in him a strange compulsion
 To spill his little, hidden agonies
 In to the ear of a twitching stranger
 Who has left his wife and children
 for reasons that he tries to drown in a glass,
 seeing himself risking a thrilling freedom
 in some hallucinating city of the future.
 But come, I am frog-leaping the centuries.
 Still that is a teacher's privilege-
 the one inspiring madness his profession allows-
 the knowledge that all things happen at the same time,
 to the same people (though they all die)
 as the centuries flow by, smiles upon their lips
 at the spectacle of honest, helpless repetition.
 It is a simple tale. People love themselves
 As they sense they should.
 Failing in this, they invent a successful god
 And plague him with their failures.

133. Euripides: Türkçe alıntıdır.

134. ***When Then is Now:***

Chorus:

...

Live, my dear Medea, live.

You are strong, imaginative, resourceful.

If your husband loves another woman,
that is a common thing. All over this city
men hurry to their lovers, or wait for them
(...)

135. David Kovacs: Açıklamadır.

136. Euripides: Türkçe alıntıdır.

137. ***When Then is Now:***

Medea:

Women of this city!

138. ***When Then is Now:***

Medea:

If the marriage remains intact,
a woman needs second sight in order
to handle this stranger who is her
bedmate. What are his expectations,
his midnight tricks, his desires
to hurt or be hurt, his
cold kindness, his savage
caresses, his lawful barbarisms,
the tragedy and comedy of intercourse, his sudden loss of
interest in her body, his
turning his back on her as if
she didn't exist (does she? my friends)?
Does a woman really exist
Apart from the "attention" a man
Pays to her?..

139. Euripides: Türkçe alıntıdır.

140. ***When Then is Now:***

Creon:

Your eyes are burning pools of madness.

Evil seeps from every pore of your body.

141. ***When Then is Now:***

Chorus:

But there will

come a change, the voice of

Heaven will be heard, and

the true glory of women will enrich the centuries, kind wisdom

echoing down the ages as the unpolluted river sings itself

forward in joyous fluency

to the sea. With equal joyous fluency,

the time is coming when honour

will be paid to women, when

their feelings will not be made

by men, when slavery will not

masquerade as love, when

a man's tone of voice will not

reply, when a woman will

create a tremor in a woman's

not live to please

an inferior man, when a woman

will not sit in silence while

her master broods in sullen

superiority, when decisions

are her agreement to his

suggestions, when her hate

can show itself, articulate

and pure. Then, too, the

shadow of justice may be

thrown across the earth,

like a warm coat across

the shoulders of a shivering beggar.

142. ***When Then is Now:***

Chorus:

... Yet, Medea,
 you are a true woman,
 one who is not “civilized” by men,
 a woman not moulded
 by weaklings who are so afraid
 of women they must Show
 their superiority, their indolent
 or furious strength, their
 “manhood”. “Manhood.”...

A hood worn over
 the head of a man so that he
 cannot see, so that he
 can be willfully blind.
 Pity the man who does not question his manhood.
 Manhood is not instinctive strength.
 Manhood is not deliberate blindness.

143. ***When Then is Now:***

Iason:

Will you change your
 Prayer to the gods, (...) ?
 The best prayer is the prayer
 that helps us to cope
 with the folly and evil of this world.

144. ***When Then is Now:***

Medea:

Prayer is not
 a way of coping with fools.
 Prayer is for dealing with the injustice caused by fools,
 rhetorical idiots
 and blind, ambitious,
 power- hungry cretins.

Prayer, my plausible friend, is
 anger at what is, and a longing
 for what a should be.
 Prayer is a bomb at the door of your house.
 Being a man of sense,
 you have a palace of refuge.
 Living my passion,
 I am faced with exile.

145. Açıklamadır.

146. Marianne McDonald: Açıklamadır.

147. Marianne McDonald: Açıklamadır.

148. ***When Then is Now:***

Medea:

No, I am not weak.
 Of woman, the strength that
 For centuries has been subdued,
 Submerged and piously enslaved.
 Medea is the real strength.

149. Joachim Latacz: Türkçe alıntıdır.

150. ***When Then is Now:***

Chorus:

... You will be,
 Forever, Medea the murderess
 Of her own children. It would have been more merciful
 To kill them in the womb.
 Abortion can be a kind of mercy.
 But to let them look into the eyes
 Of people, to let them see the miracle
 To let them watch the birth and growth
 Of the changing of the seasons,
 And death of flowers, to let them
 Walk through gardens, to feel
 The blessings of the summer rain,

The rebel outburst of Nature in the Spring,
 The way people are born and live and die,
 To learn to speak, to listen to
 A crime as great as the crime of killing them now.

151. Anthony Roche: "I think it is no accident that all three were written in the mid-to late 1980s, when Ireland was convulsed by debates and referenda having to do with the rights of women and control of their own sexual identity in relation to abortion and divorce."

152. ***When Then is Now:***

Chorus:

How are they to rear them properly?
 What schools shall they send them to?
 How shall they speak to them?
 How show authority and not appear tyrannical?
 How be patient in the face of disobedience?
 How reprimand a child without alienating him further?
 And then, if educate, how shall children make a living?
 If uneducated, what can be done for them?

153. Euripides: Türkçe alıntıdır.

154. Anthony Roche: Açıklamadır.

155. ***When Then is Now:***

Chorus:

That is the end of the story.
 And yet I wonder, and will always wonder-
 Is Medea's crime Medea's glory?

156. GailAnnRickert: "Jason has acted not only against his wife but against the gods and society. As an oath-breaker, Jason has breached a practice which is not simply valued by Medea, but is rather a basic constituent of social order."

157. ***When Then is Now:***

Medea:

We women are known and proven
 To be gentle, warm, considerate
 Creatures. But if there is

something terrible to be
done, a woman's
gentleness becomes the most
murderous weapon of all.

158. Euripides: Türkçe alıntıdır.

159. Ümit Özdağ: Türkçe alıntıdır.

160. Marianne McDonald: "Kennelly has written a paean to rage, specifically to woman's rage. He deals not only with specific contemporary issues, such as "the Irish question," but also with universal themes, such as those that surround love between man and woman."

161. Brendan Kennelly: "The Medea I tried to imagine was a modern woman, also suffering a terrible pain – the pain of consciousness of betrayal by a yuppified Jason, a plausible, ambitious, articulate and gifted opportunist who knows what he wants and how to get it. Medea, as I imagined her, plans to educate Jason in the consciousness of horror; she destroys his world but leaves him intact; and she instructs him very calmly and lucidly in the appalling consequences of this intactness. ... Medea, as I see her, inflicts on Jason the ultimate cruelty: she sentences him to life. This play ends with a cool, horrific talk between two people who, in their different ways, must live with themselves. One senses, however, that this is going to be somewhat harder for Jason."

162. Euripides: Türkçe alıntıdır.

163. James Morwood: "(...) the most famous feminist statement in ancient literature."

164. Marina Carr: Açıklamadır.

165. S. E. Wilmer: "Following independence from Britain in 1922, the Irish government tended to promote patriarchal values, relegating women to a subservient position. Until the 1970s, the government and the Church tried to confine women in Irish society to the domestic sphere. Women, according to article 41 of the 1937 Constitution, were expected to be homemakers: 'mothers shall not be obliged by economic necessity to engage in labour to the neglect of their duties within home'. Men, on the other hand (as in ancient Greek society), were left to dominate the public sphere. Thus, until the 1970's, female civil servants were obliged to resign from their jobs when they married. Likewise, state

legislation reflected the Catholic hierarchy's position on divorce, contraception, homosexuality and abortion. In the last twenty years, there have been rapid changes: divorce, contraception and homosexuality are now legal, and abortion has become a confused legal quagmire. Against all the odds, Mary Robinson was elected president of Ireland in 1991 and became an important role-model for young women and provided an incentive for political parties to thrust women into prominent roles."

166. John Waters: Açıklamadır.

167. John Waters: "Now, see what we have to put up with. Count yourself lucky I don't stab your children in their sleep."

168. Heidi Stephenson & Natasha Langridge: Açıklamadır.

169. Melissa Sihra: Açıklamadır.

170. Melissa Sihra: Açıklamadır.

171. Marina Carr: Türkçe alıntıdır.

172. Marina Carr: Türkçe alıntıdır.

173. Marina Carr: Türkçe alıntıdır.

174. Marina Carr: Türkçe alıntıdır.

175. Bill Price: Açıklamadır.

176. Linda Hutcheon: Açıklamadır.

177. Marina Carr: "I choose to make her a traveller because travellers are our national outsiders aren't they?"

178. Melissa Sihra: "As marginalized indigenous people whose language and traditions can be traced as far back as the twelfth century, Irish Travellers are commonly associated with bigoted stereotypes of ignorance, violence and lack of cleanliness, perpetuating essentialist notions of innate impurity."

179. May McCan, Séamas Ó Síocháin & Joseph Ruane: Açıklamadır.

180. Rhona Trench: Açıklamadır.

181. Olwen Fouéré: "*By the Bog of Cats...* is a deeply political play about the outsider. Carthage is not just marrying another woman; he's entering this, land-grabbing, gombeen society. So Hester's rage is also a cultural rage, of a colonized culture which is being driven out, not allowed to exist, and where her sexuality and creativity are being suppressed."

182. S. E. Wilmer: Açıklamadır.

183. Marina Carr: Türkçe alıntıdır.
184. Melissa Sihra: “The quest for origins is a recurring theme of Irish theatre, where identity is frequently sought through narrative, storytelling and myth.”
185. Sue Ellen Case: Türkçe alıntıdır.
186. Marina Carr: Türkçe alıntıdır.
187. Marina Carr: Türkçe alıntıdır.
188. Marina Carr: Türkçe alıntıdır.
189. Patricia Caterling: Açıklamadır.
190. Oswyn Murray: “The Athenian polis was essentially a male association where the household was an economic unit (...) The family was the source of new citizens. It became imposible for an Athenian to marry a foreigner or to obtain recognition for the children of any other type of liaison. The function of the family, intimately connected with citizenship, was the inheritance of property.”
191. Marina Carr: Türkçe alıntıdır.
192. Melissa Sihra: Açıklamadır.
193. Rhona Trench: Açıklamadır.
194. Marina Carr: Türkçe alıntıdır.
195. Marina Carr: Türkçe alıntıdır.
196. Marina Carr: “How wonderful to burn down the whole world. (...) The rage in women is terrifying. The rage of Hester Swane is terrifying. The rage doesn’t come out of nowhere. ... If society is always saying no to you, that rejection has to go somewhere. It turns dark, and it erupts then.”
197. Margaret Scanlan: Açıklamadır.
198. Judith Okley: Açıklamadır.
199. Marina Carr: Türkçe alıntıdır.
200. Terry Eagleton: Türkçe alıntıdır.
201. Marina Carr: Türkçe alıntıdır.
202. Marina Carr: Türkçe alıntıdır.
203. Marina Carr: Türkçe alıntıdır.
204. Marina Carr: Türkçe alıntıdır.
205. Marina Carr: Türkçe alıntıdır.
206. Marina Carr: Türkçe alıntıdır.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Kader GÜZEL
Doğum Tarihi ve Yeri	25.04.1988 Muş
Eğitim Bilgileri	
Lisans	Karadeniz Teknik Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı
Yüksek Lisans	Atatürk Üniversitesi, İngiliz Kültür ve Edebiyatı
Yabancı Diller	İngilizce
Çalışma Deneyimi	
	Muş Alparslan Üniversitesi, Araştırma Görevlisi
İletişim	
E-Mail	k.mutlu@alparslan.edu.tr
Tarih	2017